

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI



Robert Venturi
et Denise Scott-Brown
(photo Miller)

GROUPE EXPANSION

LE VENTURISME A 25 ANS

Retour sur
ce moment essentiel
de la pensée
contemporaine

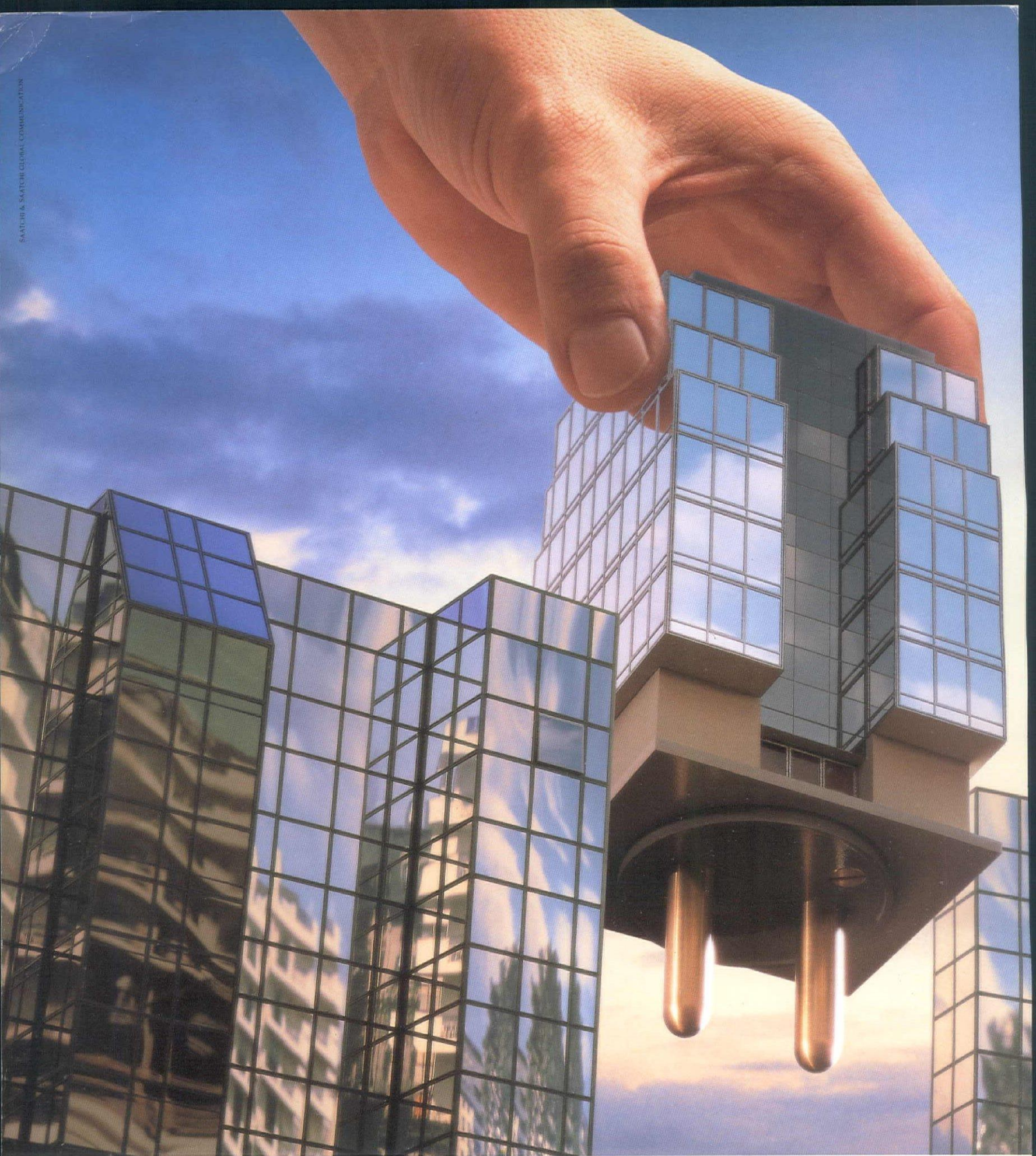
PROBLÈMES DE LA GRANDE DIMENSION

Le drame du Corviale
à Rome
Nouvelle réalisation
à Madrid
Millennium Tower,
une recherche
de Norman Foster
pour la baie de Tokyo

ACTUALITÉS

Bibliothèque de France,
l'état du projet
Concours de l'Acropole
Parcours à travers
trois chapelles
de Tadao Ando

FEV 91 N 273



Aujourd'hui l'énergie qui libère votre créativité, l'énergie des grands projets et des bâtiments intelligents, c'est l'électricité. L'électricité assure une décroissance des coûts qui vous permet de concilier gestion et imagination.

L ' E L E C T R I C I T E : L ' A V E

L E B A T I M E N T
I N T E L L I G E N T
A T R O U V E
S O N E N E R G I E



La diversité des solutions électriques permet de répondre à tous les besoins du bâtiment tertiaire et aux impératifs des nouvelles technologies... du chauffage à la connectique.

N I R A U Q U O T I D I E N

Service lecteurs 8

EDF
Electricité
de France

LA VIE EST PLUS JOLIE QUAND "ELLE" EST INVISIBLE

Leader sur le marché des gaz de pétrole liquéfiés, Butagaz a mis au point NAUTILA, la première citerne propane enfouie à vie.

Cette innovation, saluée comme l'une des plus importantes par la profession, propose à vos clients de nouvelles perspectives et constitue pour vous une arme commerciale efficace.

NAUTILA offre l'énergie propane qui procure une chaleur saine, puissante et immédiate, qui respecte l'environnement. Invisible à vie, NAUTILA s'intègre dans tous les jardins et respecte le cadre de vie que vos clients auront choisi.

Avec NAUTILA, l'énergie propane représente pour vos clients un investissement rentable qui leur permet d'augmenter la valeur de leur patrimoine.

Vous allez disposer d'arguments solides pour convaincre vos clients et saisir de réelles opportunités.

D'après une étude réalisée sur un échantillon de 400 personnes, représentatives de la population d'acheteurs de maison individuelle neuve en zone non desservie en gaz naturel, il est ressorti que 69% d'entre elles préfèrent l'énergie propane à l'électricité. Elles sont prêtes pour cela à accepter un surinvestissement d'installation de 35.000 F.

(source: Cabinet MV2 Conseil)



"NAUTILA"
LA CITERNE ENFOUIE A VIE:
UNE INVENTION BUTAGAZ

BUTAGAZ

OUI, je désire recevoir
une information complé-
mentaire sur NAUTILA.

NOM _____

PRENOM _____

ADRESSE _____

CODE POSTAL [][][][][][]

VILLE _____

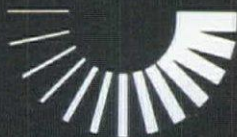
TEL (FACULTATIF) _____

Je retourne mon coupon à l'adresse
suivante:
BUTAGAZ - 9 avenue de Villiers -
75017 Paris.

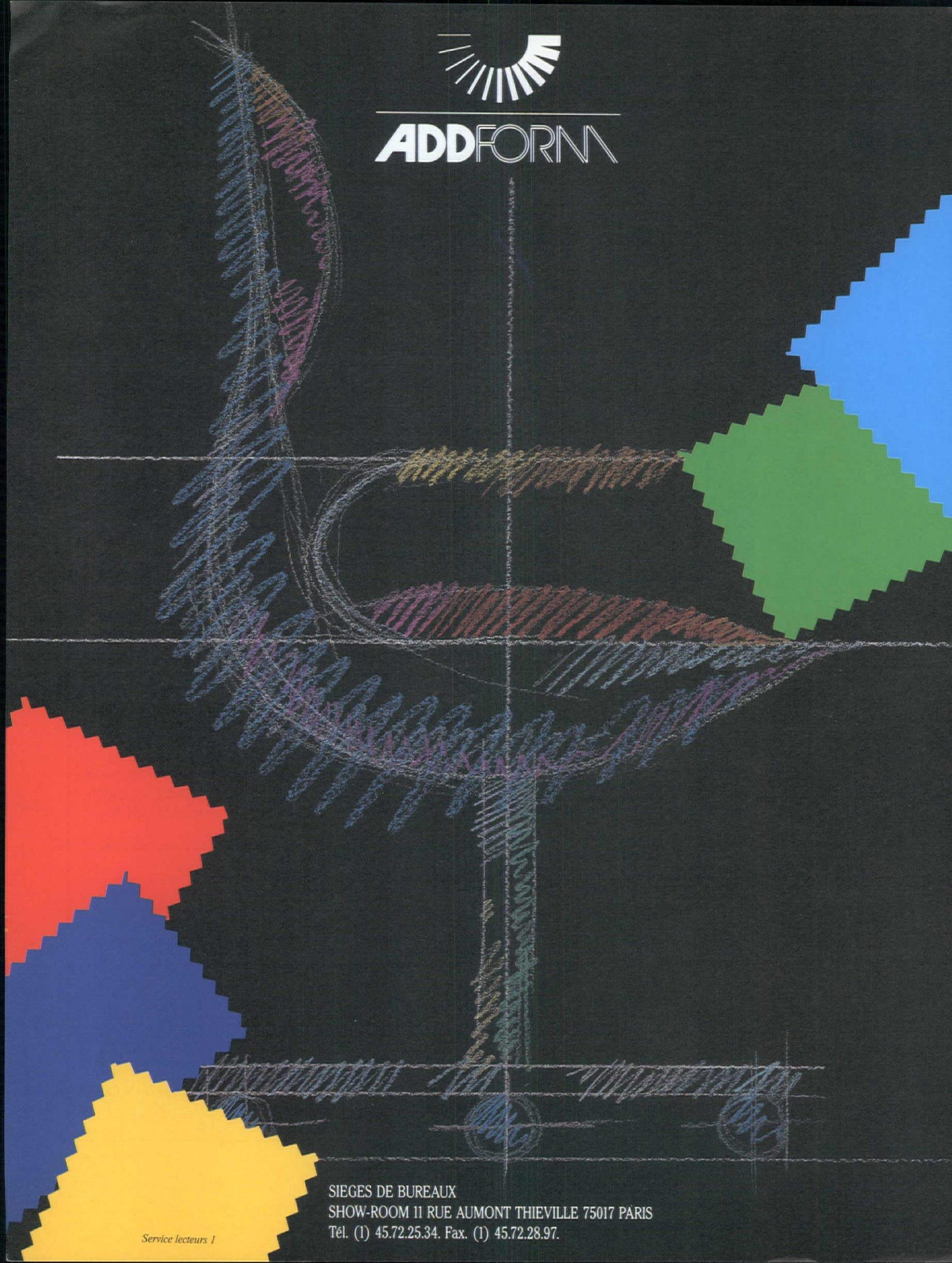
AA



Service lecteurs 4



ADDFORMA



SIEGES DE BUREAUX
SHOW-ROOM 11 RUE AUMONT THIEVILLE 75017 PARIS
Tél. (1) 45.72.25.34. Fax. (1) 45.72.28.97.

Service lecteurs 1

En cours 12

Rubriques 24

Actualités 63

Le thème 86

Dossier 105

Portrait 125

Analyse 134

Design 155

Bibliothèque de France, évolution du projet, par Bruno Suner.

*Disparitions de Berthold Lubetkin et Giovanni Michelucci.
Diffusion de l'AA depuis 1930. Bailly sur la banlieue.
Parent, conte moral. Islam, les minarets et le béton d'occident.
Artistes : Caramelle, Downsborough et Kopf, l'espace du regard.
Expositions : Jujol, Hausmann à Ibiza, Pignon-Ernest,
dix ans de l'Ifa.
Livres : l'Architecte assassin. Société du confort.*

*Pêle-mêle. Dessin du mois : Laroque. Concours de l'Acropole.
Thurnauer, hôtel de La Villette. Caillot, Alluin et Mauduit,
lycée d'Amboise. Une maison de Monthiers. Oubrière, logements
dans la Zac de Reuilly. Beel, agence bancaire à Ostende.*

VENTURISME, UN BILAN

*Un rêve américain, par François Chaslin.
Entre imagination sociale et architecture,
entretien avec Robert Venturi et Denise Scott-Brown,
dossier réalisé par Philippe Barrière.
Cinq projets pour Séville, Laguna Gloria, Seattle, l'université
de Pennsylvanie et la National Gallery de Londres.*

PROBLÈMES DE LA GRANDE DIMENSION

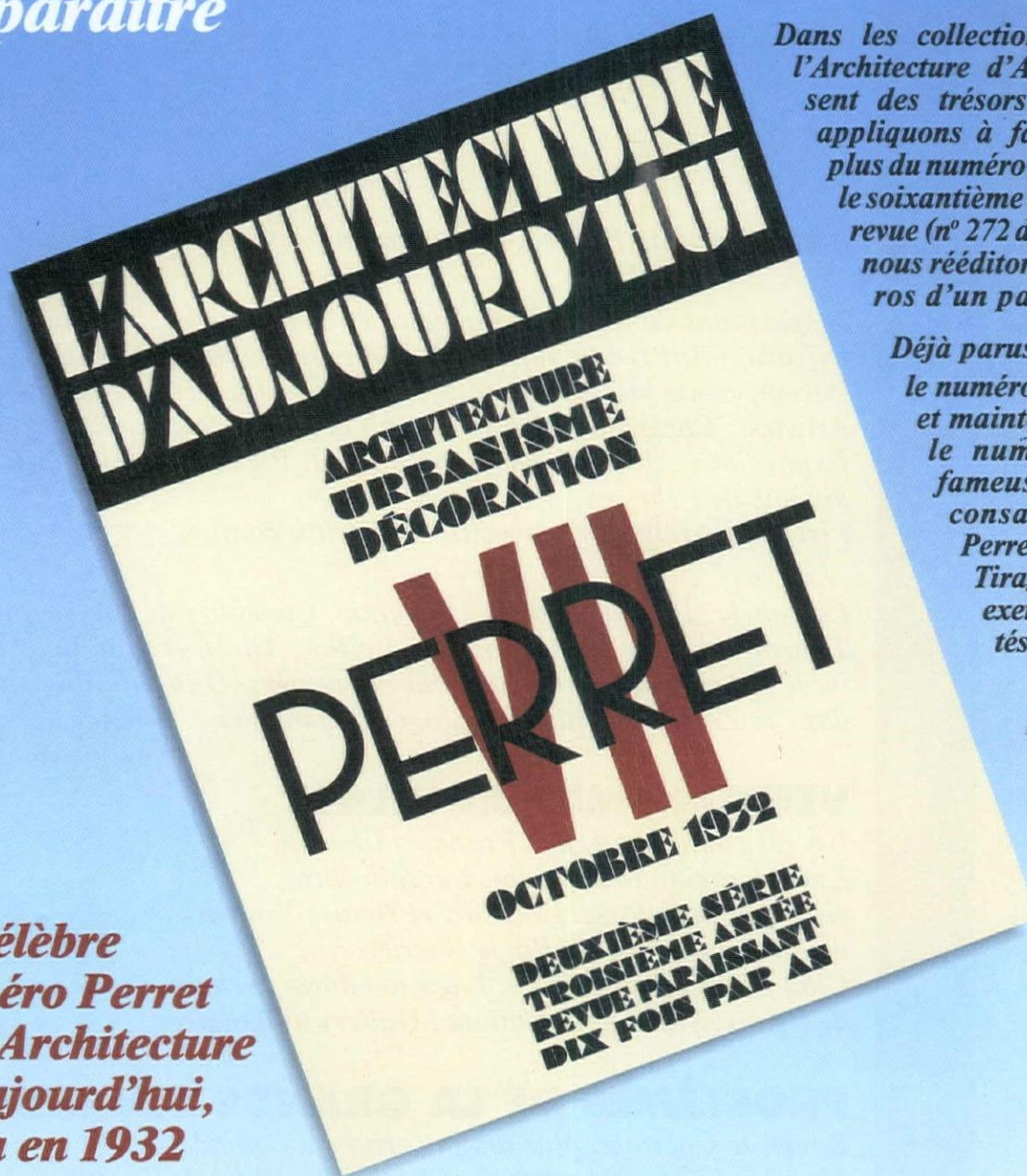
*Rome, le Corviale, plus longue erreur du monde.
Madrid, l'immeuble de Saenz de Oiza au bord de l'autoroute M 30.
Tokyo, le projet de Millennium Tower,
une recherche de Foster Associates.*

*Troughton et McAslan, une singularité british, par E. Doutriaux.
Réalizations : Colebroke Place, Riverside Apartments
et Redhill Station.*

*Tadao Ando. Parcours de la méthode à propos de trois chapelles,
par Pascal Bertrand.*

*Brèves. Bibliothèque à Turin, par Invenzione.
Paramount Hôtel de Starck à New-York.
Bar Torres de Avila, de Arribas et Mariscal, à Barcelone.
Mobilier de bureaux.*

*Vient
de paraître*



Dans les collections anciennes de l'Architecture d'Aujourd'hui reposent des trésors que nous nous appliquons à faire resurgir. En plus du numéro-bilan publié pour le soixantième anniversaire de la revue (n° 272 de décembre 1990), nous rééditons certains numéros d'un particulier intérêt.

Déjà parus :

le numéro 1, d'octobre 1930
et maintenant

le numéro 7 de 1932,
fameuse monographie
consacrée à Auguste
Perret.

Tirage limité à 3000
exemplaires numérotés.

Réédition complète du N° VII
d'octobre 1932 à l'exclusion
de certaines pages de publi-
cité. 140 pages. Format
245 x 317 mm.

*Le célèbre
numéro Perret
de l'Architecture
d'Aujourd'hui,
paru en 1932*

BON DE COMMANDE

Je désire recevoir _____ exemplaire(s) de la réédition numérotée du numéro VII d'octobre 1932 de l'Architecture d'Aujourd'hui, au prix de 200 F le volume. Frais de port train/bateau compris. Pour envoi par avion nous consulter.

☐ Je joins mon paiement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de l'Architecture d'Aujourd'hui.

☐ Je préfère régler par carte de crédit ☐ Cartes Bancaires ☐ Diners Club

N°

Signature

obligatoire

Je souhaite recevoir une facture acquittée ☐ Oui ☐ Non

M., M^{me}, Nom Prénom

Adresse

Code Postal Ville

Pays Tél.

Mon adresse ci-dessus est ☐ personnelle ☐ professionnelle

Retournez
ce bon de commande
avec le règlement
correspondant à :

**L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI,**

Service Diffusion,
25, rue Leblanc,
75842 Paris Cedex 15,
France.

Tél. : (1) 40.60.40.60.

Fax : (1) 40.60.41.27.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

GROUPE EXPANSION

Président : Jean-Louis Servan-Schreiber

L'Architecture d'Aujourd'hui
Le Ponant - 25, rue Leblanc
75842 Paris Cedex 15
téléphone 33.1. 40 60 40 60
Fax 33.1. 40 60 41 27
Fondateur : André Bloc
Directeur de la publication :
Jean-Louis Servan-Schreiber

Rédaction

Rédacteur en chef : François Chaslin
Secrétaire générale de la rédaction :
Yvette Pontoizeau (40 60 43 23)
Conseiller : Claude Parent
Rédacteurs : Armelle Lavalou (40 60 40 07)
Jean-Paul Robert (40 60 40 08)
Brigitte Fitoussi, design (40 60 40 09)
Secrétaire de rédaction :
Joëlle Bibas (40 60 43 32)
Direction artistique :
Brigitte Leroy (40 60 43 21)
François Mutterer
Fabrication : Philippe Fouchard
Textes anglais : R. Corlette Theuil

Management

Directeur : Daniel Digne
Secrétariat : Colette Sorel
Gestion : Christiane Gaujoux

Diffusion

Editeur : Laurent Cheruy
Diffusion : Christine Van Crasbeck
Traitement : Michèle Francese
Secrétariat : Sophie Pellissier

Publicité

Directeur : Laurence Rougeau
Chef de Publicité :
Odile Mériaux
assistée de : Emmanuelle Petit
Bureau de Lyon : Catherine Laurent.
Tél. : 78 29 10 01
Publicité Edition : Caroline Legait
Publicité internat. : Vincent Perrotte
Publicité Italie : Fiorucci International
Milan. Tél. : (2) 540 07 57
Exécution : Marie-Noëlle Héluin.

Groupe Expansion

Président : Jean-Louis Servan-Schreiber (40.40)
Directeur Général (réductions) :
Jean Boissonnat (44.48)
Directeur Général : Hubert Ziesenis (43.43)
Directeur Général (Finances) : Damien Dufour (44.12)
Conseillers : Jean-Marie Denot (40.01),
Jean-Claude Servan-Schreiber (44.11),
Bernard Villeneuve (54.38)
Division Magazines
Directeur Général : Daniel Juillard (43.44)
Division Quotidiens
Directeur Général : Jacques Louvet (44.47)
Directions
Directeur Financier : Bruno Cousin (53.48)
Directeur du Marketing direct :
Valérie Doumenc (42.55)
Directeur de la Publicité Financière :
Thierry Bollack (53.28)
Directeur des Ressources humaines :
Nicole Julhiet (42.19)
Directeur technique : Jean-Michel Avignon (44.83)

Services
Administration : Franco Lenain (43.29)
Comptabilité : Yves Vulmière (44.07)
Contrôle financier : Véronique Chandelon (40.58)
Développement : Christian Maigret (44.19)
Documentation : Elisabeth Ketz (53.36)
Juridique : Cécile Dutheil (42.00)
Modernisation des Rédactions : Luc Fayard (54.15)
Relations extérieures : Dominique de Souza (41.98)
Centre de prévision de l'Expansion :
Philippe Lefournier, directeur (44.40)

Diffusion 22 687 ex.
Télex 205 581 F expans



Prix Abonnements Diffusion

Prix du numéro :

France : 145 FF. Etranger : ajouter 16 FF (pour frais d'envoi par train/bateau).
Le Ponant, 25, rue Leblanc, 75842 Paris Cedex 15. Tél : 33.1. 40 60 40 60.

Abonnements

4, rue André Boule - 94942 Créteil Cedex 9. Tél. : (1) 49.81.01.28.
Abonnement 1 an (6 numéros) : 675 FF Abonnement étudiant 1 an : 390 FF
Abonnement 2 ans (12 numéros) : 1 075 FF Abonnement étudiant 2 ans : 690 FF
Abonnement 3 ans (18 numéros) : 1 475 FF Abonnement étudiant 3 ans : 990 FF

Pour l'étranger :

ajouter 96 FF par année d'abonnement pour frais d'envoi par train/bateau. Pour envois par avion, nous consulter.

Agents généraux pour la diffusion. Liste non exhaustive

Afrique du Sud : AMERICAN & OVERSEAS PUB P.O. Box 42476, FORDSBURG, JOHANNESBURG, Tvl. UNIVERSITAS PERIODICALS Pty. P.O. Box 1557. PRETORIA, Tvl. **Algérie :** ENAMEP, 15, rue Ali Mechakel Beo, ALGER. **Allemagne :** K. KRAEMER, Rotebühlstr. 40, D 7000 STUTTGART 01. K.G. WASMUTH, Hardenbergstr. 9-A, D 1000 BERLIN 12. W.E. SAARBACH, Follerstr. 2, D 5000 KOELN 01. L. WERNER, Residenzstr. 18, D 8000 MUNICH 08. **Argentine :** LIBRERIA TECNICA CP67, Florida 683, Local 18, 1000 BUENOS AIRES. M. FINCHELMAN, Casilla de Correo 1364, CORDOBA. **Australie :** ROBINSON MANTON Pty, 190 Bourke Str., MELBOURNE, Vic. 3000. MAGAZINE SUBS. AGENCY, 5 Ward Str., NORTH SYDNEY NSW 2060. INTERNATIONAL SUBSCRIPTION, P.O. Box 709, TOOWONG, Qld 4066. **Autriche :** G. PRACHNER, Kärntnerstr. 30, A 1010 WIEN. J. KIENREICH, Sackstr. 6, A 8010 GRAZ. **Belgique - Agent exclusif :** PROMOTION SOUMILLION, avenue Massenet 28, B 1190 BRUXELLES. **Brésil :** C. ROHDEN, Caixa Postal 5004, Av. Brig. Faria Lima 1709, 6° and, 1000 SAO PAULO, SP. V. BELLEZA GAGLIARDI, Caixa Postal 1429, 20000 RIO DE JANEIRO, GB. **Canada :** PERIODICA, 1155 Ave. Ducharme, OUTREMONT, Qué. H2V 1E2. **Chili :** FLEET PUBLICATIONS, Isidora Goyenechea 3185, Piso 2, SANTIAGO. **Colombie :** L.A. PUIN ALVAREZ, Apartado Aereo 8672, BOGOTA 01. REVISTAS TECNICAS, Apartado Aereo 52621, Edif. Camacol, Of. 1006, Calle 49 B N° 63-21, MEDELLIN - ANTIOQUIA. **Corée du Sud :** KOREA OVERSEAS PUB, C.P.O. Box 2558, 131 00 SEOUL. **Danemark :** A. BUSCK, Kobmagergade 49, DK 1150 COPENHAGUE K. **Rep. Dominicaine :** LIBROS Y PRENSA, Apartado Postal 1442, SAN DOMINGO. **Espagne :** MARTINEZ PEREZ, Rambla de Catalunya 60, BARCELONE 07. PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, Calle Isaac Peral n° 50, 28040 MADRID. LIBROS MALLORCA, Apartado 142, PALMA DE MALLORCA. **Finlande :** AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128, Keskuskatu 1, SF 00100 HELSINKI. RAUTAKIRJA Oy, Koivuvaaranranta 2, SF 01640 VANTAA 64. **Grande-Bretagne :** LONDON ART BOOKSHOP, 7/8 Holland Str., LONDON W8. THE TRIANGLE BOOKSHOP, 34-36 Bedford Square, LONDON WC1B 3EG. BLACKWELLS, Hythe Bridge Str., OXFORD. **Grèce - Agent exclusif :** STUDIO BOOKSHOP, P.O. Box 72538, 16401 ARGYROUPOLI, ATHENES. **Inde :** BOOKSELL AGENCIES, Post Box 1228, Apollo Str. Opp. State Bank, FORT BOMBAY 400 023. GLOBE PUBLICATIONS, C62 Inderpuri, NEW DELHI 110 012. **Israël :** TECHNICAL BOOKS AMIR, P.O. Box 16259, 61162 TEL AVIV. **Italie :** Libreria SALTO, Via V. di Modrone 18, 20122 MILAN. Libreria DEDALO, Via G. Paisiello 49, 00198 ROME. **Japon :** MARUZEN Co Ltd, P.O. Box 5050, 3-10 Nihonbashi 2-chome, Chuo-ku, TOKYO 103. TOKODO SHOTEN Ltd P.O. Box 5060, 7-6 Nihonbashi 1-chome, Chuo-ku, TOKYO 103. **Maroc :** FARAIKRE, 43, rue de Foucauld, CASABLANCA 01. KALILA WA DIMNA, 344 av., Mohammed V, RABAT. LIBRAIRIE DES COLONNES, 54, bd Pasteur, TANGER. **Mexique :** Agencia CRANE, J.M. Vigil 2434, Col. Italia. GUADALAJARA, Jal. LIBRAIRIE FRANÇAISE, Paseo de la Reforma 250-A, Pasaje Las Fuentes, MEXICO 06. **Norvège :** Librairie BEYER, Strandgaten 4, 5000 BERGEN. TANUM, Karl Johansgat, 43, 1010 OSLO 01. NARVESENS, Bertrand Narvesens vei 2, 1010 OSLO 06. **Pays-Bas :** ARCHITECTURE & NATURA, Leliegracht 44, 1000 AMSTERDAM. SWETS SUBS. SERVICE, 347-b Heereweg, 2160 LISSE. MARTINUS NIJHOFF, P.O. Box 269, 2501 S'GRAVENHAGE. **Portugal :** DITRICULTURAL, GROUPE ELECTROLIBER, Rua Vasco da Gama 4-4A, 2685 SACAVEM. FERIN Ltda, 70 Rua Nova do Almada, 1200 LIBONNE 02. LEITURA, 88 Rua da Ceuta, 4000 PORTO. **Suède :** ESSELTE TIDSKRIFTCENTRALEN, P.O. Box 45 150, 10430 STOCKHOLM. WENNERGREN WILLIAMS AB, Nordenflychtvägen 70, 10425 STOCKHOLM. **Suisse :** Roger MAIRE, Bureau d'Abonnements, 2426 LES BRENETS. NAVILLE & Co, 5-7 rue Lévrier, 1211 GENEVE 01. D.A.L.G. Sa, 7, place de la Gare, 1260 NYON. **Syrie :** LE PHARE, B.P. 391 - Rue Malake Zenibia, ALEP. JABER IBN HAYAN, 42, rue Al Fourat, DAMAS. **Venezuela :** SOTAVENTO, Edif. San Carlos, Calle California, Las Mercedes, CARACAS DF 166. U.S.A. : EBSCO SUBS. SERVICES, P.O. Box 1943, 1st Ave, north at 13th Street, BIRMINGHAM, AL 35201. WILLIAM STOUT, 804 Montgomery Str., SAN FRANCISCO, Ca. 94133. FAXON Co, 15 South West Park, WESTWOOD, Ma. 02090.

Copyright 1990

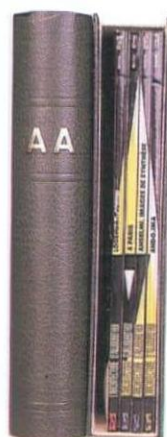
Composition : Europresse, Impression : Jombart, Kapp et Lahure. Photogravure : Atrium.

N° de commission paritaire 51777.

Société Groupe Expansion Magazines, S.A. au capital de 8 750 000 F. Principal actionnaire : Groupe Expansion. RCS. Paris B 328 427 869.

Index des annonceurs

A : AA Abonnements : 40 à 43. AA Anciens Numéros : 54-55. AA Catalogue Japon : 159. AA Réédition du numéro 1 : 142-143. AA Réédition du numéro 7 : 6. AA Reliures : 158. AA Le Pratique : 163. AA Service Lecteurs : 169-170. Addform : 4. Armstrong : 8-9. Atal : 3° de couverture. B : Butagaz : 2-3. C : CICH : 161. Cosmit : 4° de couverture. D : Darby : 29. E : EDF : 2° de couverture. G : Gantois : 31. I : I Guzzini : 10-11. Italstat : 146. L : Le Bureau Contemporain : 164. Les Bétons : 21 à 23. M : MTOP : 61. N : Nuremberg 91 : 37-47. O : Olivetti : 56. Ordo : 58-59. Osram : 25. P : Presto : 27. R : Reggiani : 62. S : Saiedue : 27. Sansen : 38-39. Schuco : 32-33. Siematic : 35. Siplast : 166-167. Soretex : 84-85. T : Technique Innovante : 51. Tolartois : 47.



Bulletin de commande écriin-reliure

De conception nouvelle, l'écriin-reliure de L'Architecture d'Aujourd'hui est digne de votre bibliothèque. Il vous servira à classer, soigneusement protégés, six numéros. Titre frappé or au fer à balancier sur reliure rigide doublée façon cuir.

Nom (M., Mme, Mlle) : _____

Adresse complète : _____

Code postal : _____

Ville : _____

Pays : _____

Tél : _____

désire recevoir l'écriin-reliure et vous adresse ci-joint le règlement, soit 70 FF. Etranger ajouter 27 FF de frais de port train/bateau, payé à l'ordre de L'Architecture d'Aujourd'hui par :

☐ chèque bancaire ☐ chèque postal
☐ Carte Bancaire ☐ Diners Club

Signature obligatoire _____

Retournez dès aujourd'hui ce bulletin dûment complété, accompagné de votre paiement à : L'Architecture d'Aujourd'hui, service diffusion, 25, rue Leblanc, 75510 Paris Cedex 15





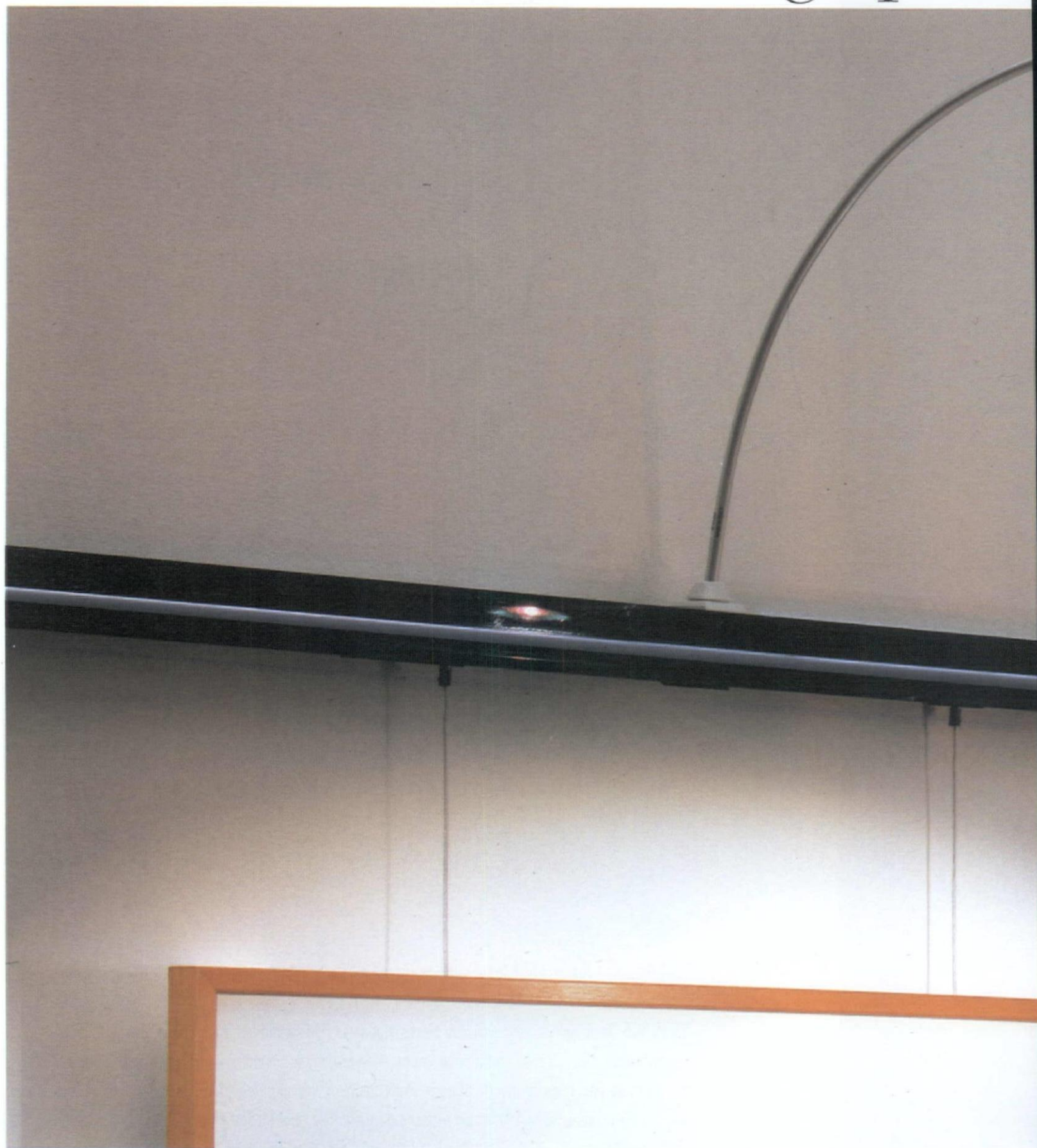
L'Art de souligner un espace de sérénité.

Désormais, vous pouvez concevoir des pièces agréables non seulement à l'œil mais aussi à l'oreille. En absorbant tous les sons perturbants, les murs de la gamme Soundsoak vous permettent de créer un havre de paix dans ce monde bruyant. Proposés dans une grande variété de couleurs et de motifs, ils s'accordent parfaitement aux espaces de travail les plus modernes et à toute la gamme de plafonds Armstrong. Avec Soundsoak, découvrez l'art de souligner un espace de sérénité.

Armstrong
AU DELÀ DE LA FONCTION : L'ÉMOTION.

Armstrong World Industries S.A. / 5, rue Louis Lejeune / 92128 Montrouge Cedex / Tel. : (+ 1) 47 46 73 00

Un éclairage pour



S'il n'y avait pas de lumière, il n'y aurait pas de peintres. Pourtant, personne jusqu'à présent, si ce n'est Limelight, n'avait pensé que sans lumière, les galeries d'art ne pourraient ni acheter, ni vendre des œuvres d'art.

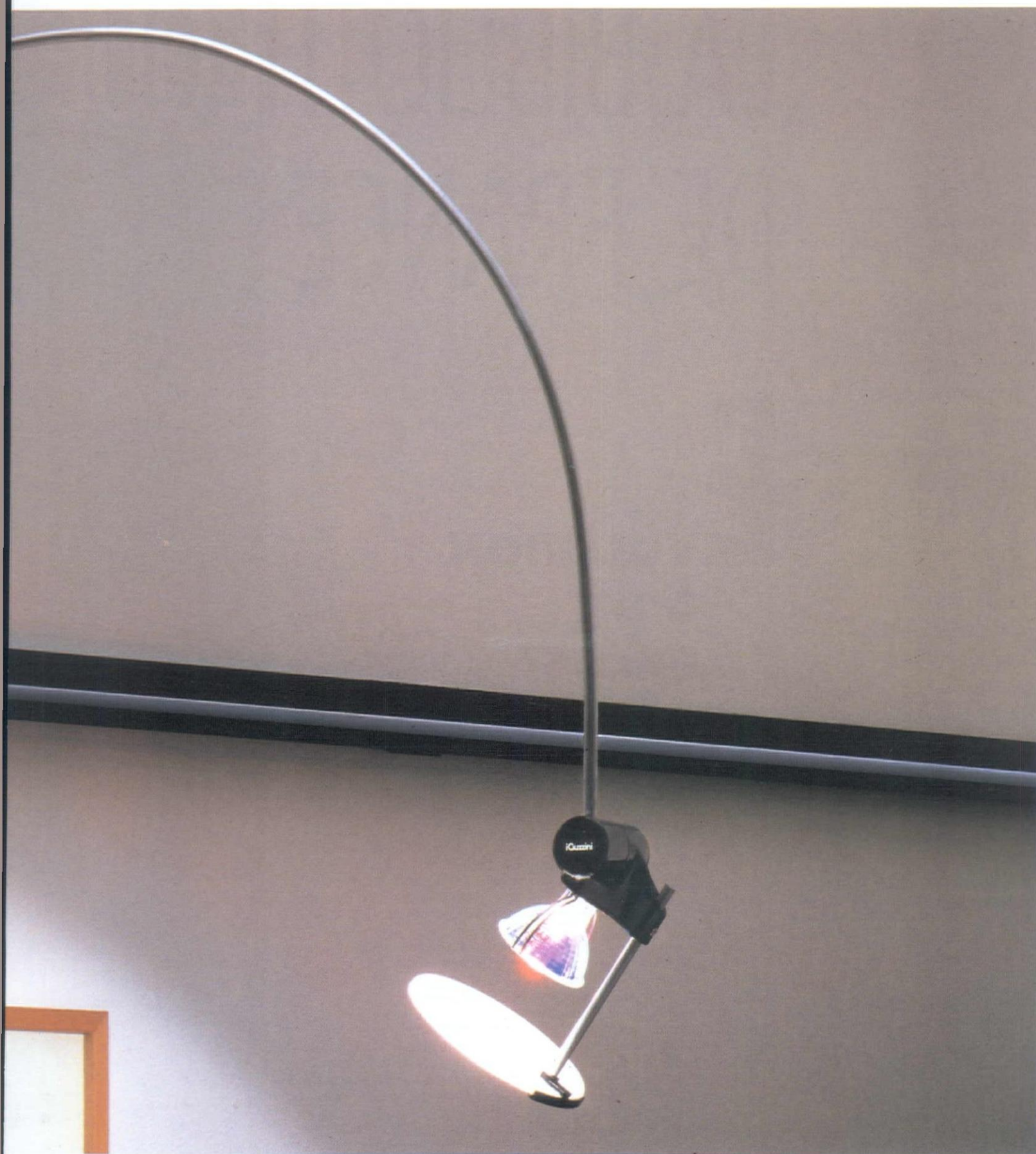
Voilà la raison d'être de Limelight, le rail monophasé à basse tension, 25 ampères et 12 volts, confectionné en aluminium extrudé, aux dimensions très réduites.

Limelight, alimenté par un transformateur électronique de 200 W, est le seul collectionneur d'une nouvelle série de projecteurs: Zoom, un spot avec filtres de couleurs et flap, Wing équipé d'une lampe halogène de 50 W, Focus et Disc montés avec une dichroïque de 50 W.

Ils sont tous dotés de tiges droites ou courbes, de longueurs variables, et d'une articulation brevetée à orienta-

l'art de vendre l'art.

STZ



tion multiple pour la connexion entre les parties mécanique et électrique qui permet de diriger la lumière horizontalement ou verticalement, sans qu'un dispositif d'arrêt ne soit nécessaire.

Le rail Limelight possède une particularité formelle: il a été conçu pour être fixé au plafond ou sur les murs.

Dans ce dernier cas, il peut devenir la structure portante pour les tableaux ou les éléments d'exposition.

Pour tout renseignement sur la collection, veuillez écrire à: iGuzzini Illuminazione France, 151 Avenue du Maine, 75014 Paris.

Offres sous enveloppe cachetée acceptées.

iGuzzini
Architectural Lighting
Service lecteurs 10

En cours

LA BIBLIOTHÈQUE DE FRANCE

*Nous avons
largement publié,
dans
notre numéro
d'octobre 1989,
les résultats
du concours
pour
la construction
de la future
Bibliothèque
de France
sur le site
de Tolbiac.
Un an et demi
après qu'a été
retenu
le projet de
Dominique
Perrault,
en voici
l'évolution.*

*Dossier préparé
par Bruno Suner.*

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.

E VOLUTION D'UN PROJET

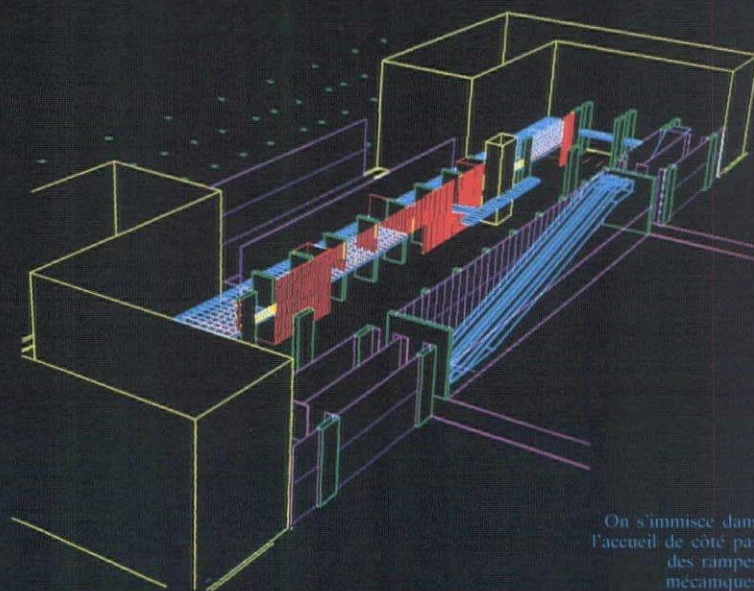
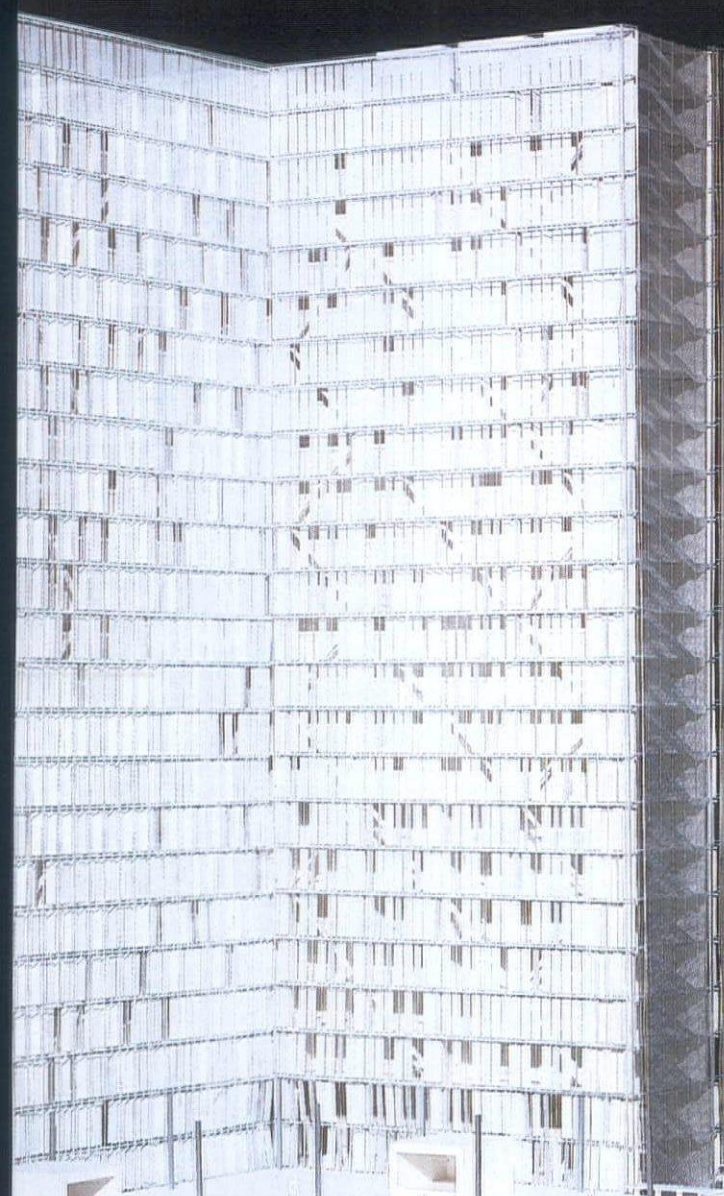
UNE STRATÉGIE DIALECTIQUE

*Ce n'est pas un projet
achevé qui avait
été retenu,
mais un concepteur
et un parti global.*

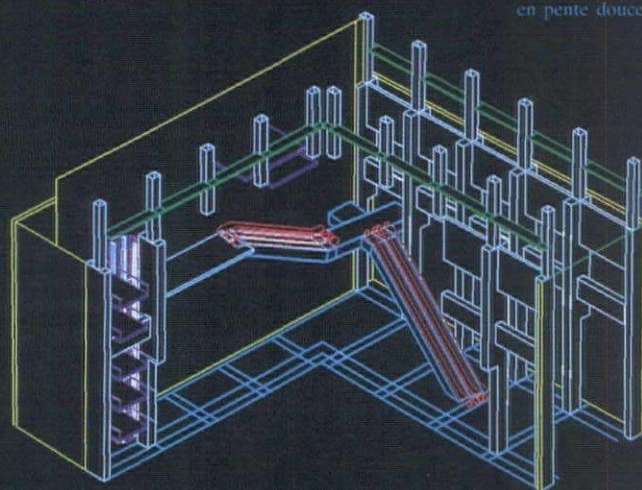
Les architectes appelés à concourir avaient été prévenus : le projet sélectionné devrait s'adapter au fur et à mesure des mises au point du programme. Plutôt que de le ficeler dans ses moindres détails, les responsables du projet, Émile Biasini, en tête, ont préféré cristalliser rapidement autour d'un parti architectural les discussions menées avec les utilisateurs et les spécialistes chargés de définir le fonctionnement futur de la Bibliothèque de France. Bref, camper le décor et associer l'architecte à la définition du programme plutôt que de se perdre en commissions, et en consultations préliminaires dépourvues d'inscription spatiale. Aujourd'hui, à l'issue des études d'avant-projet sommaire, Dominique Perrault affiche son optimisme avec décontraction : « Cette stratégie, que certains ont cru dictée par l'urgence, s'est ré-

vélée constructive jusqu'à présent. L'histoire a donné raison à ceux qui pensaient qu'au concours, il y aurait un projet susceptible d'évoluer, de s'adapter, sans être dénaturé, de croître et d'embellir dans ce processus dialectique entre architecte et maître d'ouvrage. » De fait, le projet de la Bibliothèque de France n'a rien perdu après 18 mois de son pouvoir de conviction, de sa limpidité désarmante qui l'avait imposé sur ce site de 7,5 hectares concédé par la ville au sein de la Zac Tolbiac. Monumental, sans céder au culte de l'objet unitaire et « estampillé », le parti de Dominique Perrault s'est attaché d'emblée, derrière un minimalisme de façade un peu froid, à définir la géographie du lieu, à borner un nouvel espace urbain d'une rare ampleur dans la capitale. D'abord, structurer le paysage urbain. La philosophie générale n'a pas évolué. L'architecte est ainsi parvenu à endiguer le flot des demandes techniques et fonctionnelles en les pliant à ce cadre de référence suffisamment stable. Il tient en quelques mots : une place-belvédère, un cloître de verdure, quatre tours. Dominique Perrault sait que c'est la force structurante du vide dans la capitale parisienne qui a accro-

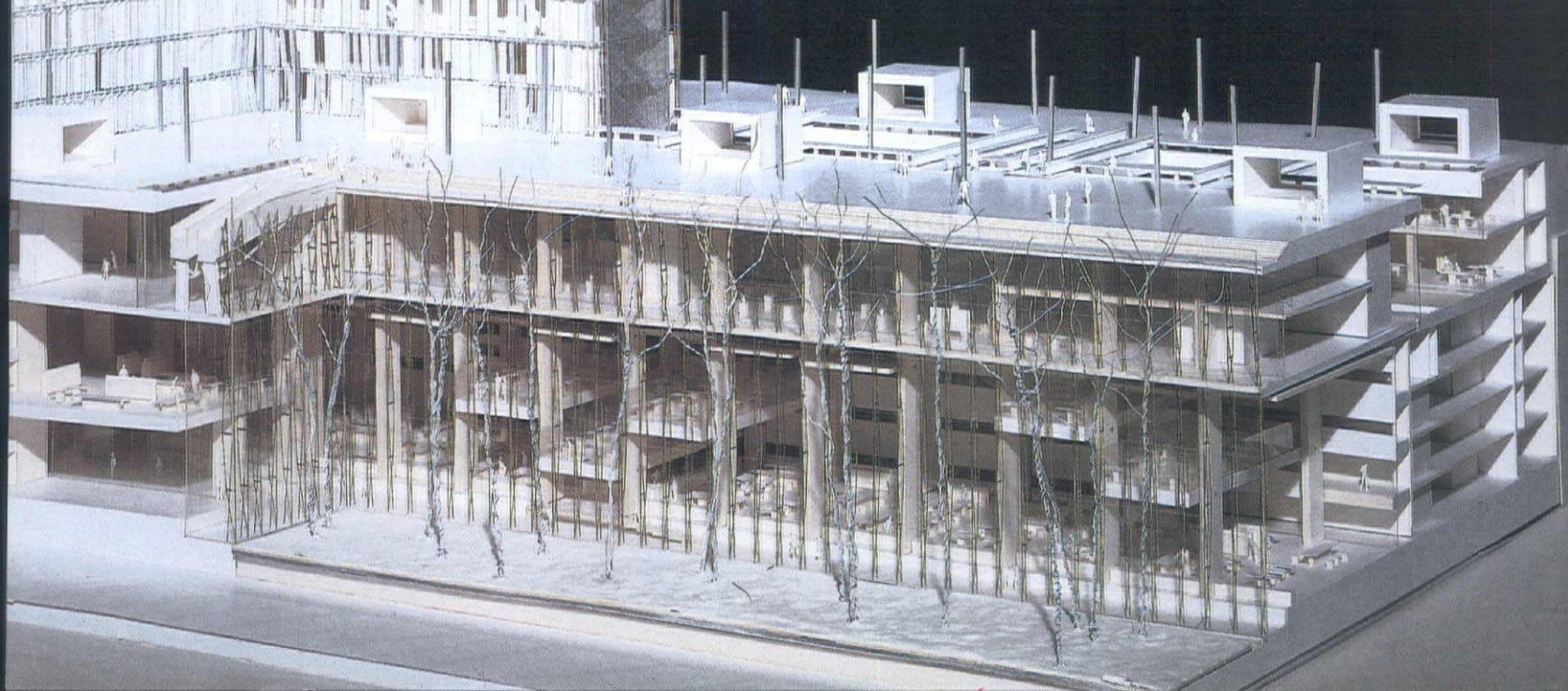
L'esplanade a perdu de son dénuement. Hérissée d'édicules et de mâts d'éclairage, elle s'évide sur son pourtour de rues-jardin enjambées par de nombreuses passerelles. Les étuis diaphanes des tours-étagères se sont doublés d'une enveloppe « vivante » constituée de 20 000 panneaux de bois articulés.



On s'immisce dans
l'accueil de côté par
des rampes
mécaniques
en pente douce.



Les lecteurs gagneront
les salles d'étude et
de recherche qui
cernent le jardin, par
un escalier
monumental logé dans
les pieds des tours au
cœur d'une nef haute
de vingt mètres.



ché aux fleuves ses plus grandes respirations : « Ces quatre tours d'angles dressées en équerre telles des livres ouverts balisent l'espace tout en préservant son ouverture. On tient l'essentiel si l'on parvient à faire coexister cette dimension avec la part de recueillement et de renfermement associé à la lecture que contient en germe le cloître-jardin incrusté dans la place. » Comme un havre de verdure, un refuge au cœur de la ville qui ne va pas tarder à cerner la bibliothèque, un espace borné, comme notre civilisation, par la gravité du savoir livresque sans en rester prisonnier. « On ne verra jamais une tour seule. Il y a là l'idée d'un monde complet. Il y aura un dedans, un dehors sans être réduit à construire un mur pour marquer une frontière. »

Bien sûr, comme tous les grands travaux lancés sous le précédent septennat, ce projet a supporté les assauts d'une polémique particulièrement vive. Le vent de la critique l'a contraint à quelques changements de cap. Les surenchères ne lui ont pas été épargnées. Le pourtour des salles de lecture s'est lesté d'une ceinture de magasins. Le double des ouvrages initialement prévus a ainsi gonflé les cales du navire. Ses surfaces ont crû jusqu'à 350 000 m² avant de revenir à leur niveau d'équilibre actuel de 240 000 m². Ses quatre tours d'angle grimpaient dans le même temps jusqu'à 130 m avant de se stabiliser à 100 m. En fait, les critiques les plus vives se sont plus dirigées vers le contenu que le contenant. Un retour rapide sur le fond de la polémique et les orientations arrêtées à ce jour s'impose pour éclairer les évolutions du projet architectural.

La « bataille de la césure » qui faisait rage après les feux nourris de la revue de Pierre Nora *Le Débat*, s'est close en août 1989 par une reddition sans condition des pouvoirs publics. En annonçant le transfert de l'ensemble du fond de la Bibliothèque Nationale (soit environ 12 millions d'ouvrages au lieu des 7 prévus initialement par le rapport Melot-Cahart) et en admettant implicitement le recentrage du projet autour du livre et des fonctions traditionnelles de la Bibliothèque Nationale (recherche et conservation), le ministre de la Culture faisait taire, en partie, les critiques des intellectuels, et des chercheurs montés au créneau. Le débat a rebondi depuis en mettant aux prises d'un côté les partisans de la galaxie Gutenberg à ceux de la galaxie Mac Luhan, et de l'autre, les champions d'une ouverture à tous les publics aux tenants d'un certain élitisme.

Les partisans du « village global » avaient gagné l'oreille de Dominique Jamet, homme de commu-

nication conquis au pouvoir de l'image et du son. Ils caressaient déjà le rêve d'une entrée en force de l'audiovisuel dans le sanctuaire de la connaissance et de l'écrit. Ils ont dû battre en retraite eux aussi, et restreindre leurs ambitions devant la résistance des lobbies. L'Ina, les archives du film à Bois d'Arcy n'ont concédé aucune de leur prérogative et resteront seuls dépositaires de la production audiovisuelle. Un département son et image prendra bien place au sein de la Bibliothèque de France mais il sera essentiellement alimenté par le fond existant de la phonothèque nationale, et l'on sent à présent que la vocation documentaire du livre dominera au final pratiquement sans partage. Il y a de ce côté suffisamment à faire pour rattraper le retard accumulé et se hisser aux rangs des institutions étrangères, plaident avec raison les responsables de la Bibliothèque Nationale. Un véritable chantier parallèle. Le prestige de ces bibliothèques se juge d'abord à l'aune des moyens documentaires et de recherches dégagés. Pour rivaliser avec les meilleurs parmi les poids lourds, il faut impérativement achever pour l'ouverture l'informatisation complète du catalogue général. Les équipes d'Emmanuel Leroy-Ladurie, désormais dotées des moyens hu-

Les galaxies

de Gutenberg

et de Mac Luhan ;

le tout public

ou les chercheurs

ains et techniques nécessaires, s'y sont attelées d'arrache-pied. La Bibliothèque de France doit développer également une politique de partenariat originale avec les principales bibliothèques du pays (une vingtaine au total) disposant de fonds originaux et complémentaires du patrimoine de la Nationale. On y voit le moyen le plus rationnel de compenser ses lacunes notoires notamment dans le domaine des sciences et techniques. Ce sont 25 millions de titres différents qui pourraient à terme être ainsi mis à disposition des chercheurs au moyen d'un catalogue collectif national informatisé interconnecté en réseau, une toile qui pourrait tisser plus tard des ramifications avec les catalogues étrangers. Les techniques de télétransmission via le réseau Numéris laissent entrevoir plus tard la possibilité de consulter à distance les volumes qui auront été numérisés. Virtuellement, la plus grande bibliothèque du monde, n'en déplaise aux puristes pour qui rien ne remplacera le contact charnel avec le

papier et l'odeur de l'encre...

Ceux qui ont côtoyé les bibliothèques universitaires américaines ouvertes à toutes heures, ont été, comme Michel Serres qui enseigne à Berkeley, gagnés définitivement au principe du libre accès. Deux millions d'ouvrages devront être mis à la disposition immédiate des lecteurs dans les salles de recherche de la Bibliothèque de France. Le dépôt légal représente un apport de 40 000 ouvrages par an. La BN en acquiert autant. Un volume global de 80 000 titres qui fait pâle figure en comparaison des 270 000 qui complètent chaque année le fond de la Library of Congress à Washington, ou les 230 000 de la bibliothèque de l'Université de Harvard. Les bouchées doubles ont été mises sur les crédits d'acquisition. La BN va ainsi augmenter le volume des entrées annuelles à 200 000 volumes, le dépôt légal devant par ailleurs être porté à trois ouvrages en 1995. Ces budgets seront essentiellement absorbés dans un premier temps par l'acquisition des doubles d'ouvrages antérieurs à 1980 pour alimenter le fond en accès direct, le rattrapage et la mise à niveau des domaines délaissés. Une campagne de reproduction des ouvrages les plus sensibles sera menée parallèlement en recourant aux techniques traditionnelles comme le microfilm ou celles, plus nouvelles et jugées encore aléatoires à grande échelle, de la numérisation informatique. Ces dispositions n'ont pas apaisé les inquiétudes plus fantasmagoriques que fondées exprimées par certains à propos d'une potentielle « beaubourisation » de la Bibliothèque de France. On agite, glacé d'effroi, le spectre du maelström de la BPI, Bibliothèque publique d'Information, et de la destruction rapide du fond sous l'effet d'une communication trop intensive. Derrière ces critiques percent parfois, à peine voilées, des préoccupations plutôt liées à la coexistence des différents publics qu'à la sauvegarde du fond.

Après le rappel à l'ordre élyséen en octobre 1990, les plateaux de la balance se sont figés dans un équilibre précaire : ni bibliothèque ouverte à tous, ni stricte reproduction des restrictions d'accès en vigueur à la Nationale. Les cales du navire lestées d'une BN rénovée mais traditionnelle, il ne reste plus aujourd'hui pour donner corps aux vœux présidentiels d'une « bibliothèque d'un type entièrement nouveau » que les 25 000 m² du niveau supérieur, situés sous l'esplanade. Bien que l'indécision semble encore peser sur son contenu définitif, devraient y figurer une bibliothèque de référence dotée de 400 000 volumes (2 000 places), le service de recherches bibliographiques (270

places), le département des actuels (1 220 places), sorte de vitrine de la production française dans les domaines de l'édition, de la radio et de la télévision, des centres d'information et de documentation, des espaces d'exposition, et le centre de colloque doté d'un auditorium (350 places) et d'un amphithéâtre (750 places).

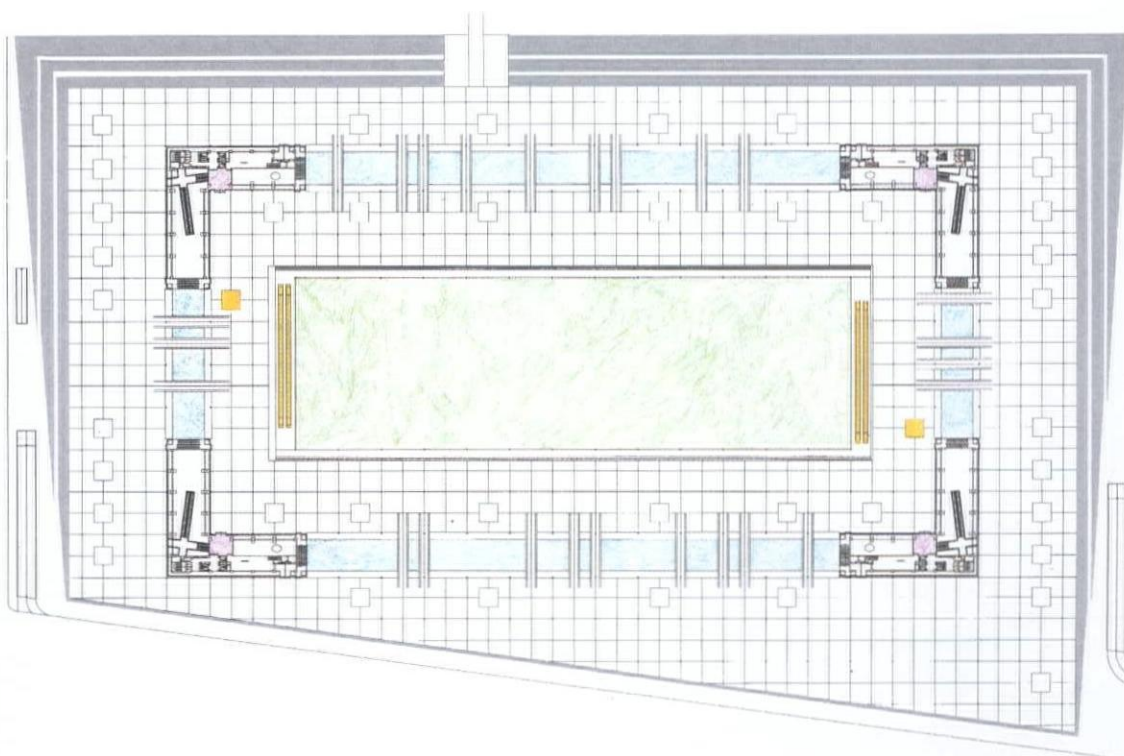
ARCHITECTURAL EVOLUTION OF THE PROJECT

Dominique Perrault's original sketch for the Bibliothèque de France laid out the public access hall at ground level, on the Seine-side of the site. After switching it round to the built-up side, so as to better acknowledge the future installation of a station interconnecting the C line of the RER express and the projected Météor line, the architect has subdivided the space into two symmetrical halls laid out along the short sides of the quadrilateral defined by his four towers. Accordingly, to the north of the esplanade the monumental stairs which were to afford access have been transformed into a monolithic base 180 metres long, and the original transparency that was to reveal the interior garden as of the quay-side entrance is no more. This rearrangement enables the annexing of blind peripheral areas to the benefit of storage spaces. "I took the opportunity to fragment the outside whole, to scale the access halls down to human dimensions", comments Perrault.

Access is now governed by gently-sloping mechanized ramps rising on either side of the garden from the esplanade. In the first sketches, the esplanade was hollowed out in its centre to receive a garden traced on the dimensions of that at the Palais Royal, and this conveyed something like the feeling of a tragic denouement. Since then the esplanade has gained by the addition of mast-lights and a series of small buildings spaced at regular intervals. These out-growths, whose presence was dictated by security imperatives linked to evacuation and smoke clearing, have been underscored sculpturally (in a slightly provocative manner, as Perrault admits) and betray the architect's dismay at the firemen's refusal to accept the invisible mobile systems used in the Cour Napoléon at the Grand Louvre. The esplanade has also been dug away on its perimeter by a « garden-road » 14 metres wide and 7 deep. Here Perrault envisages an aquatic and mineral treatment to justify the presence of foot-bridges and to reflect light towards the premises that open onto this sunken street. On the short sides, at the foot of the towers, café terraces will be able to set up near the entrance halls.

This peripheral trenchwork has detracted something from the initial force of the inlaying of the central garden. Nonetheless, the trees planted there in full soil will retain a symbolic function on scale with the project. As Perrault points out : "The trees constitute the landmark system since everything converges on the garden. On the esplanade people will be above the trees, at access

- ZONE TOUT PUBLIC
- CIRCULATION TOUT PUBLIC
- SALLES DE LECTURE
- CIRCUIT DU LIVRE
- ADMINISTRATION
- CIRCULATION SALLES DE LECTURE
- MAGASINS
- RUE-JARDIN
- JARDIN



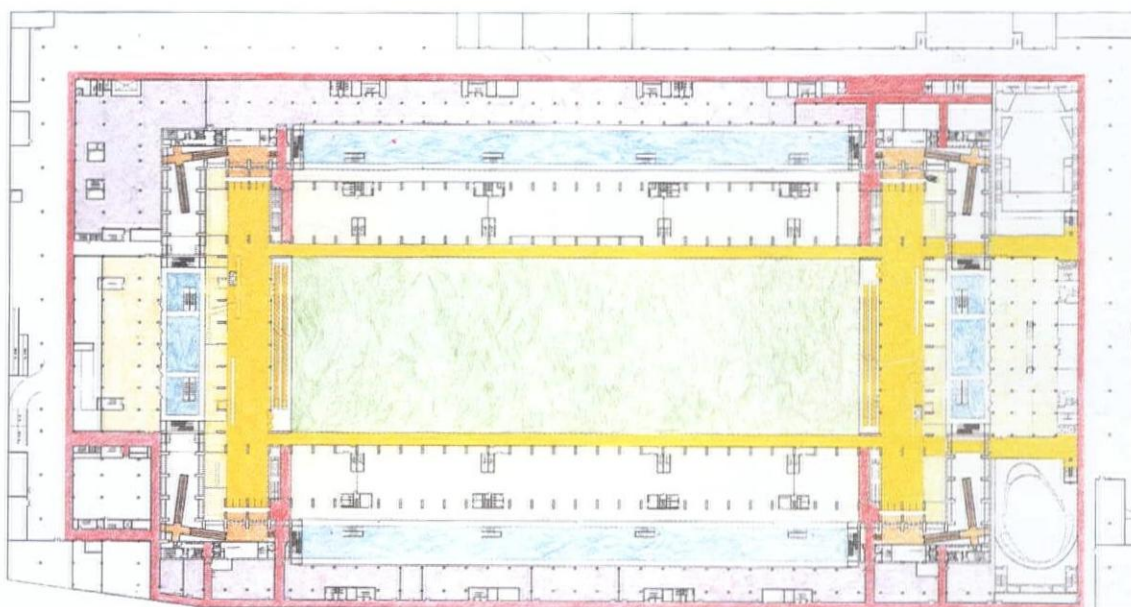
De haut
en bas :

Quatre tours en
équerre, comme
des livres
ouverts, quatre
balises qui
bornent l'espace
sans marquer une
frontière. Au
cœur du projet,
un cloître de
verdure. La
césure des
rues-jardins est
effacée par une
multitude de
passerelles.

Le circuit des
livres boucle
l'ensemble du

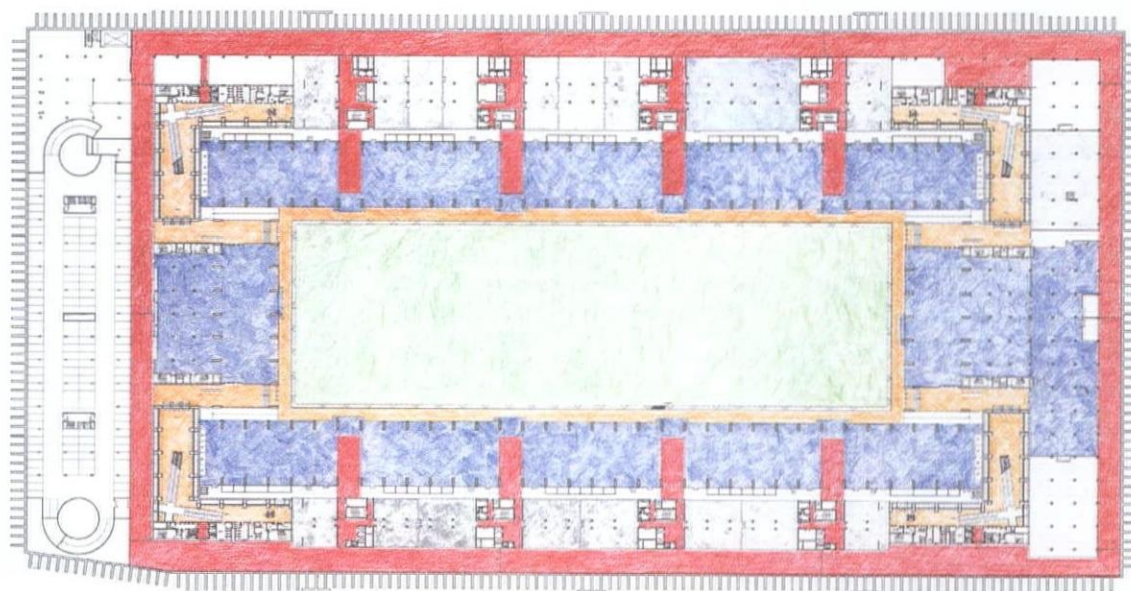
complexe. Les
rues-jardins font
pénétrer la
lumière naturelle
sur le pourtour
dans la
profondeur du
socle... Près des
halls d'accueil les
cafés, les
restaurants
pourront s'ouvrir
sur l'extérieur au
pied des tours.

La ceinture des
circulations
techniques
alimentera en épi
les banques de
prêt dans les
salles de
recherche.



*level they will be in the trees, in the
reading rooms they will be below the
trees ". But no one will actually enter
this sacred wood. Alas, in this temple
dedicated to the pursuit of knowledge,
researchers are to be denied the tempta-
tion of forbidden fruit !*

*Public circulations are thus laid out
around this garden of Eden : a first
walkway services the rooms open to the
public at access level ; twelve metres
below this, a second walkway skirts the
garden. At garden level, the public will
be moving a little below the rooms
destined to card-carrying readers so as
not to distract them from their work.
Huge plate-glass façades, sketched for
the time being with the spider-web ef-
fect of the glass-houses at the Cité des
Sciences, will open up full height the
volumes of the research rooms that run
in one piece for near on 200 metres. As
in the past, to gain access to the rich
store of books researchers will have to*





DENANCÉ

Un emmarchement général règne sur le quai d'où a disparu la grande entrée



DU MAGE

E VOLUTION ARCHITECTURALE DU PROJET

*Un jardin plus clos,
plus de surfaces
de stockage,
des étuis de verre
maintenant doublés
de panneaux de bois.*

Dans son esquisse, Dominique Perrault avait organisé l'accueil général du public de plain-pied côté Seine. Après l'avoir basculé d'un seul tenant côté quartier pour mieux prendre en compte l'implantation au sud de l'opéra-

tion de la station d'interconnexion entre la ligne C du Rer et la future ligne Météor, il l'a finalement subdivisé en deux halls symétriques. Ils sont disposés sur les petits côtés du quadrilatère défini par les quatre tours. L'emmarchement monumental qui donne accès au nord à l'esplanade s'est mué en un socle monolithique, long de 180 m dépourvu de la transparence initiale qui laissait deviner le jardin intérieur depuis l'entrée ménagée sur les quais. Cette réorganisation permettait l'annexion des espaces périphériques aveugles au profit des magasins. « J'ai aussi saisi l'occasion de fragmenter ce grand ensemble, de ramener ces halls d'accueil à une échelle humaine », ajoute Perrault. On s'y infiltre par

des rampes mécanisées en pente douce de part et d'autre du jardin depuis l'esplanade.

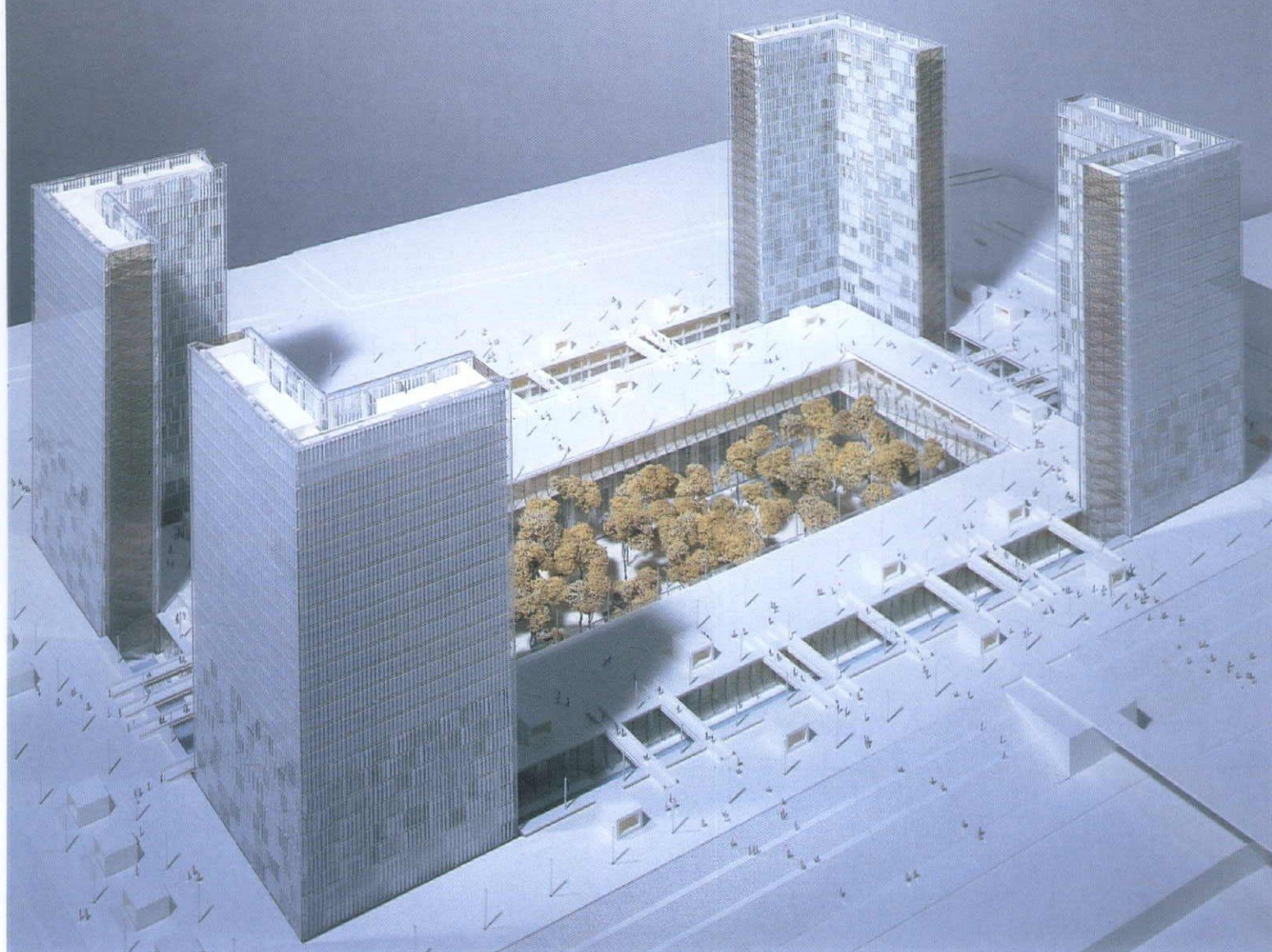
Celle-ci, creusée en son centre d'un jardin calqué sur les proportions du Palais Royal, affichait un dénuement tragique dans les premières esquisses. Elle s'est, depuis, hérissée à intervalles réguliers de mâts-luminaires, et d'une série d'édicules. Ces excroissances dictées par les impératifs de sécurité liés aux évacuations et au désenfumage ont été soulignées sculpturalement, en manière de provocation concède Perrault, surpris que les pompiers n'aient pas accepté les systèmes mobiles invisibles retenus pour le Grand Louvre dans la Cour Napoléon. L'esplanade s'est aussi creusée sur

son pourtour d'une « rue-jardin » large de 14 mètres et profonde de 7. L'architecte y envisage un traitement aquatique et minéral justifiant pour le moins qu'on l'enjambe par des passerelles, et surtout réfléchissant la lumière vers les locaux qui s'ouvrent sur cette rue en décaissé. Sur les petits côtés, aux pieds des tours, les terrasses des cafés pourront s'y installer près de l'accueil.

Cette tranchée périphérique a quelque peu vidé de sa force initiale l'incrustation du jardin central. Les arbres qui y seront plantés en pleine terre n'en conservent pas moins une charge symbolique significative à l'échelle du projet. « Ce sont les arbres qui constituent le système de repérage.

Sur cette vue cavalière, noter la nouvelle écriture des façades, les pignons latéraux ajourés, la rue

intérieure périphérique que franchissent les passerelles, et l'un des deux accès en pente douce.



DENANCE

Tout converge vers le jardin. Sur la place, on est au-dessus des arbres ; à l'accueil, on est dans les arbres ; dans les salles de lecture, on est au-dessous des arbres. » Mais personne ne pourra fouler le sol de ce jardin sacré. Il serait piquant qu'on ait ainsi voulu, dans ce temple dédié au savoir, préserver les chercheurs de la tentation du fruit défendu !

Les circulations du public s'organisent autour de ce jardin d'Éden. Un premier déambulateur dessert les salles ouvertes au public au niveau accueil. 12 mètres plus bas, un second promenoir ceinture le jardin. En rez-de-jardin, le public se déplacera légèrement en contre-bas des salles destinées aux lecteurs patentés pour ne pas per-

turber leur travail. Des grandes façades vitrées, esquissées pour l'heure sur le mode arachnéen des serres de la Cité des Sciences, y découvrent sur toute hauteur les volumes des salles de recherche qui forment un seul tenant sur près de 200 mètres.

Pour accéder à l'ensemble du fond original, il faudra donc, comme hier, montrer patte blanche et motiver sa recherche avant de pouvoir plonger, muni d'une carte de lecture, au niveau du jardin, 12 mètres plus bas. Les usagers emprunteront pour ce faire les escaliers monumentaux qui s'inscrivent dans les atriums vertigineux logés aux pieds des tours. Le nombre de places offertes sera considérablement aug-

menté. Les 600 accordées parcimonieusement, « en dernier recours », à Richelieu seront demain portées à plus de 3 000 réparties dans les cinq départements entre salles d'étude et salles de recherche. Une évolution qui n'est pas seulement quantitative. Dans les volumes des salles de lecture, des mezzanines ont été installées à des hauteurs variées. Les chercheurs les plus pointus y trouveront des cellules individuelles d'un genre nouveau, spécialement aménagées à leur intention. 400 de ces « carrels » leur permettront de prendre leur quartier avec tout le confort requis. Les divisions entre les départements resteront seulement marquées par les banques centrales de

prêt et la modulation de volumes sous plafond des mezzanines. Sur les petits côtés, dans les salles d'études, 60 % des surfaces seront affectés aux ouvrages en rayons d'accès direct. Même s'il n'est pas affiché sur les parois, le livre restera donc extrêmement présent.

Le temps d'acheminement des ouvrages devrait être réduit à quelques minutes ; contre une heure en moyenne dans la salle Labrousse à Richelieu. La bibliothèque disposera, pour écouler ces flux, d'une galerie technique qui ceinture l'ensemble des salles de consultation, de systèmes de convoyage automatisés verticaux et horizontaux, et de magasins partiellement robotisés. Prudent,



DENANCÉ

submit to screening and justify their research before being able, reader's card in hand, to plunge down to garden level 12 metres below. This descent will be effected via monumental stairways opening in the vertiginous atria set at the foot of the towers. The number of readers' desks on offer will be considerably more than the 600 or so at the old Bibliothèque Nationale; all told they should number 3000, shared out over five departments in the study and research rooms. But this evolution is not just quantitative. Mezzanines have been settled at various levels in the volumes of the reading rooms and the more serious readers will find there individual work cells of a new type, specially designed for them. Four hundred of these "carrels" will make bookworms really feel at home. Divisions between departments will be marked by the central distributing banks and by modulating the mezza-

nine's ceiling heights. On the short sides of the reading rooms, 60% of the surface space will be made over to books stacked on direct-access shelves. So even if books aren't laid out around the walls, they will still be very much present.

Delivery time for requested books should be reduced to just a few minutes compared to an hour or so in the Salle Labrousse at the Bibliothèque Nationale. In order to ensure smooth flow, the new library will have a technical gallery skirting all the reading rooms, with automatic vertical and horizontal conveying systems and partially robotized storage shelves. Prudent as he is, Dominique Perrault has simplified circuits to the maximum, and has doubled each mechanized system with a manual functioning autonomy.

"Real book should not be the children of light and discussion, but of obscurity and silence", wrote Paul Valéry. And

the architect appears to agree. When the project was first made public, the glazed towers led people to think that the new library's treasures would be exposed to the light, laid bare to all and sundry. Not so. Most of the shelf space is now concentrated in the lower levels: 140 kilometres of it as against near on 150 at the old B.N. The paradox is that the surfaces offered by the towers, whose first six levels are made over to office space, will serve merely to absorb the gradual growth of the book-pile as deposits come in over the next 30 to 50 years. Yet it is out of the question to hand over these remaining fourteen levels without fitting them out with equipment, since they will definitely serve as temporary storage space and also house the least-consulted books.

For Dominique Perrault, "the library remains undeniably the universe of indefinite number: thousands of characters on a page, hundreds of pages in a

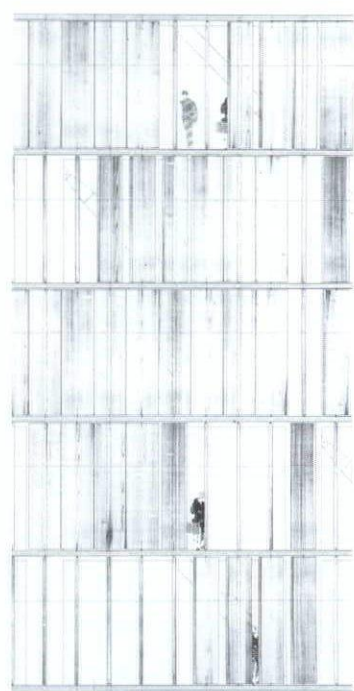
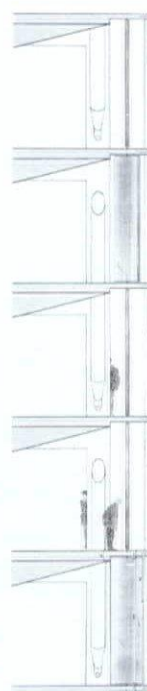
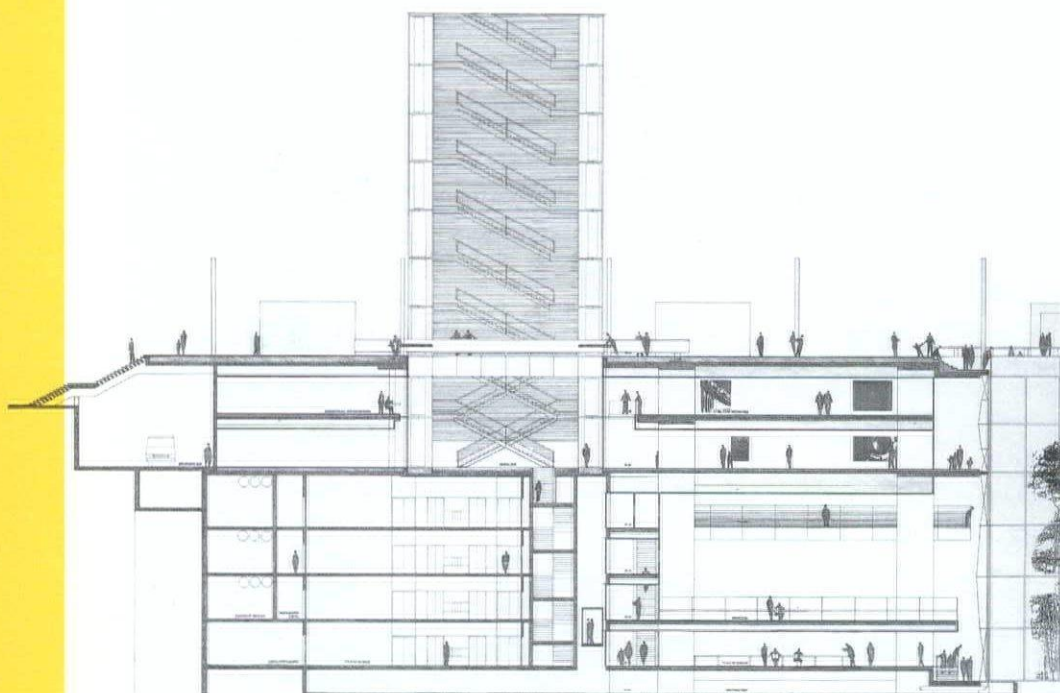
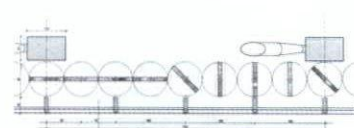
Coupe transversale sur les salles de lecture et la rue-jardin. L'accès

au public s'organise sur deux niveaux à partir des déambulatoires qui ceignent le

jardin. Les nouveaux magasins ont investi les sous-sols de l'esplanade.

Détail de réalisation des panneaux mobiles. Ces volets plaqués de bois tressé

pivotent autour d'un axe central. Derrière on devine les échappes des contreventements.



Dominique Perrault a simplifié au maximum les circuits, et prévu que chaque système mécanisé autorise un fonctionnement en manuel.

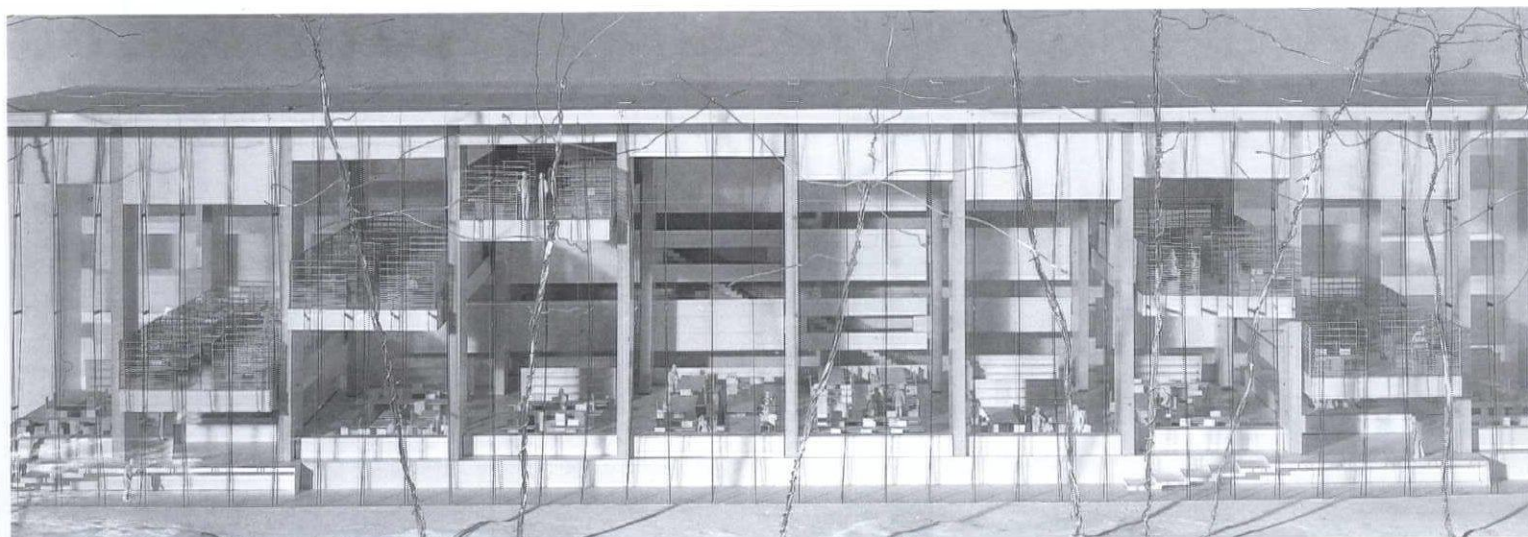
« Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence », soutenait Paul Valéry. L'architecte semble lui avoir emboité le pas. Les tours vitrées laissent à penser au départ que les trésors de la Bibliothèque y seraient exposés à la lumière, au vu et au su de tous. Il n'en est rien. L'essentiel du stockage se concentre désormais dans les niveaux inférieurs. 140 kilomètres de rayonnage y ont été trouvés (Richelieu en compte actuellement près de 150). Paradoxalement,

les surfaces offertes par les tours, réservées sur les six premiers niveaux aux bureaux de l'administration, ne devraient donc servir qu'à absorber l'accroissement progressif des dépôts dans les trente à cinquante prochaines années. Il n'est pas question pourtant de livrer ces quatorze niveaux de magasins dépourvus d'équipement puisqu'ils pourront servir de lieux de stockage temporaire ou recueillir les volumes les moins consultés.

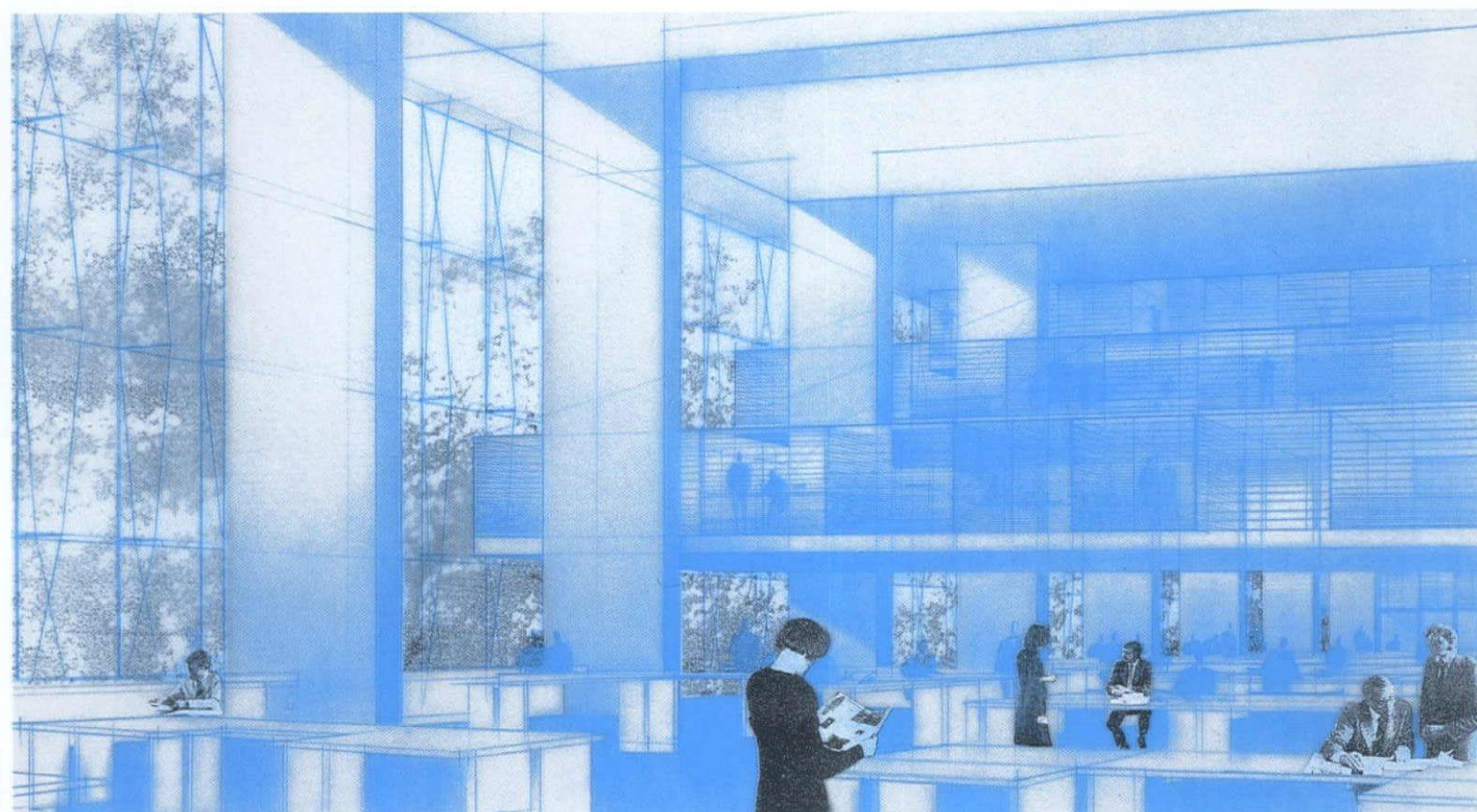
Pour Dominique Perrault, « la bibliothèque reste indéniablement l'univers du nombre, d'un nombre indéfini : des milliers de caractères dans une page, des centaines de pages dans un livre, des millions de volumes sur les éta-

gères... Cette notion du nombre, de l'accumulation s'exprimait originellement dans l'idée des containers. Les tours se percevaient comme des étuis transparents derrière lesquels apparaissait, assez autonome, un système de remplissage ». L'idée a évolué. Le verre photochromique qui se teinte progressivement en fonction de l'intensité lumineuse a été abandonné. Les industriels qui produisent ce verre, destiné habituellement à la lunetterie, ne pouvaient produire des panneaux de la dimension requise dans des budgets raisonnables. Pour protéger les locaux de la lumière, Dominique Perrault a doublé les parois vitrées de panneaux de bois articulés. Ouverts, entrouverts ou fermés au

gré des utilisateurs, ces volets plaqués de bois précieux tressés en lanières composeront derrière le masque unitaire d'un prisme pur et cristallin une texture chaotique. On retrouvera dans ces vibrations aléatoires et ce principe sériel quelque chose des pans de verre musicaux que Xenakis avait conçus pour le Couvent de la Tourette. Il s'y ajoute un élément d'animation cher à Perrault qui imagine que la course du soleil orchestrera secrètement aux différentes heures de la journée l'apparence extérieure de ses édifices. Les pignons des tours laisseront deviner au travers d'un voile métallique (on envisage un métal déployé ou une sorte de cote de maille) les escaliers de secours.



Surplombant les salles de lecture, des mezzanines à l'usage des chercheurs



Les vibrations aléatoires des 20 000 volets contrasteront avec la « tranche » de ces tours pensées comme « livre ouvert ».

Même s'il n'a pas arrêté dans le détail tous les matériaux, Dominique Perrault s'en fait déjà une idée précise et commence à peupler son projet d'ambiances. Les échantillons grandeur réelle s'accumulent dans son bureau : « Je voudrais que l'on puisse montrer en terme d'architecture tous les montages, assurer entre les matériaux des liaisons. Toutes les coupures des panneaux en tissus métalliques resteront visibles... On va s'employer à montrer toute l'échelle usuelle et tactile comme sur un grand navire : un travail de marqueterie, de haute-couture. »

L'hôtel Industriel Berlier investi par l'agence en témoigne. L'homme aime donner à voir les

**Des volets
de bois tressé
derrière
le prisme
cristallin
des façades**

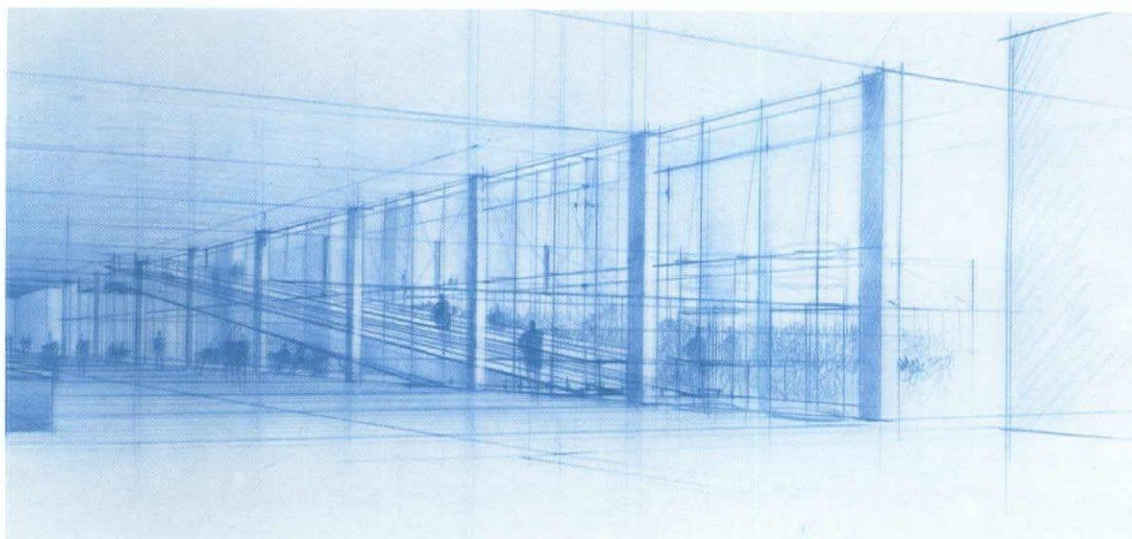
rouages des édifices qu'il bâtit sans pour autant verser dans un romantisme technique. Bois, béton et verre domineront dans la

Bibliothèque de France. Le bois, d'abord sur l'esplanade traitée de manière insolite comme un gigantesque sun-deck de transatlantique où pontons, emmarchements et garde-corps viendront souligner cette parenté maritime. Bois dur, pavé de bois, bois calfaté sur le pont, bois précieux en parure des volets mobiles, planchers des salles de lectures... Dominique Perrault envisage déjà de consacrer le 1 % artistique à des tapis qui viendraient s'étendre sur ces parquets, et apporter avec de grandes tentures, des matériaux tissés, des molletons une note intime et chaleureuse dans les salles de lecture ; un environnement suffisamment confortable pour qu'on y séjourne plusieurs heures sans

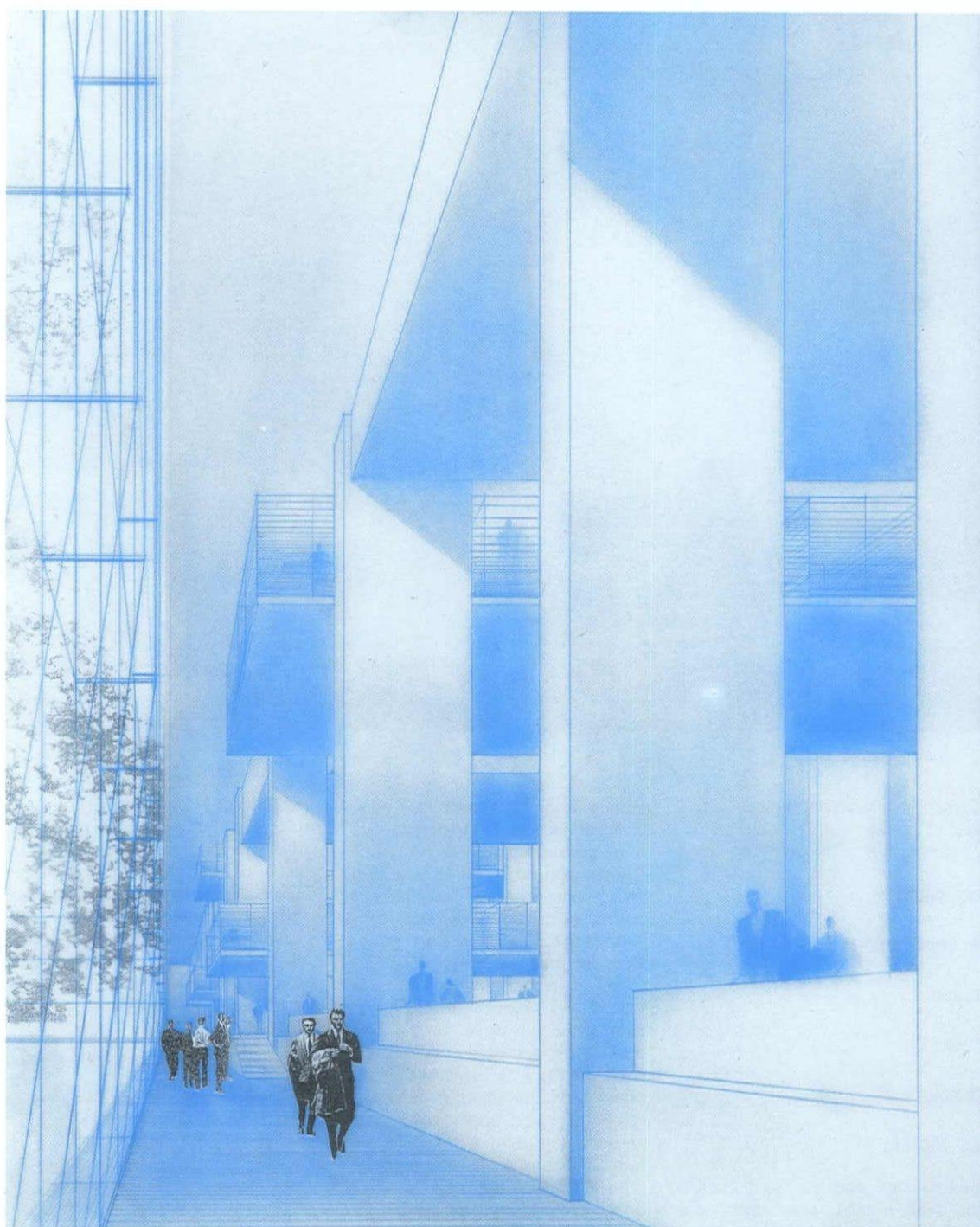
éprouver le moindre sentiment d'oppression. Au septième étage de l'hôtel Berlier, cerné de la rumeur persistante du périphérique. Dominique Perrault s'évade un instant dans ses pensées pour investir cet univers en gestation. Bientôt les grues prendront possession du site, visibles depuis son bureau, à quelques centaines de mètres...

Bruno Suner

Construction de la Bibliothèque de France, Quai de la Gare, Paris, 13^e
Maîtrise d'œuvre bâtiment : Dominique Perrault, architecte mandataire.
Perrault Associés : Ingénierie architecturale.
Technip Seri construction : Bet fluides.
Hgm : Gestion technique centralisée.
Sechaud et Bossuyt : Bet Structure.
Sodeteg Tai : Sécurité, sécurité, telecom.
Pieffet, Corbin, Tomasina, Graber : Techniciens de la construction.



Premier contact avec l'accueil, la frondaison des arbres pour tout horizon



Le long du jardin, le déambulateur dessert les salles de recherche en contrebas

book, million of volumes on the shelves... This notion of number and accumulation was originally expressed by the idea of containers. The towers were seen as transparent sheaths within which autonomous filling systems appeared". The concept has evolved. The idea of using photo-sensitive glass that gradually darkens as light intensifies has been dropped: the people who produce this type of glass, which is generally used in spectacle-making, could not turn out sheets to required dimensions within reasonable budget margins. So in order to shield the premises from light, the architect has doubled the glass walls with sliding wooden shutters. Open, half-open, or closed depending on the users, these shutters made of fine woods matted in lats will compose a chaotic texture behind the unitary mask of the pure and crystalline prism. In these vibrations left to chance and in the serial principle behind them lies an echo of the musical glass plates that Xenakis designed for the Couvent de la Tourette. Added to this is an animation element dear to Perrault: he hopes that the diurnal course of the sun will secretly orchestrate the external appearance of his buildings at different hours of the day. What is certain is that the towers' gables will reveal the fire escapes behind a metallic veil (either sheet metal or a sort of coat of mail), while the chance vibrations of some 20 000 shutters will definitely contrast with the "face" of the towers, that were designed to read like "open books". Even if he hasn't settled all the details concerning materials, Dominique Perrault has set ideas on them and is beginning to think about atmospheres for his project: "I would like to be able to show all the assemblage in terms of architecture, and ensure links between the materials. All the seams of the panels in the metallic tissue will remain visible. We intend to go all out to depict the entire tactile and utilitarian scale, as on a big ship or a piece of marquetry work, or in high-class dressmaking". Life-size samples are piling up in his office at the Industriel Berlier hotel, which his agency has taken over, and bear witness to Perrault's concern with displaying the clockwork in the buildings he designs, without falling into the extreme of technical romanticism. Wood, concrete and glass will dominate in the Bibliothèque de France. To begin with, there is wood on the esplanade which is treated in an unusual fashion like a gigantic transatlantic sun-deck where pontoons, stairways and guard rails accentuate the maritime feel. Hard wood, wooden tiles and caulked wood for the decking, and fine wood to dress up the mobile shutters and floors of the reading rooms. As for the 1% of the budget destined to artistic additions, Dominique Perrault intends to spend it on carpets to spread over the wooden floors, and on large drapes and woven materials to add a warm and intimate note to the reading rooms - this in view of creating an environment sufficiently pleasant as to stave off the least feeling of oppression even after several hours' presence. On the seventh floor of the Berlier hotel, while a persistent roar rises from the nearby ring road, the architect retreats for a moment into his thoughts so as to step into his universe in gestation. Soon crane masts will be setting up on the site just a few hundred yards away, and from his office he will be able to see them.

IL SERAIT TEMPS DE VOIR
LE BÉTON AUTREMENT...



ET SI ON CONSIDÉRAIT LES BÉT



La concurrence stimule les énergies. Le béton emporte bien souvent la compétition grâce à ses facultés d'adaptation. Les bétons spéciaux répondent en effet à l'attente des concepteurs audacieux. A leurs performances mécaniques, thermiques, acoustiques et décoratives, s'associent des caractéristiques plus spécifiques: faiblesse des retraits, insensibilité aux agressions physiques ou chimiques, mise en œuvre simplifiée par l'emploi d'adjuvants et d'additifs... Véritables défis aux reliefs

et à la pesanteur, les récents ouvrages d'art de la ligne du T.G.V. Atlantique, le barrage de l'Escaut, la liaison Trans-Manche, la Grande Arche de la Défense et le funiculaire des Arcs témoignent avec éclat de ces nouvelles possibilités, et imposent un béton sortant des normes habituelles. Les bétons à hautes performances, derniers nés des laboratoires de recherche, font et feront sans conteste avancer le monde de la construction. Ainsi, les bétons d'aujourd'hui n'ont qu'une parenté

éloignée avec ceux d'hier. Ils permettent des structures plus performantes, plus diversifiées, aux formes plus étonnantes. Et d'autres progrès sont attendus... A l'aube du troisième millénaire, l'audace des bétons s'accroît encore.

les bétons
Vivent

ONS AUDACIEUX ?





LUBETKIN EST REPARTI

*Berthold Lubetkin est mort
le 23 octobre en Angleterre,
où il vivait depuis 50 ans.
Il avait aimé les pingouins
autant que les malades
des banlieues londonniennes
et les snobs du Paris de 1930.*

Curieux destin que l'itinéraire architectural de Berthold Lubetkin : bref, hâtif même, puisque l'essentiel de son œuvre se joua en peu d'années, guère plus de deux décennies. Homme pressé comme en produisirent en quantité les « rugissantes » années vingt, il offre une belle figure d'artiste moderne, intellectuel lucide, déterminé, ni blasé ni trop exalté, animé d'un progressisme calme et entêté, averti des techniques, sou-

cieux de perfection, frotté à tout ce que l'Europe d'alors véhicula de modes et d'idées. Né un peu trop tard (le siècle avait un an), il ne fut pas de la génération des grands initiateurs, des pères fondateurs de la modernité. Lycéen à Saint-Petersbourg, puis à Moscou aux jours de la révolution soviétique, venu à l'architecture en un moment et en un pays où le monde paraissait devoir changer de bases, où l'on débat-

Lubetkin l'an dernier, carte de vœux

tait incessamment de tout, où l'on s'enflammait pour des projets grandioses, il semble avoir longtemps piaffé de cette impatience nerveuse qu'ont traditionnellement les cadets.

Simple étudiant aux Vhutemas, assistant de Lissitsky à Berlin, puis courant d'une université à l'autre, de l'institut des Textiles de Berlin aux cours de Worringier ou à l'école du Bâtiment de Charlottenbourg, stagiaire à Vienne puis inscrit à l'école Polytechnique de Varsovie, élève à Paris à l'école spéciale d'Architecture, aux Beaux-Arts dans l'atelier d'Au-

guste Perret, à l'école supérieure du Béton armé, à l'institut d'Urbanisme et, dit-on encore, à la Sorbonne, il avait arpenté le vieux monde à grandes enjambées de jeune homme, comme poussé par l'urgence des temps et par l'ampleur de ce que cet entre-deux-guerres allait accomplir.

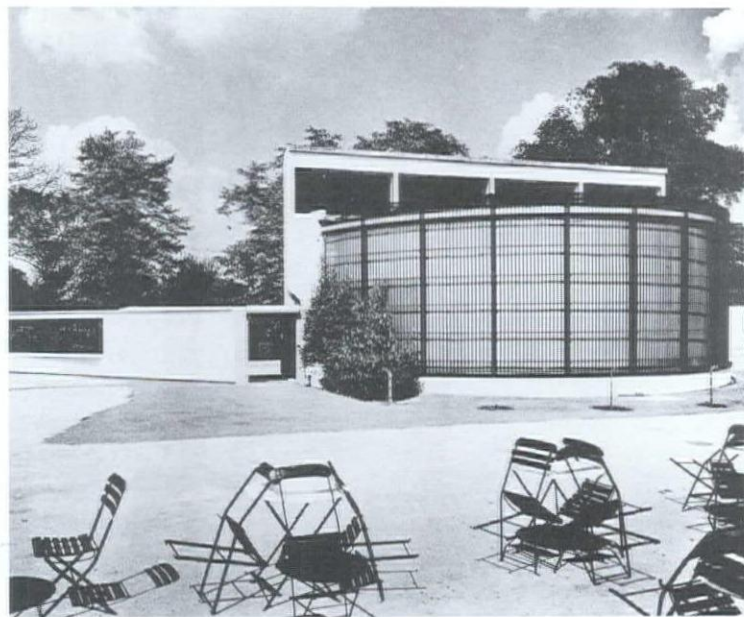
Il travailla d'abord dans l'ombre impressionnante de Melnikov, dont il mit au propre le projet de pavillon soviétique pour l'exposition des Arts Décoratifs avant d'en surveiller l'exécution, construisit deux ou trois petites choses, rata quelques concours, s'associa brièvement avec Ginsberg pour l'édification d'un excellent immeuble de l'avenue de Versailles, puis se brouilla avec lui.

Années de formation, déambulées dans toute l'Europe, mûries à Montparnasse dans les milieux les plus chics et les plus avant-gardistes.

Sérieux, pourtant, réaliste, il se préparait au professionnalisme classique plutôt qu'à une carrière artistico-littéraire ; il ne fut ni dada ni surréaliste, bien que pourvu d'une nature narquoise et ironique, sarcastique parfois, qui ne l'a pas quitté.

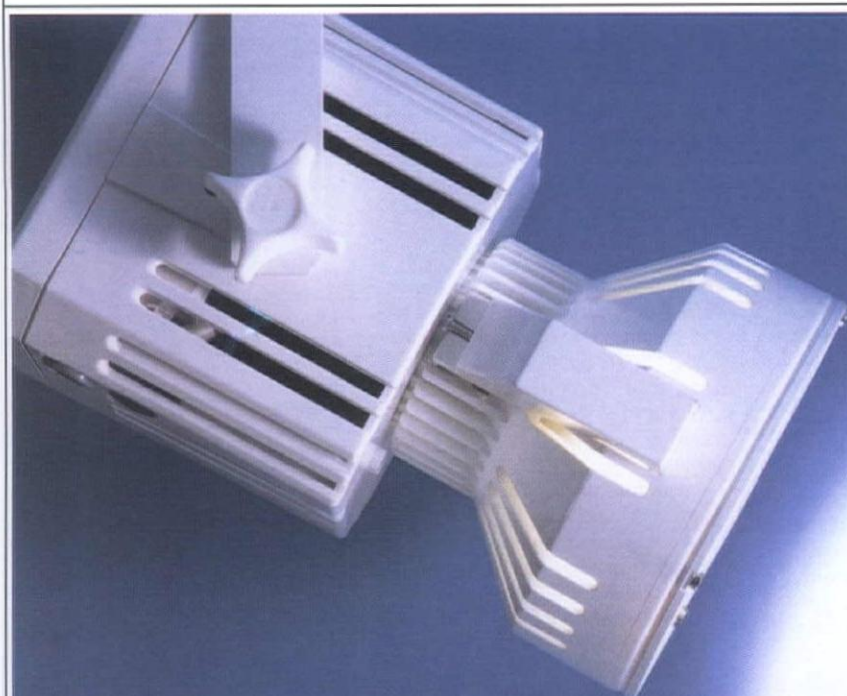
Et puis, à trente ans, il était fin prêt, armé, entreprenant, riche de son cosmopolitisme et des expériences contrastées du socialisme russe et des mondanités parisiennes. Dès son installation en Angleterre en 1931, et jusqu'en 1951, ce furent vingt années d'activité dont naquit une succession de bâtiments qui furent et restent le plus souvent autant d'événements.

D'abord, au zoo de Londres, une cage aux gorilles hautement technicisée, quelques villas, les deux rampes en spirales imbriquées d'une piscine à pingouins où se



La cage aux gorilles du zoo de Londres, 1932

TOUTE LA LUMIERE OSRAM EN FORME



KASHMIR:

Projecteur halogénures métalliques à fixer ou par système rail. Optique de révolution semi-intensive.

POWERSTAR:

Lampe aux halogénures métalliques HQI TS 70 W, 74 lm/W pour diviser par 5 les coûts d'éclairage et choisir son atmosphère chaleureuse, blanche ou crue.



POWERTRONIC®:

Alimentation HQI/NAV-TS électronique. Tout en un, plus facile, confortable, performant, moins encombrant.



Quand comme OSRAM depuis des années on fabrique des lampes aux halogénures métalliques; quand en plus on s'est pris – technologie intégrée oblige – à maîtriser l'électronique et à faire une alimentation HQI/NAV-TS «tout en un», le POWERTRONIC®¹⁾, si plein d'avantages qu'à lui seul il change la façon même de concevoir les luminaires; on se dit que ce serait vraiment dommage de ne pas en faire profiter tout le monde en proposant tout de suite de nouveaux luminaires.

Par exemple le KASHMIR²⁾: plus qu'un luminaire un acteur lumière plein de talent. Pour peu de watts il transforme tout ce qu'il éclaire en succès.

Il faut dire que son registre HQI a tout pour plaire: puissance lumineuse, rendu des couleurs, vivacité, brillance avec nettement moins de chaleur. Qui plus est associé à l'électronique, qui supprime les vacillements ou variations de teinte de lumière, déconnecte les lampes hors service et permet le réamorçage à chaud;

Luminaires et appareils d'éclairage



un immense progrès et un atout indispensable en cas de coupure de courant inattendue ou malencontreuse.

Surtout qu'en plus, il est aussi plus petit et moins lourd, donc plus beau et plus maniable, facile à installer n'importe où.

Un fameux allié dans les affaires qui ne vous fera jamais regretter son prix, car un bon vendeur n'est jamais trop cher lorsqu'il fait de bons clients.

Alors n'attendez-plus, vous aussi consultez³⁾ le nouveau catalogue ou dépliant Luminaires et Appareils d'Eclairage OSRAM.

Sûr qu'il sait mettre en forme la lumière que vous aimez.

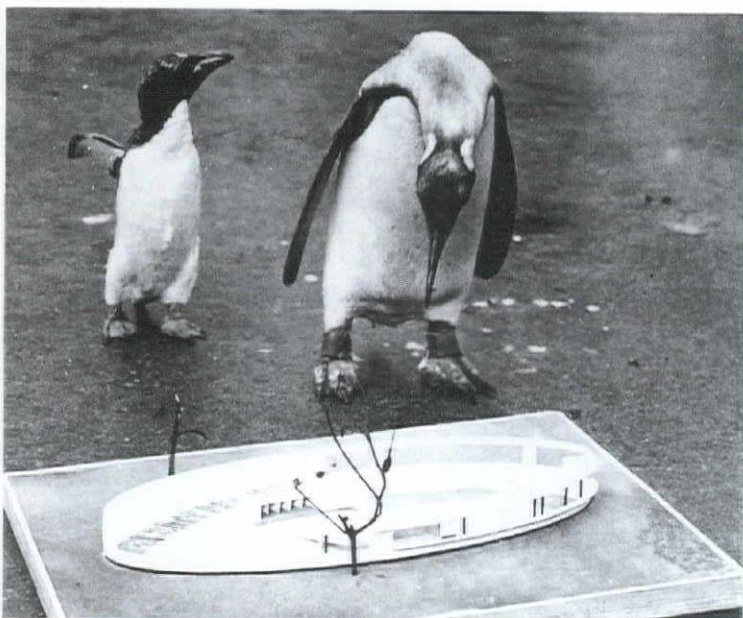
Toute la lumière

OSRAM

¹⁾ Médaille d'argent de l'innovation BATIMAT. OSRAM Oscar de l'innovation SNAI

²⁾ Un des 160 luminaires dont 76 entièrement nouveaux proposés par OSRAM

³⁾ Liste des distributeurs OSRAM sur demande



Deux locataires considérant la maquette...

dandinaient drôlement ces petits messieurs en livrée noire toute mouillée, toutes sortes de résidences animales. Puis un dispensaire claironnant salubrité et efficacité à Finsbury, dans la banlieue de Londres, les cités radieuses de Highpoint One et Two, des études

Années

de formation

déambulées

dans toute

l'Europe

de défense passive qui annonçaient la fin des illusions, des logements ouvriers aussi riches que le permit la pauvreté des financements, les esquisses de la ville nouvelle de Peterlee et ce fut presque tout.

Le vieux déserta en 1948 et alla

soigner ses cochons dans une ferme du Gloucestershire. Lui qui avait introduit la modernité au pays des choses *established*, il quittait le métier au moment même où cette modernité devenait normalité, se faisait moins exigeante et allait voir faner une large part de la verdure ardente qui en avait fait la force de conviction.

Or c'est une modernité matinale et fraîche, pure et comme naturelle qu'incarne encore Lubetkin à nos yeux. Claire, aimable, dynamique et sans brutalité, d'une plastique sobre, aux tensions rectilignes atténuées de courbes pleines et contre-courbes, simplement articulée, son architecture paraît sans effort; elle n'affecte aucune expressivité, aucun exhibitionnisme constructif ou symbolique. Elle est maîtrisée, domestiquée, bien finie et unitaire, délicatement sculpturale, équilibrant les masses de légers contrepoints.

D'un formalisme achevé, et fort tempéré, elle procède d'une enquête minutieuse, d'une analyse systématique des besoins et des contraintes, d'une méthodologie appliquée dont témoignent grilles et diagrammes mais qui se fond ensuite dans l'œuvre accomplie. C'est peut-être en cela finalement que la démarche de Berthold Lubetkin et du groupe Tecton auquel il fut associé est exemplaire: elle enseigne l'amont de réflexions humaines, techniques et fonctionnelles qu'il faut intégrer dans le projet architectural, la quête infinie du mieux, la vérification des solutions éprouvées, la lente et nécessaire accumulation de l'acquis; elle enseigne qu'il n'est rien de trivial en architecture, ni le ferrailage d'un béton, ni le détail d'une baie, ni le siphon d'un évier, ni le système d'évacuation des ordures. Tout est à étudier finement, tout est perfectible et doit être combiné pour participer au mieux et discrètement à l'œuvre globale.

Il y avait une sérénité chez cet être volontaire, une malice, une rouerie même chez ce militant, un désir de jouissance chez ce puriste qui concoururent à donner un ton particulier à son travail, dans lequel l'ambiguïté et la complexité des intentions n'étaient que la charpente terriblement articulée d'une figure d'apparence simple et limpide.

François Chaslin

Berthold Lubetkin's itinerary in architecture stemmed from an uncommon destiny; it was short hurried even since the lode in his life's work ran out in the brief span of two decades. He was one of those men in a hurry that the Roaring Twenties produced so many of, and he stands as an excellent model of the modern artist: a lucid and determined intellectual, neither blasé nor exalted, inhabited by a calm and stubborn progressivism.

Born in 1901, he did not belong to the generation of the great initiators, the founding fathers of modernity. His early schooling was in Saint-Petersburg and then in Moscow during the Revolution, and he came to architecture at a time when the very bases of the world seemed to be changing. Small wonder then that he seemed to strain at his bit with the nervous impatience traditionally attributed to the young. He was an ordinary pupil at the Vhutemas and Lissitsky's assistant in Berlin before vagabonding across Europe from one university to another: from the Berlin Textile Institute to Woringer's lectures, on to the Charlottenburg School of Building, a trainee in Vienna, enrolled at the Warsaw Polytechnic, a student in Paris at the École spéciale d'architecture, in Auguste Perret's atelier at the Beaux-Arts, at the École supérieure de Béton armé, at the Institut d'Urbanisme, and (so they say) at the Sorbonne too.

His first real work experience was gained under the awesome shadow of Melnikov, whose project for the soviet pavilion at the Arts Décoratifs exposition he ironed out before overseeing its construction. Then he went on to build

two or three little things, lost a few contests, and was briefly associated with Ginsberg in doing an excellent building on avenue de Versailles before falling out with him.

Lubetkin was a serious type though, preparing himself for classic professionalism rather than an artistic-cum-literary career; and, despite a derisive and ironic nature bordering on the sarcastic, which never left him, he was neither dadaist nor surrealist.

In the twenty years from the time of his setting up in England in 1931 until 1951, he produced a series of buildings that were events in their day and more often than not remain so even now.

The London zoo to begin with: the highly technicized gorilla cage, a few villas, the two interlacing spiral ramps of the penguin pool where those comic little characters in tail coats still waddle about to their heart's content, and all manner of animal hostelry. Following which came a dispensary strident in spotless efficiency at Finsbury in the London sprawl, the cités radieuses of Highpoint One & Two, studies for passive defense that heralded the end of illusions, workers flats that were as rich as poor financing could possibly allow, drawings for the new town of Peterlee, and that's all folks.

Lubetkin left the big smoke in 1948, and retired to a pig farm in Gloucestershire. The very man who had introduced modernity to the land of established things quit the profession just as modernity was becoming the norm, showing itself to be less demanding, and about to spill much of the rising sap that had shaped its conviction.

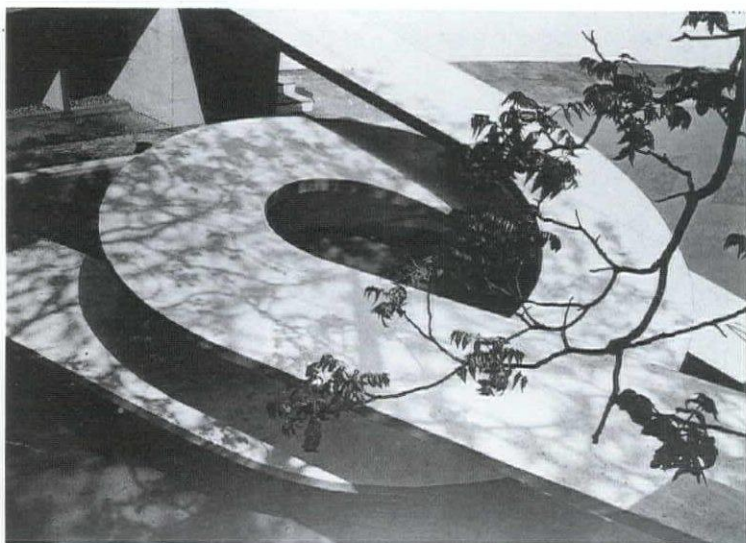
To our eyes he stands for a modernity that is dawnlike and pristine, pure and natural. Clear, amiable, dynamic yet devoid of brutality, it proceeds from painstaking enquiry, a systematic analysis of needs and constraints, and an applied methodology attested by grids and diagrams, invisible in the completed work of course.

Perhaps this is why the approach held to by Berthold Lubetkin and the Tecton group to which he was associated remains exemplary; it expounds the sum of human, technical and functional thought that should go into an architecture project, the uniring search for what is best, the verification of tested solutions, the slow and necessary accumulation of plus point.

There was serenity in this forceful figure, a militant's mischievousness and wiliness, a purist's desire to take pleasure, and these things combined to give a particular tone to his work - in which the ambiguity and complexity of intentions is nothing less than the highly articulated structure of a figure in appearance simple and limpid.

Lire « Lubetkin, un moderne en Angleterre », édité par l'Ifa en 1983 à l'occasion de l'exposition qu'il avait consacrée à l'architecte. Éditions Mardaga, Liège, 232 pages, 195 francs. C'est une version très élargie du « Lubetkin and Tecton » de Peter Coe et Malcolm Reading, paru à Londres en 1981.

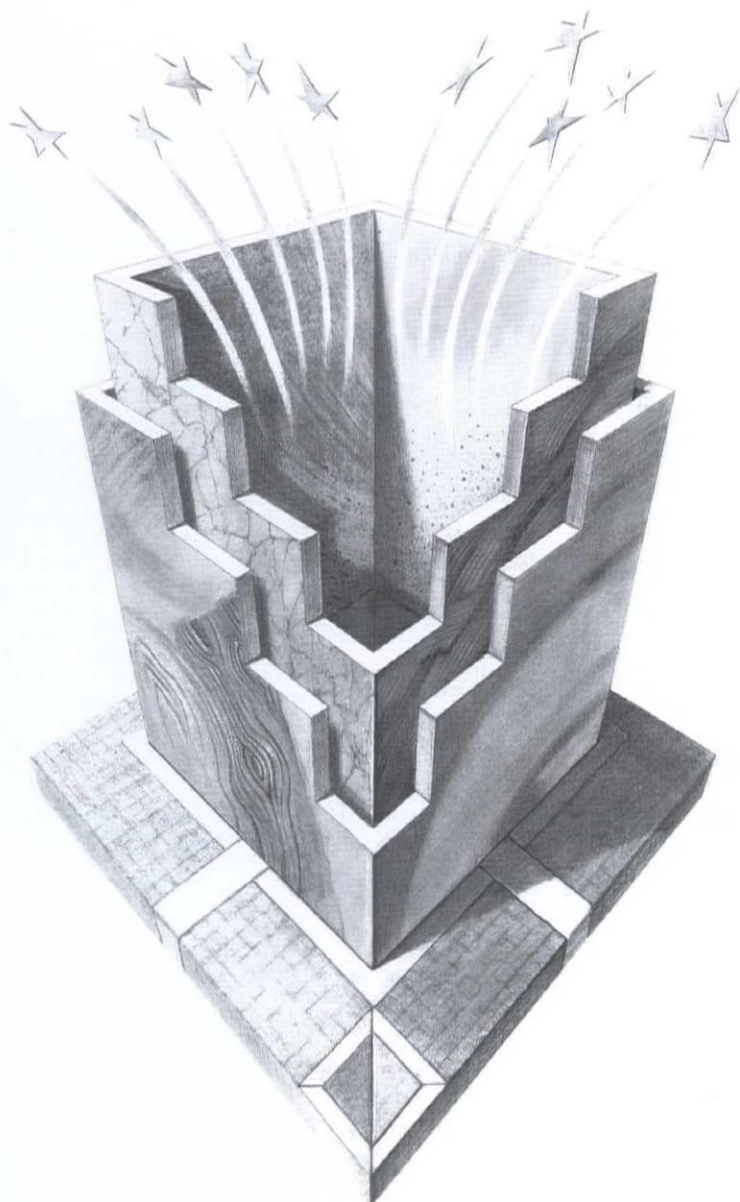
On annonce la sortie imminente en Angleterre de l'ouvrage que préparait John S. Allan « Lubetkin and Tecton, a modern classicism ». Lubetkin était fort présent dans les premiers numéros de l'AA. On trouvera ses travaux dans les n° 2 de 1930, 4 de 1931, 1, 2, 3 et 4 de 1932 et son fameux article sur l'architecture en Angleterre dans le numéro daté de déc.-janvier 1933.



... de la piscine des pingouins, 1934

SALON DU BÂTIMENT AU PRINTEMPS

SAIEDUE: UN CHOIX EUROPEEN POUR LE BÂTIMENT



Bologna (Italie) 13-17 Mars 1991

ARCHITECTURE D'INTERIEURS ET FINITIONS • APPAREILS ET SYSTEMES D'ECLAIRAGE • SOLS ET REVETEMENTS • MENUISERIES • TECHNOLOGIES POUR LA REHABILITATION ET L'ENTRETIEN DES CONSTRUCTIONS • MOBILIER URBAIN • INSTALLATIONS POUR LE SPORT ET LES LOISIRS - PISCINES • FENETRES ET PORTES: TECHNOLOGIES ET SYSTEMES

Horaires continus: 9h - 18h

SAIEDUE



Réalisé par: FEDERLEGNO-ARREDO
Appuyé par: FEDERLEGNO-ARREDO/EDILEGNO/UNCSAAL

Renseignements: SAIEDUE - Via Mascheroni, 19 - 20145 MILANO
Tél. 02/4817212-4817875 - Tlx 334690 - Téléfax 02/4816660



PRESTO
ELECTRONIQUE



NOUVEAUTES

robinets à commande
opto-électronique
à fixation murale

pour

LAVABOS et URINOIRS

- hygiène absolue
- économie d'**EAU**
- système anti-vandalisme



PRESTO 5100
à encastrer
pour lavabos
Finition :
époxy blanc ou
chromé mat



PRESTO 8000/8100
en applique ou
à encastrer pour
urinoirs ordinaires
ou à action
siphonique
Alimentation :
en ligne ou arrière
(suivant modèle)
Finition :
époxy blanc ou
chromé mat
(suivant modèle)

nom et adresse _____

Documentation sur demande

A.A. 02/91

GERCA

LES ROBINETS
PRESTO
constructeurs PATIENT

7, rue Racine - B.P. 551
92542 Montrouge Cedex
Tél. (1) 46.55.07.70
Télex 200 916 - Télécopie (1) 40.92.00.12

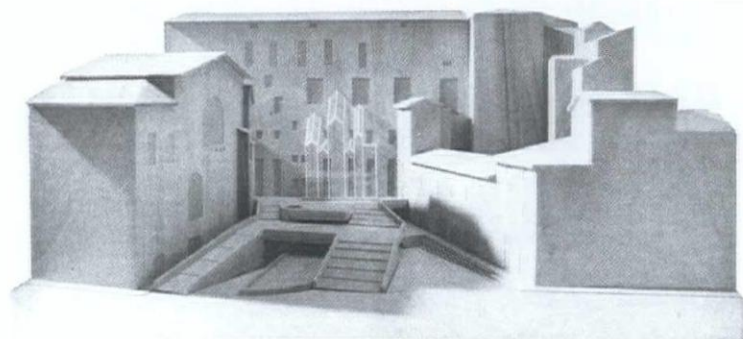
GIOVANNI MICHELUCCI

Le grand architecte toscan est mort le 31 décembre, à quelques heures de 1991, et à deux jours de son centième anniversaire.

Saint-Jean-Baptiste, en Toscane, au bord de l'autoroute du Soleil, les églises de Borgo Maggiore à San Marino et du village martyr de Longarone, la nouvelle agence du Monte dei

Paschi à Colle Val d'Elsa, avec ses murs de pierre et les grandes bielles rouges dressées de ses structures métalliques : quelques-unes des plus émouvantes architectures du siècle sont nées de la modestie, de l'angoisse, de la mélancolie de Giovanni Michelucci qui vient de mourir le 31 décembre, à deux jours de son centième anniversaire, au terme d'une vie inquiète roulant de crise en crise, laissant après lui une œuvre fort diverse.

« Je n'aime pas mes œuvres, même si je suis sensible au jugement qu'y portent les autres, car je ne m'aime pas moi-même, déclarait-il il y a quelque vingt années. J'aimerais les voir transformées, modifiées, que les choses soient provisoires. » Formé à Pistoia, monde clos où il lui semblait



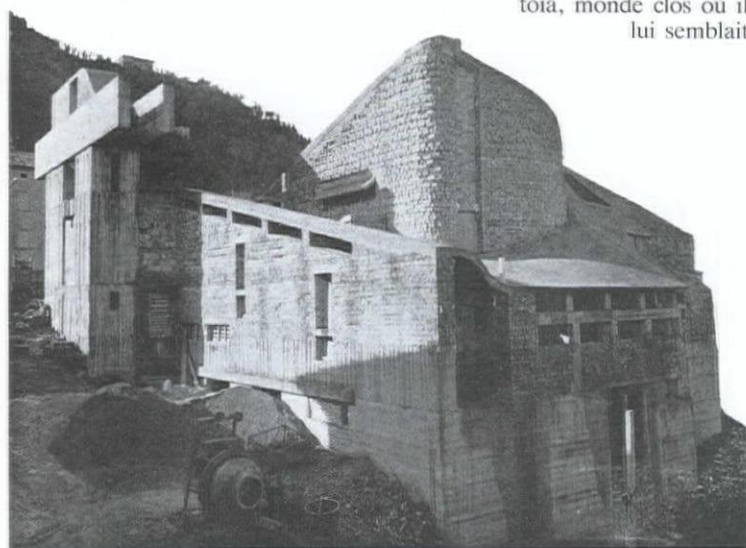
impossible que jamais parvienne le souffle de la société moderne, il réalisa vers 1935 la célèbre gare Santa Maria Novella de Florence, édifice dont la pureté et la sérénité lui valurent d'être, quelques mois, le phare du rationalisme italien, assailli par une tempête de passions hostiles qui ne cessèrent que sur l'intervention de Mussolini. Pourtant, Michelucci ne se sentait guère de sympathie pour la virulence des rationalistes, leur rhétorique abstraite, la cérébralité froide de leurs travaux. Lui préférait le contact réel avec les matériaux et les gens, inquiet de la dimension sociale, on n'ose dire humaine, des problèmes. Créateur isolé, perplexe, tourmenté par ses doutes, malheureux du déroulement tragique du siècle, ne voulant rien blesser ni heurter, il a dessiné une architecture toute de continuités, d'enchaînements en une suite de lieux accueillants, écrans aux diverses manifestations psychologiques de la vie, une architecture assez fière, ouverte aux émotions, dynamique et riche de parcours possibles, de lectures re-

nouvelées. Ses dessins traduisent cette recherche d'une continuité organique des formes, d'une souplesse, d'une fusion des espaces, un long remuement des projets, sans cesse pétris et assouplis afin qu'y circule une espèce de liberté indiscible.

F Ch

Quelques jours avant sa mort, Michelucci s'était vu confier l'aménagement de l'accès au palais florentin des Offices du côté de la piazza Castellani, projet pour lequel il avait imaginé un prisme vitré et de grandes rampes à fontaines. Deux expositions devaient commémorer son anniversaire ; la première consacrée à ce projet, la seconde, prévue pour durer jusqu'à la mi-février, se tient à la Palazzina Reale ; elle est organisée en deux sections : l'une propose 160 dessins réalisés par l'architecte depuis 1987 ; l'autre, intitulée « La Citta continua », présente les projets, aboutis ou abandonnés, que fit Michelucci pour Florence depuis 1938.

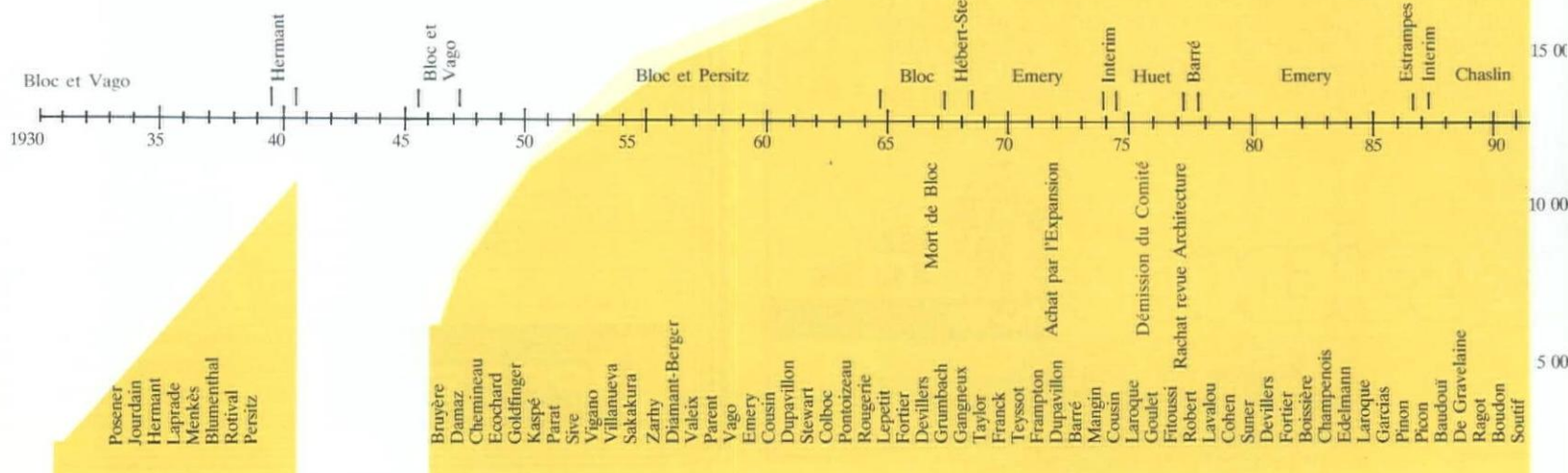
Lire l'article que Bruno Queysanne avait consacré aux travaux récents de Michelucci dans notre numéro d'octobre 1987.



RECTIFICATIF

Une erreur de fabrication a, dans notre dernier numéro, fait glisser l'échelle des années dans la courbe de diffusion de l'AA depuis sa création. La voici rétablie correctement.

La courbe est dessinée d'après les chiffres communiqués par l'Ojd. Les deux courbes superposées traduisent la diffusion payée et la diffusion totale.



Darby

L'un des plus grands noms au Royaume-Uni dans le verre de construction...



Darby est un nom qui symbolise la créativité dans le verre de construction. Une société dont la capacité repousse les frontières de l'utilisation du verre et offre une plus grande liberté de conception. Une société dont les connaissances techniques permettent au verre de travailler pour vous dans un plus grand nombre d'applications que vous n'auriez jamais cru possible.

Darby propose un verre trempé résistant à la contrainte et aux grands chocs – avec une formation d'éclats plus sûre au cas où le verre se briserait – sous forme de verre simple ou incorporé à l'intérieur d'ensembles de verre isolant et utilisant des types de verre traité, non adhérent, transparent, entièrement teinté, avec contrôle solaire, à pouvoir rayonnant peu élevé ou 'Clear-Shield'. Le verre isolant peut incorporer des spécifications limitant l'acoustique ou des cavités remplies de gaz.

Mais le progrès le plus intéressant de tous est sans doute la capacité de Darby de produire du verre trempé dans des panneaux de 2,3 m de courbure maximum, de 2,6 m de hauteur/longueur et de 6 mm à 12 mm d'épaisseur.

A l'appui de cette capacité très étendue, l'équipe Darby peut vous offrir des conseils à tous moments. Vous pouvez vous procurer gratuitement toutes les informations concernant les types de courbure, les tolérances dimensionnelles, le travail des bords, le positionnement des trous, le perçage, le maniement, l'entreposage et le vitrage.

Darby est maintenant en France et sert toute l'Europe. C'est l'association de la capacité et de la créativité que vous attendiez depuis longtemps.



Darby

Darby (France) S.A. ZI BP11
59930 La Chapelle d'Armentières, France
Tél: 20.35.41.02. Téléc: 160224
Télécopie: 20.35.06.32

...maintenant en France.

BANLIEUE, CONTRE LA LOGIQUE EFFRAYANTE DU NON-MONDE

*La banlieue perd ses accents
et ses anciens repères,
elle ne devient plus
qu'un simple espace de disjonction.
Les communautés se dissolvent
et c'est le temps des hordes.
Il faut retisser cette grande trame
faite de logiques mineures.*

Il y a longtemps que la simplicité de l'opposition ville/campagne n'est plus pertinente pour décrire le territoire dans la vérité de son fonctionnement. Il y a longtemps que la banlieue est venue s'interposer entre ville et campagne comme un monde intermédiaire mais distinct, ne ressemblant ni à la ville ni à la campagne. La banlieue, à l'origine liée à un centre, a donc une histoire et, en tant qu'elle expose cette histoire en ses différentes couches, en ses différents moments, la banlieue, ce sont des banlieues. Ce sont, ou plutôt, c'étaient des banlieues. Car derrière ces stratifications et ces différences, derrière ces identités, la banlieue, du fait de son extension continue et du fait des formes prises par cette extension, tend de plus en plus à s'unifier et à perdre ses différences et ses accents. Fruit d'une division sociale dont elle était le signe, la banlieue a pu malgré tout se maintenir comme ce signe, soit comme un ensemble, comme des ensembles de repères reconnaissables et utilisables par les communautés, relativement stables, qui y vivaient. Or cet être de la banlieue, quel qu'il ait pu être et quelles qu'aient été ses insuffisances, est lui-même aujourd'hui dévasté. Il l'est, parce qu'à la simple division sociale

dont il était le produit, est venue se superposer une division territoriale absolue, qui prend la forme d'une véritable mise en friches, d'une véritable destruction du tissu social. Ce qui n'était encore qu'un pourtour de ville ou ce qui, en tant que pourtour déjà étendu, se constituait plus ou moins et tant bien que mal autour de centres, dans une logique de petits ensembles composites, est aujourd'hui littéralement privé de

La banlieue :

une pure
disjonction
sans
repères

centre – privé de la référence identitaire du ou des centre(s). La banlieue a cessé d'être un univers de repères disjoints pour devenir une pure disjonction sans repères. Espace lié organiquement à la ville mais jachère d'où la ville est absente, où elle ne subsiste que comme une rumeur lointaine et luxueuse, voire inaccessible – jachère où les habitants, étrangers à la ville, deviennent également

étrangers à leur propre territoire, celui-ci ne fournissant plus le repérage minimum pour qu'un sentiment ou des liens communautaires puissent y survivre ou s'y développer.

Là où rien ne peut plus faire communauté surgit la horde : devant l'absence de tout repérage collectif et de toute possibilité d'appropriation, se déploient des formes micro-communautaires, séparées les unes des autres et hostiles les unes aux autres – hostiles aussi à une communauté d'ensemble devenue abstraite (la nation, l'Etat, tout ce qu'on voudra, et même aussi, je dois le dire puisqu'on l'évoque magiquement, la « république ») et qui ne se manifeste plus que sous la forme de ses carences, de ses solgans ou de son action répressive.

Le marquage du territoire – tags et graffitis – est, en tant que dernière expression individuelle ou collective, en tant que signe de reconnaissance, l'expression directe de ce dénuement communautaire. Ces signes qui couvrent les murs, ils ne les couvrent que parce que les murs sont vécus comme ce qui empêche le fonctionnement normal de la faculté de rassemblement, de la faculté politique.

Plus désespérée et plus claire encore que ces signes est la révolte sur le fond de laquelle nos débats se déroulent et qui n'est pas et ne peut pas être – on le sait bien – un phénomène passager ou un « accident ».

La question, ici, n'est pas d'éteindre des effets, mais de rechercher des causes et de trouver des solutions. Il va de soi que la question de la banlieue ou celle, encore plus précise, des grands

ensembles, ne sont pas isolables et qu'elles ne ressortissent pas d'un problème technique ou de la gestion technique d'un « retard » qu'une société distraite aurait laissé s'accumuler. C'est l'ensemble du fonctionnement, c'est la totalité de la machine sociale qui sont en cause. Les sociétés libérales, qui sont si promptes à présenter leurs avantages face à d'autres sociétés sortant exsangues d'un

Là où rien

ne peut plus

faire

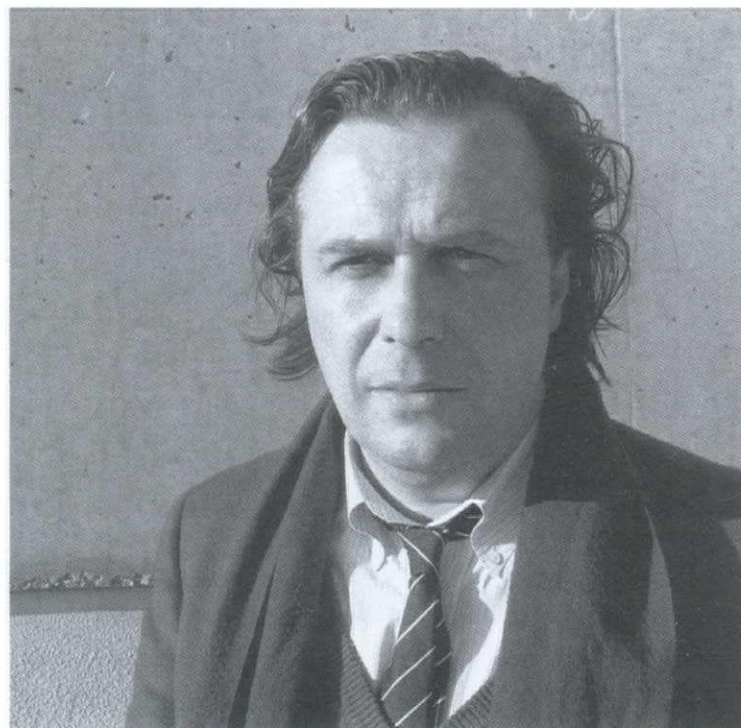
communauté,

surgit

la horde

autre type d'expérience – intégralement ratées – auraient tout de même intérêt à réviser à la baisse le ton d'exaltation de leurs dépliant et de leurs poncifs. Il est clair notamment que la licence qui est donnée à l'augmentation constante des inégalités constitue le fond sur lequel le vide de la banlieue se déploie. Une politique urbaine qui s'attaque véritablement à la question de la banlieue ne peut exister – et se distinguer de la simple volonté d'effacer des effets trop voyants – que si elle reconnaît la légitimité de la révolte, que si elle s'attaque de front à la logique de la croissance inégale ou, comme on dit, à deux vitesses.

Donner de la vitesse à ce qui n'en a pas, créer des repères là où ils font défaut, tisser de l'espace



J.L. LUYSEN

communautaire, faire de la ville – tout cela ne doit pas être conçu seulement comme une nécessité. Il ne s'agit pas, il ne peut s'agir de jeter du lest, du lest symbolique, voire d'épargner la paix sociale – il s'agit d'un mouvement radical qui doit entraîner la société tout entière et s'exprimer à la fois en tant qu'auto-critique et en tant que volonté politique pure : de la propagande aux lois.

Les mesures qui s'imposent – et que l'on peut provisoirement, à condition de la définir, faire tenir dans cette notion de « minimum urbain » – ne prendront tout leur sens et, surtout, n'atteindront à

Une politique

urbaine

doit reconnaître

la légitimité

de la révolte

l'efficacité que si elles s'avouent pour ce qu'elles sont – politiques – et que si elles échappent ainsi en toute clarté à la logique technique de la politique dépolitisée (comme on dit du café qu'il est décaféiné) qui a tant cours aujourd'hui.

Ce n'est pas en imitant la ville, en plaquant de-ci de-là des effets de représentation – encore moins, soit dit en passant, en faisant tomber du ciel équitables des bonnes intentions, de petites plus-values artistiques – ce n'est pas non plus en saupoudrant des équipements comme un baume sur les zones sensibles, pour les calmer sans les guérir, que l'on parviendra à donner corps au mouvement qui est nécessaire.

La banlieue est un tissu, mais troué, déchiré, distendu, formé de pièces disparates, disjointes, privées de vie et connexions. Ce tissu, il faut le resserrer, le tresser. On ne tisse ni ne tresse avec un seul fil – or les fils sont là, les fils de couleur, mais en attente de ce tissage qui les rassemblerait. Le tissage n'est pas le schéma directeur : il n'en a ni la hauteur de vues ni l'aveuglement. Il procède par entrecroisements successifs, par recoupements légers, par sur-sauts clairs. Il est mineur. Loin de la logique des « grands travaux », l'immense travail à entreprendre sur la banlieue est une grande trame faite d'une infinité de petites trames locales.

Mineur, local et progressif, le tissage ne peut se faire que s'il est soutenu par une volonté politique permanente et par la volonté constante et par les moyens de déjouer les inerties et les féodalités. Le tissage, c'est une métaphore, mais les métaphores aussi sont concrètes : tisser, cela veut

dire d'abord détruire la logique du zonage dont les grands ensembles et les cités-dortoirs sont les conséquences les plus néfastes mais dont partout les effets se font sentir, à commencer par les centres-villes, qui tendent à se transformer en downtowns de marchandises ou en résidences de luxe. Tisser, cela veut dire, là où il n'y a que de l'habitat et du sommeil – de la reconstitution de la force de travail, comme on disait si bien autrefois – ou de l'errance, quand cette force demeure sans emploi, mettre tout ce qui manque pour que la vie soit ressemblante : ici un café, deux cafés, là des commerces, là une salle de réunions, là un restaurant communautaire, là encore une école ou un service, un entrepôt, un garage ou une unité de production. Et en ne les mettant pas n'importe où, comme des îlots supplémentaires, mais au beau milieu des barres et des tours, selon des topologies à inventer, et susceptibles d'esquisser les formes d'une réappropriation collective du territoire et celles d'un nouvel imaginaire, non monumental mais fiable et vivant, articulé sur une logique de passages et d'auvents, de kiosques, de guérites, de guinguettes et d'abris (autant de passerelles ou de tenseurs qu'on ne confierait pas, par exemple, à la société De-caux, mais dont on construirait les formes en fonction des besoins et des origines des habitants).

Si la ville, la ville que nous aimons, se caractérise d'abord par la richesse et par la complexité de ses réseaux, par les surprises qu'elle ménage – chicanes, détours, raccourcis, contrastes, différences, découvertes, audaces, harmonies, repères – alors la banlieue, le devenir-ville de la banlieue doit tendre, non à retrouver, mais à trouver, selon ce qui lui est propre, le chemin de ces qualités : ici l'autocritique de l'architecture – qui ne cesse depuis dix ans de vouloir effacer ce qui s'est commis en son nom – doit et peut rejoindre, doit et peut enclencher l'autocritique des pouvoirs qui ont la charge du monde tel qu'il est et qui ont pourtant laissé croître autour d'eux la logique effrayante du non-monde. Le dogme de l'utilitarisme à tout crin, encore régnant si l'on y pense, doit être abattu, si l'on veut que les villes servent à ceux qui les habitent. L'homme aurait pu, aurait dû « habiter poétiquement sur la terre ». Cette plénitude si lointaine, il est temps d'en refaire un but, sans illusions et sans innocence.

Jean-Christophe Bailly

Cette intervention a été prononcée aux assises du mouvement Banlieues 89 qui se sont tenues à Bron les 4 et 5 décembre.

Jean-Christophe Bailly est écrivain, dramaturge et essayiste. Les architectes devraient lire notamment son *Beau fixe*, éd. Christian Bourgeois, 1985.

LA LIGNE EST SUPERBE LA ROBUSTESSE ET LA SIMPLICITÉ DE POSE SONT EXCEPTIONNELLES!



CLÔTURE RHINOSTOP DE GANTOIS

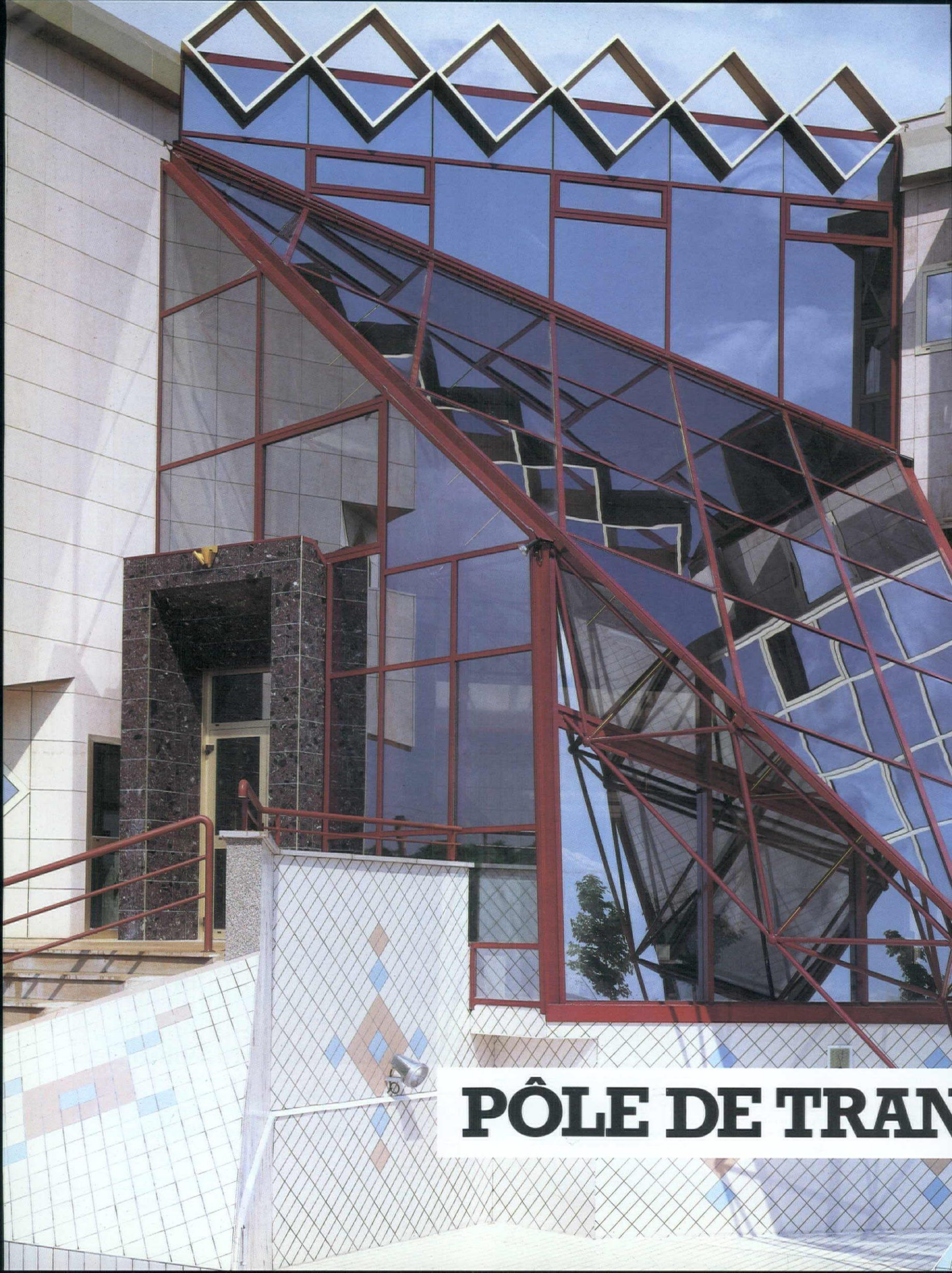


BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER A
GANTOIS B.P. 307 - 88105 ST DIE CEDEX

NOM _____

ADRESSE _____

DÉSIRE UNE DOCUMENTATION

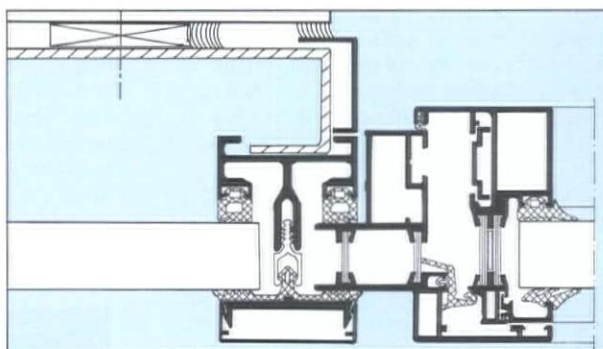


PÔLE DE TRAN



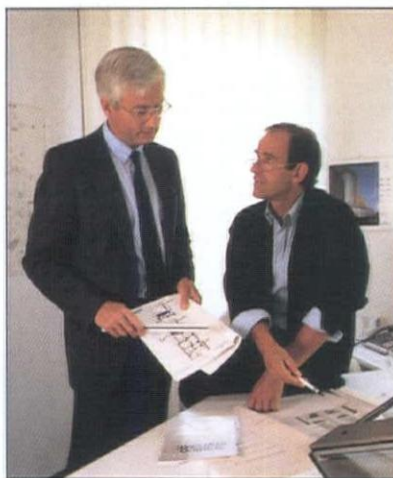
Regardez la façade du Centre Régional FR3 Bourgogne à Dijon. Combinaisons de géométrie angulaire jouant avec les matériaux nobles et la luminosité du ciel.

A Dijon, comme dans toutes les parties du monde, les profilés SCHÜCO en aluminium ont donné aux architectes une liberté considérable de formes et de couleurs. Ils constituent la base indispensable des courants les plus novateurs de l'architecture de l'an 2000. SCHÜCO, ce sont aussi des réalisations plus quotidiennes : vérandas, fenêtres en aluminium ou PVC, éléments de façade en aluminium préformé, etc..., adaptables à toutes les exigences de formes, de couleurs et d'isolation.



SYSTEMES

La combinaison des systèmes FW50 et ROYAL 78 BS permet une face vue identique entre fixe et ouvrant.



PARTENAIRES

Les ingénieurs et les spécialistes SCHÜCO assistent les architectes dans toutes les phases de préparation et de réalisation.



FORMES

Les systèmes ROYAL 78 BS, SK 60 et FW 50 permettent de réaliser tous les types de surface. Architecte : Stéphane Levordashky.

SMISSION PAR SCHÜCO.

Service lecteurs 23

COUPON

Je souhaite recevoir : ☐ la documentation FAÇADES/VERRIERES ☐ la visite d'un délégué auprès des architectes.
Adressez ce coupon avec vos coordonnées à SCHÜCO Sarl, Route de Saint Hubert, B.P.3, 78610 LE PERRAYEN-YVELINES,
ou téléphonez au : (1) 34.84.22.00.

LE BOURGEOIS ET LE MILITANT

*En ce sombre
début d'année,
Claude Parent
entreprend la rédaction
de six contes moraux.*

Pris de scrupule, je me suis trouvé dans l'obligation première de tronquer la définition du dictionnaire Larousse en intitulant Militant celui qui « manifeste de l'activité au service d'une cause », et en supprimant « au service d'un parti », celui-ci, quel qu'il soit, ayant suffisamment donné les preuves d'un embourgeoisement abusif.

J'ai longtemps hésité à traiter mon sujet sous le titre « le Bourgeois et le Poète » traduisant mieux l'antinomie des espèces, mais je me suis à temps rappelé combien cette épithète m'avait été servie par des promoteurs de tout poil pour stigmatiser mes démarches de jeune architecte et en faire ressortir l'irresponsabilité. J'en reste à ce vocable de Militant qui, nonobstant sa connotation actuellement fâcheuse, me semble finalement plus approprié. Il a le mérite, en outre, de débarrasser mon discours du mot Artiste, aussi rédhibitoire que celui de Poète dans la bouche de ces hommes sérieux qui en notre monde traitent de l'architecture.

Voici donc notre militant qui entre en scène chaque matin pour accomplir sa tâche architecturale. Son premier soin au lever, je dirais même à jeun, est de se libérer de toute impureté mentale et physique : laver soigneusement son esprit pour le purger de toute tendance à la sclérose. Il doit se répéter quotidiennement que le plus grand danger qui menace sa cause, sa grande cause, l'Architecture, est l'embourgeoisement. Il doit s'exercer à s'en prémunir et, pour ce, pratiquer en permanence l'examen de conscience.

Afin de rester dans le concret, il peut appeler à la rescousse ses saints patrons. Ainsi appellera-t-il l'ami Prouvé, patron intact du militantisme architectural pur et dur. L'argent ni les honneurs ni les flatteries n'avaient fait fléchir si peu que ce fût cet architecte-constructeur.

La remise en question fut son arme, ceci allant de pair avec la fidélité aux principes. Là réside la

difficulté. Ne jamais transiger avec le dogme, mais évoluer en permanence pour ne jamais céder à l'embourgeoisement le plus pernicieux, celui qui consiste à se recopier soi-même, à ériger son action en dogme, à mettre sa personne statufiée en lieu et place des principes, en lieu et place de la cause elle-même.

Le militant, en architecture, se doit chaque matin de se vouloir vulnérable, inquiet, angoissé, nu et sans autre arme que sa foi toute neuve. Le militant ne peut être qu'un perpétuel néophyte. Chaque journée le corrompt, chaque aube le fait naître.

S'il cède en quoi que ce soit à jouer le personnage qu'il était la veille, il perd son énergie potentielle, sa charge, et devient comestible. Car la société adore les êtres comestibles, déteste les arêtes, les angles vifs et les épines; elle n'aime pas la peau de crocodile, sauf morte pour le musée ou sur le sac de ses bourgeoises. Son rôle essentiel est d'arrondir les angles, de rendre assimilable par une lente et sûre érosion ce qui n'est pas facilement digestible.

Son arme préférée est la réussite. Méfiez-vous. On donne à réussir pour mieux rogner vos ongles; et si, sous le prétexte de politesse, vous allez chez la manucure, si vous vous faites couper les cheveux, vous serez reçu et admis, certes, mais vite englué dans votre propre savoir-faire.

Vous n'y croyez pas? Vous pensez que l'école des Beaux-Arts de naguère, le surréalisme de 1917, et la dérision d'aujourd'hui ont eu raison de l'esprit bourgeois? Vous avez tort!

Il reste là, tapi dans l'ombre, en apparence moins triomphant qu'au 19^e siècle, mais en apparence seulement. Il est devenu plus subtil, plus à l'affût des proies de marque. Rien ne lui aiguise davantage l'appétit qu'un vrai militant frais émoulu d'une école. L'esprit bourgeois lui fond dessus et vous le croque en trois bouchées. Car pour perdurer, il a be-

soin des purs, des forts, des enthousiastes, des jeunes talents. Il ne se nourrit pas de ses propres créatures. La consanguinité le perdrait. Il lui faut dégrader avant d'absorber.

Regardez autour de vous : ce sont les banques qui absorbent les monuments historiques, les dénaturent et leur ôtent toute charge émotionnelle; ce sont les industriels qui émasculent l'automobile, la jetant dans une redite des formes qui sature l'intérêt que nous lui portions.

Ce ne sont plus des architectures qui dérangent qu'on nous propose, des architectures qui exploseraient au nez des énarques, mais des espaces parfaits, glacés et impersonnels où le « restyling » international utilise la langue de bois ou celle de métal. Sous ces enveloppes séduisantes, dans ces prestigieuses coquilles vides, l'architecture abandonne toute remise en cause du vécu et s'embourgeoise docilement avec de parfaits arrangeurs-architectes.

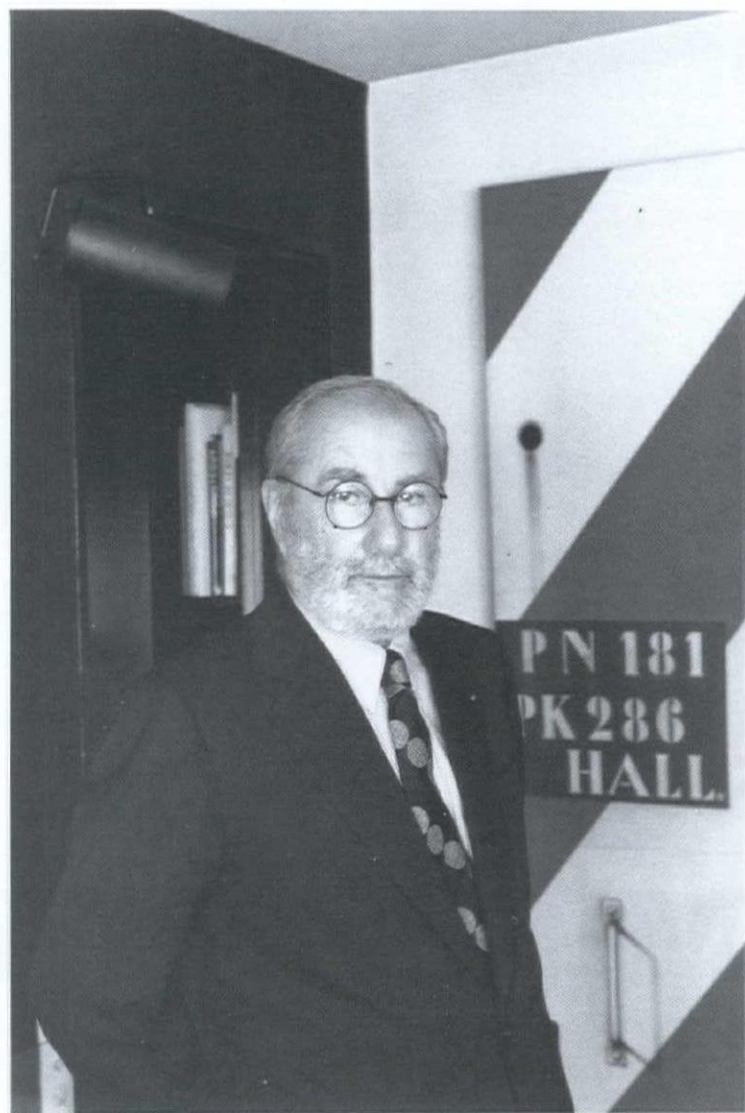
Car l'embourgeoisement a retroussé ses manches. Il a compris la bêtise de ses refus outragés du début de 20^e siècle. Désormais, il accepte tout et s'en accommode.

Le snobisme, ancien mouvement de révolution pacifique, il le suscite; la dérision, il la pratique; l'alibi culturel du design affolé, il le cultive avec enthousiasme; la provocation-contestation, il l'adore; et le pognon par derrière, il l'entasse toujours avec autant de conviction. La peinture, il en commerce; le souvenir, il en spéculé; l'humour, il en survit. Non, l'esprit bourgeois n'est pas mort. Il est toujours aussi présent, aussi virulent mais il a changé de visage. Et j'appréhende de voir de jeunes architectes pleins de talent, de foi et d'énergie, tomber dans ses embuscades aussi réellement qu'en Quatorze les mêmes mouraient en pantalons rouges et sabre au clair.

J'appréhende de les voir déposer leurs seules armes convaincantes de militant permanent faites de foi et de vulnérabilité et endosser, croyant bien faire, les armes et la livrée de Moloch.

Claude Parent

(A suivre)
Deuxième conte moral : « le Préalable et le circonstanciel ».



DOMINIQUE HULEUX



Siematic programme SL 808 métallique et laiton

Savourez le plaisir de l'unique SieMatic

PARIS : 5* NOTRE DAME DECORATION 63, quai de la Tourneille - Tél. : 43.25.60.01 - 16* NOTRE DAME DECORATION 87, avenue Paul-Doumer - Tél. : 45.27.65.05 - 8* NOTRE DAME DECORATION 6, rue La Boétie - Tél. : 42.65.53.82 - 7* Ets JONIEL 33, boulevard Raspail - Tél. : 45.44.59.92 - REGION PARISIENNE : 77 BRIE-COMTE-ROBERT - J.C.B. CUISINES Centre commercial des 4 vents 80, avenue du Gal Leclerc - Tél. : 64.05.62.87 - 78 VERSAILLES - ETS NORFORM 37, rue Carnot - Tél. : 39.50.17.18 - 95 PONTOISE - CUISINE CONSEIL 8, rue Thiers - Tél. : 30.32.30.95 - PROVINCE : 06 VALLAURIS - DECOPOLIS - LA BOUTIQUE DE LA CUISINE Chemin de St-Bernard - Tél. : 93.65.45.46 - 06 NICE-MONACO - ICART CUISINES 14, rue Hôtel des Postes - Tél. : 93.80.97.52 - 06 CANNES Société PASTOR 19, rue Hoche - Tél. : 93.38.37.43 - 13 MARSEILLE 6* - GEBELIN CUISINES 16, rue du Docteur Escat - Tél. : 91.37.09.88 - 31 TOULOUSE - ANDORRE - MICHELEN CREATION 3, boulevard d'Arcole - Tél. : 61.22.67.67 - 33 BORDEAUX-MERIGNAC - PERSPECTIVES 25, avenue de la Mame - Tél. : 56.96.33.69 - 34 MONTPELLIER - ESPACES D'AUJOURD'HUI 22, avenue du Pont Juvénal - Tél. : 67.22.06.00 - 36 CHATEAUX-ROUX - ARCADES CUISINES Résidence Molière 15, rue Joseph-Bellier - Tél. : 54.22.79.87 - 37 TOURS - LAROCHE CUISINES 104, avenue de la Tranchée - Tél. : 47.54.56.02 - 42 ST-ETIENNE-VILLARS - CUISINES LUTEME 2, rue de l'Artisanat - Tél. : 77.93.35.75 - 49 ANGERS - M.B. CREATION 52, rue Baudrière - Tél. : 41.88.46.56 - 54 NANCY - CUISINES SIEMATIC 23, rue des Quatre Eglises - Tél. : 83.32.30.43 - 57 METZ - SELECT CUISINE 9, rue Pasteur - Tél. : 87.63.17.10 - 59 LILLE - DECORS

SieMatic®
ELEGANCE ET QUALITE

Service lecteurs 24

ET CUISINES 4, rue des Chats Bossus - Tél. : 20.51.00.41 - 63 CLERMONT-FERRAND - JEAN JOLY « ensemble décorateur » 6, rue du Terrail - Tél. : 73.91.61.57 - 69 LYON 7* - J.2C. 243, rue Guillotière - Tél. : 78.72.31.48 - 74 ANNECY - RENE TRANCHANT S.A. 15, rue du Président Favre - Tél. : 50.45.09.97 - 74 ANNEMASSE - "IMAGES DE MARQUE" MARCILLE 11, rue du Commerce - Tél. : 50.92.21.75 - 83 FREJUS - SELECTION CUISINES Angle rue de Triberg et avenue de Provence - Tél. : 94.53.85.58
SIEMATIC est distribué également en Belgique, Espagne, Hollande, Italie, Luxembourg, et Suisse.
Adresses sur demande

JE DESIRE RECEVOIR LE DOSSIER D'INFORMATION SIEMATIC

Nom _____

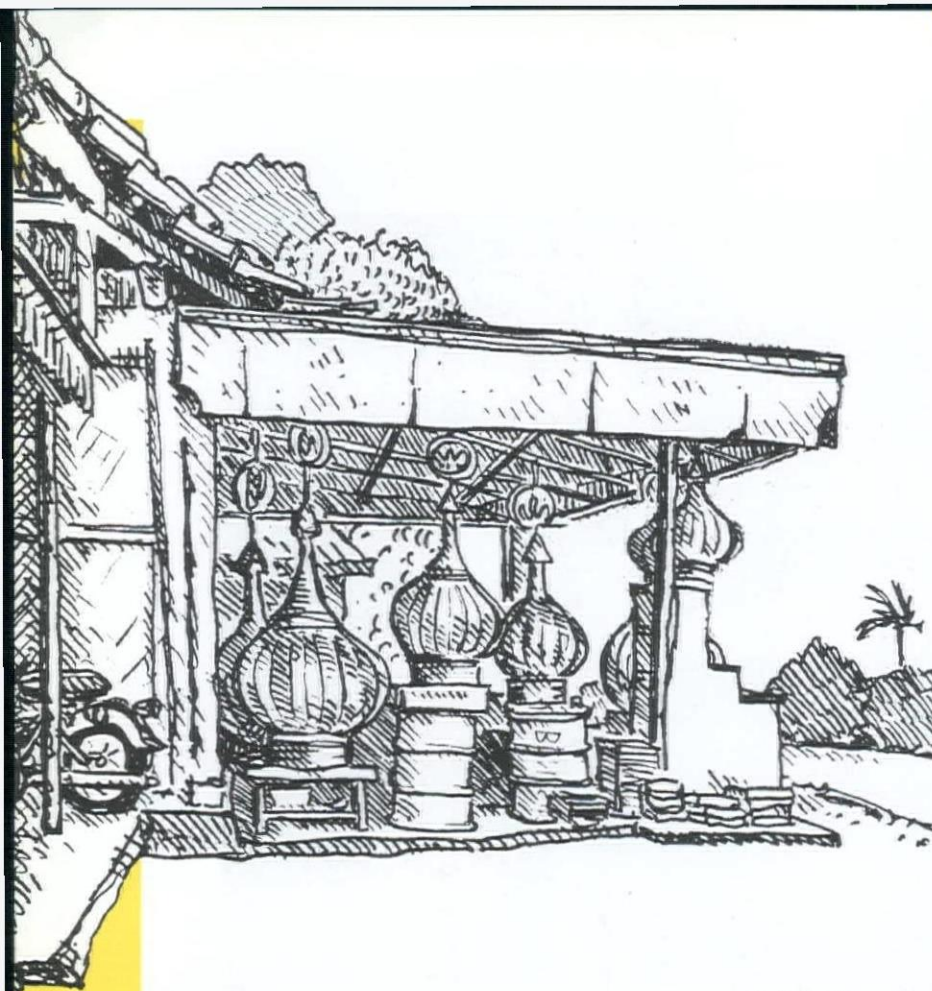
Adresse _____

Tél. _____

Demande à adresser au :
SERVICE PRESCRIPTEURS SIEMATIC FRANCE
Rue Ampère - 95300 PONTOISE - Tél. : 30.30.35.19

AA 0291





Symboles élémentaires de l'architecture islamique : dômes de mosquée préfabriqués, en tôle, vendus sur le bord des routes en Indonésie.

LES MINARETS ET LE BÉTON D'OCCIDENT

Peut-il exister dans le monde contemporain une architecture islamique qui ne soit pas simplement traditionaliste ?

L'organisation du prix Aga Khan a réuni cet automne en Indonésie (un pays de 165 millions d'habitants qui avec 143 millions de pratiquants, soit plus que l'ensemble des pays arabes, est la première nation musulmane du monde actuel) un séminaire international consacré aux expressions contemporaines de l'islam dans l'environnement construit; de l'islam entendu comme système culturel global et non dans l'acception strictement théologique du mot. Il y a bien sûr quelque difficulté à manifester dans la construction une « essence » de la spiritualité et particulièrement en un moment où l'islam renaissant exige au contraire de l'architecture religieuse une certaine démonstrati-

on, favorise l'emploi de stéréotypes aisément identifiables, de signaux en quelque sorte, et par conséquent invite à puiser plutôt dans les répertoires populistes, traditionalistes ou nationalistes et souvent monumentalistes (notamment dans le cas de ces nombreuses mosquées d'État qui visent à exprimer la force d'un pouvoir politique plutôt que la quête de la spiritualité).

Et il existe assez peu d'exemples d'architecture de mosquées contemporaines qui ne réemploient non seulement les éléments symboliques caractéristiques que sont minarets, dômes et coupoles, porche ou mirhab mais encore un vocabulaire stylistique largement démarqué de la

tradition locale. A part le modeste exemple de la mosquée blanche de Sherefudin, construite il y a dix ans à Visoko en Bosnie-Herzégovine, ou la récente œuvre baroque de Paolo Portoghesi à Rome, il n'y a guère de Ronchamp de l'islam, peu d'équivalents des synagogues de Guimard ou de Louis Kahn, des églises de Le Corbusier, Tange ou Piettila.

Et les quatre sessions successives du prix Aga Khan ont surtout récompensé des œuvres vernaculaires (la mosquée Yaama de Tahoua au Niger, celle de Niono au Mali) ou bien historicistes, soit dans un genre national et pompeux comme celle de Bhong au Pakistan, soit dans une esthétique plus épurée comme les constructions d'El-Wakil sur la corniche de Djeddah.

Une difficulté générale du débat islamiste est son manque de référence à l'historicité et d'esprit d'auto-analyse. La valeur de l'islam étant donnée comme indiscutable et ses préceptes supposés intangibles, le dogmatisme plane souvent sur la pensée musulmane contemporaine et il ne cesse de croître alors que la religion est plus vivement sollicitée par le politique.

Ce fut un des mérites de Mohammed Arkoun, lors de ce séminaire, que d'appeler à l'interprétation historique et à l'analyse critique alors que partout règnent en ces matières la scolastique et l'orthodoxie. L'historien soulignait qu'il ne faut pas confondre idéologie et spiritualité et invitait à s'armer des instruments conceptuels qui seraient susceptibles de permettre aux sociétés musulmanes de poursuivre leurs traditions en ce qu'elles peuvent avoir de nobles, fécondes ou attachantes et à s'inventer une modernité afin de ne plus se sentir déchirées entre leur culture et celle du monde contemporain, un peu trop rapidement qualifié d'occidental. Car il faudra sortir un jour du dualisme spiritualité/matérialisme ou traditions/changement dans lequel se crispent trop souvent les raisonnements islamistes et tiers-mondistes et c'est un des mérites des cycles de séminaires du prix

La religion,

constamment

sollicitée

par le

politique

Aga Khan qui depuis plusieurs années s'efforcent d'aider à ce mariage de la culture traditionnelle de l'islam et de la pensée moderne.

Une autre difficulté tient à une tentation qu'on retrouve parfois dans la pensée islamique; elle consiste à plaquer des modèles théoriques assez homogènes sur une réalité historique, culturelle et socio-géographique extrêmement diverse puisque la civilisation musulmane, à supposer qu'elle existe en tant que telle, touche aussi bien les Maures des religions désertiques que les planteurs de riz javanais et maintenant les travailleurs immigrés des pays d'Europe ou les populations venues des Indes à New York ou Montréal; il sera un jour sans doute aussi absurde de parler d'espace islamique que d'espace chrétien et à trop insister sur cette notion de plus en plus mythique, on donne le sentiment de vouloir ressusciter très artificiellement un monde idéal, archaïque et partiellement imaginaire.

Mais, que ce soit dans la mosquée et autour d'elle, dans la ville ancienne, dans les bourgs ruraux, il existe bien certaines spécificités que plusieurs contributions à ce séminaire d'Indonésie ont permis d'approcher. Des spécificités qui varient selon la région, son histoire, son état de développement, le degré de mobilisation religieuse, la structuration sociale, la plus ou moins grande réceptivité à la culture occidentale aussi, en effet, et bien sûr le mode d'organisation politico-économique du pays.

A des exposés d'une haute tenue (ceux de Ismail Serageldin sur le religieux et le séculaire, de Mohammed Arkoun sur les expressions contemporaines de l'islam, de Hasan-Uddin Khan sur l'architecture de la mosquée) répondaient parfois des débats plus confus. Les Indonésiens, qui pratiquent généralement un islam peu orthodoxe, en remettaient souvent en salamalecs, versets et sourates, tandis que tel Saoudien croyait devoir rappeler qu'Allah seul étant toute création, ce débat quasi-sacrilège n'avait pas lieu d'être; un point de vue relayé par celui du Pakistanais Syed Zaigham Shafiq Jaffery lorsqu'il affirmait que « tout espace appartient à Allah, qui l'a créé ».

On avouera avoir éprouvé quelque gêne à entendre reprendre certaines vieilles antennes, comme celle qui tend à opposer la supposée froideur matérialiste et « sans âme » des architectures de style international ou contemporain à l'humanisme incomparable qui serait celui des architectures traditionnelles et islamiques, fournisseuses d'une qualité d'espace indépassable. Et d'abord parce que ce débat n'est pas à proprement parler islamique mais qu'il a touché en d'autres moments de l'histoire les sociétés les plus diverses, au point que certaines réflexions, à quelques modifications

près, pouvaient sembler démarquées de Ruskin.

La réaction des néo-gothiques à l'ère de l'industrialisation de l'Europe, les crises successives du modernisme japonais, les conflits doctrinaires européens sur fond régionaliste ou nationaliste dans l'entre-deux-guerres empruntaient les mêmes voies. Et s'il est évidemment des formes propres à l'espace musulman, il conviendrait de les comparer d'une part aux formes pré-islamiques qui régnaient auparavant dans les mêmes zones géographiques, et d'autre part à certaines formes de l'espace médiéval européen pour vérifier que c'est bien de la civilisation musulmane que l'on parle et non pas, plus restrictivement, de sociétés arabo-moyen-orientales ou, plus généralement, de sociétés pré-modernes. Auquel cas, l'« aliénation » des sociétés musulmanes aux modèles contemporains pourrait paraître assez équivalente aux transformations qui ont bouleversé les sociétés occidentales elles-mêmes lorsque, naguère, l'industrialisation les a atteintes.

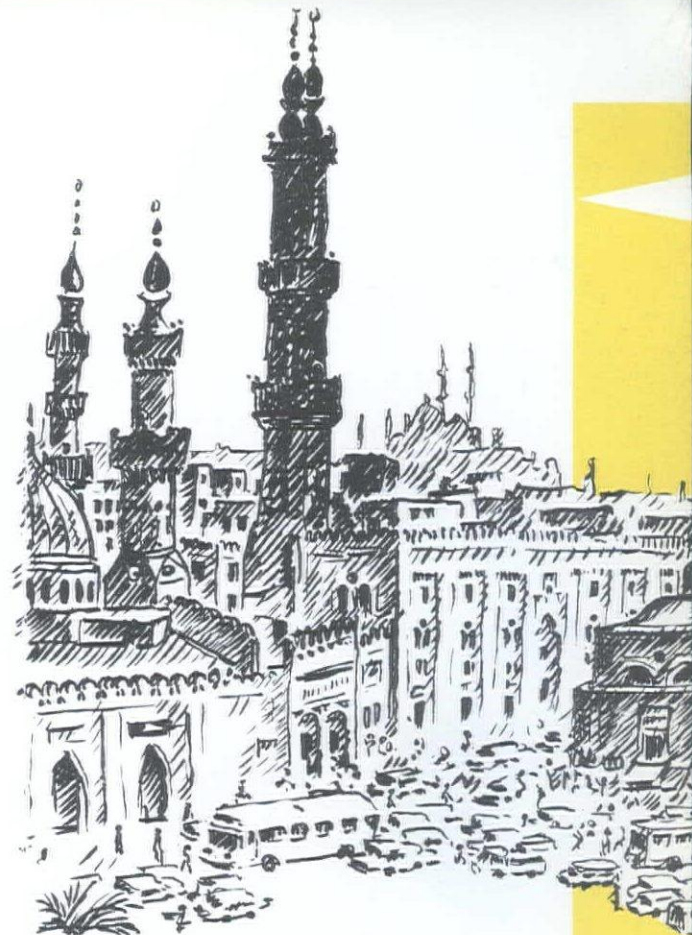
L'urbanisation massive, l'automobile, la télévision ne sont pas des phénomènes proprement occidentaux mais plus simplement modernes; pas plus que l'aviation,

pas plus que l'imprimerie ou la vaccination, la construction en parpaings et ossature de béton armé ne nous paraît pas être un simple « idiome étranger », fruit du colonialisme. Et, inversement, le style pan-islamique qui, pour l'architecture religieuse, s'est répandu de Dakar à Surabaya, de Marrakech à Ottawa, souvent au détriment des traditions locales antérieures n'est pas moins importé, on pourrait dire « impérialiste », de même que la nouvelle façon d'implanter les mosquées hors des tissus urbains, de manière plus « stratégique », n'est pas le dernier méfait de la chartre d'Athènes et du rationalisme européen mais le fruit de politiques d'État locales, dans lesquelles la mosquée est à la fois un équipement qu'on ventile au gré des financements, comme on le ferait d'un collège industrialisé, et un instrument d'action idéologique qui doit être vu. Et l'intégrité des sociétés islamiques à laquelle appelaient certains intervenants du séminaire de Jogjakarta pourrait n'être qu'un rêve nostalgique, assez aristocratique d'ailleurs, exactement du même ordre que celui que caressait vers 1840 un Pugin avec son « architecture pointue, ou chrétienne » et, plus près de nous, les régionalistes bretons ou

finnois avec leurs granits mal dégrossis et leur apologie de l'artisanat et de la rusticité.

Le mérite principal des séminaires de l'Aga Khan est qu'ils poussent au débat et donc à l'analyse, et donc à la perception de la relativité des situations culturelles. Rien qu'en ce qui concerne l'architecture des mosquées, distinguer des manières populiste-vernaculaire, traditionnelle, populiste, moderniste, etc., aide à l'affirmation des différences et à chercher dans le monde réel, et non dans le dogme et dans telle sourate que contredirait telle autre, les voies de la création contemporaine en pays musulman.

François Chaslin



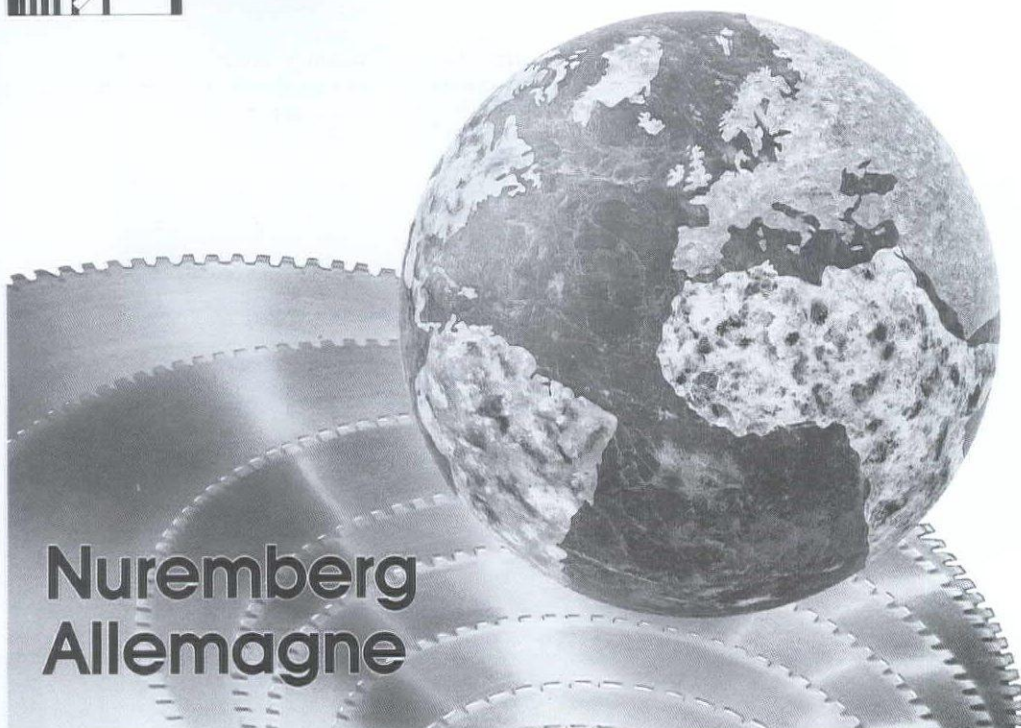
Les actes du séminaire de Jogjakarta, Indonésie, consacré au thème « Contemporary Expressions of Islam in Building » devraient être édités dans quelques mois. The Aga Khan Award for Architecture, 32, Crêts-de-Prégny, 1218 Grand-Saconnex, Genève, Suisse.

Le quartier d'El-Azhar au Caire.

Stone+tec Nuremberg 91



7. Salon International des Pierres Naturelles et de la Technologie de leur Travail



**Nuremberg
Allemagne**

**Pierres naturelles
du monde entier**

**Machines, outillage et
modes de fixation**

La gamme spéciale pour l'entretien des pierres, leurs restauration et pour les monuments funéraires

30 mai – 2 juin 1991

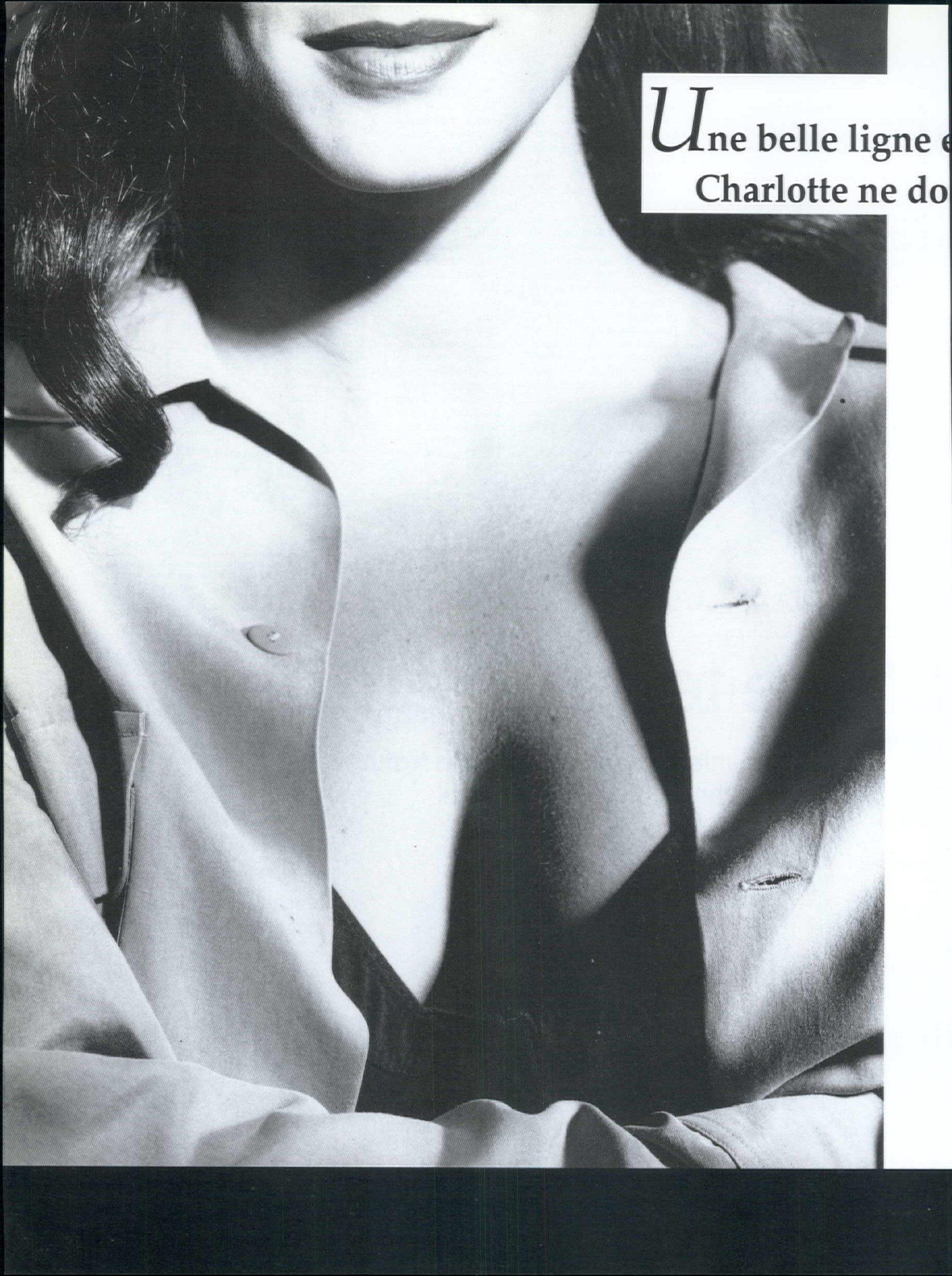
Chambre Franco-Allemande
de Commerce et d'Industrie
18, rue Balard
F-75015 Paris

☎ 01/40 58 35 35
FAX 01/45 75 47 39
Telex 2 03 738

Vol nonstop
Paris – Nuremberg



Service lecteurs 15



Une belle ligne e
Charlotte ne do

e jolies formes,
a réussite qu'à son Sansen.



D'un design résolument moderne, **la nouvelle ligne Expression** de Sansen ne pourra que vous réussir. Cette collection rassemble harmonieusement le style et la chaleur de matériaux nobles. La ligne très fonctionnelle, optimise l'espace autant que votre travail. Vous qui savez à quoi tient la réussite, contactez l'une de nos onze directions régionales ou l'un de nos distributeurs agréés (consultez le 11). **Sansen.** BP 2. 91421 Morangis cedex. Tél. : (1) 69.34.22.96.

KISLER LE FORESTIER

EXPRESSION
une collection signée

sansen

Service lecteurs 22

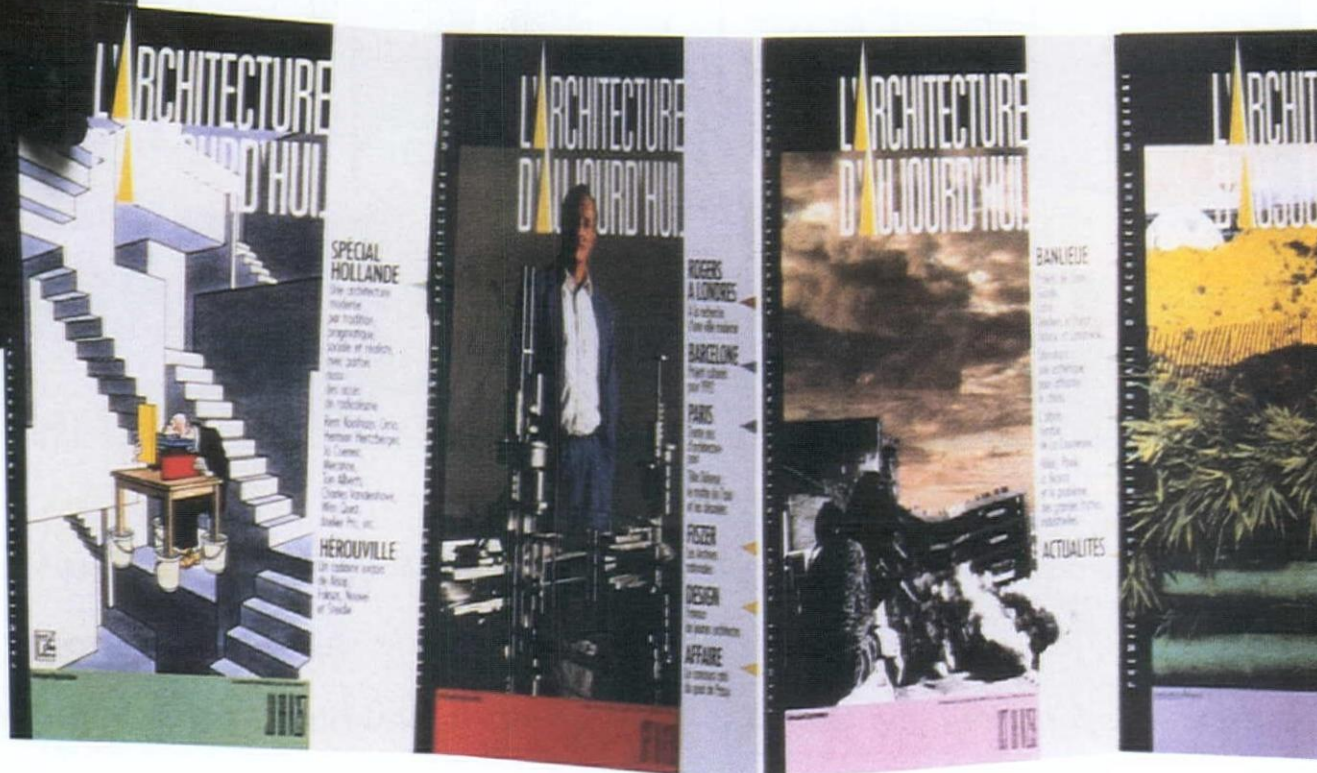
 GROUPE SAMAS

LE PLAN D'EARGNE ESPACE

1930

L'ARCHITECTURE

*C'est toujours la plus jeune des revues d'architecture internationale.
L'Architecture d'Aujourd'hui vous propose en plus de ses*

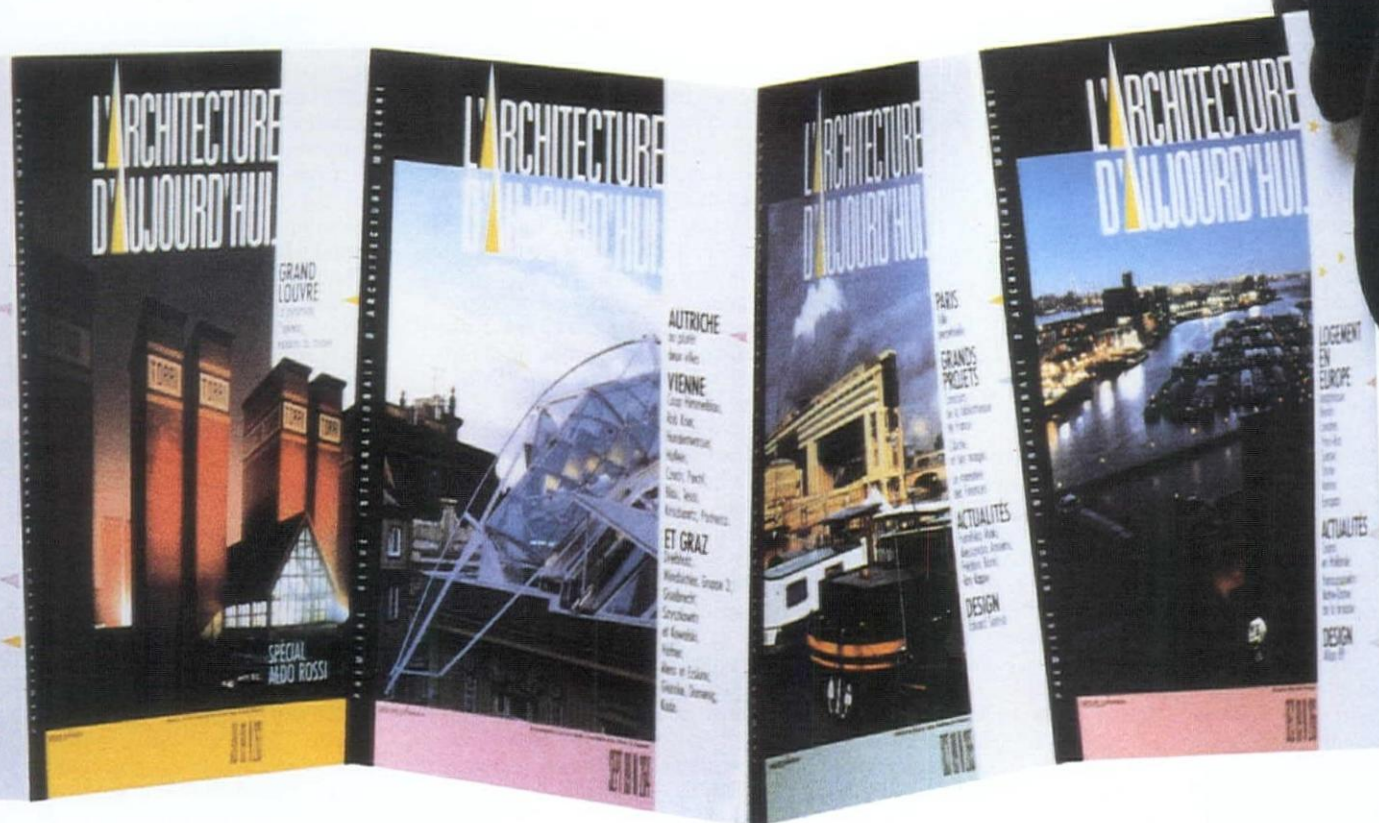


***Abonnez-vous dès maintenant
et bénéficiez d'une***

1990

D'AUJOURD'HUI A 60 ANS

Dès cette année, poursuivant le succès de sa nouvelle formule, dossiers habituels une importante rubrique design.



à l'Architecture d'Aujourd'hui économie de 195 F

Vos avantages :

L'assurance de bénéficier des meilleures conditions d'abonnement à l'Architecture d'Aujourd'hui. Vous économisez 195 F sur le prix de vente normal au numéro.

L'avantage de recevoir un cadeau de bienvenue pour vous remercier de votre abonnement.

La satisfaction d'être abonné à la première revue internationale d'architecture, diffusée dans le monde entier.

La certitude de ne jamais rater un seul numéro de l'Architecture d'Aujourd'hui, envoyé à votre domicile ou à votre cabinet.

L'ESPACE DU REGARD

*Trois artistes,
trois regards,
trois manières
d'interroger l'espace.*

Le peintre autrichien Ernst Caramelle, l'installateur américain Peter Downsbrough et le sculpteur autrichien Willi Kopf : voici trois artistes que réunit un même intérêt apporté à l'espace d'exposition, au rôle dévolu au spectateur, au mode de représentation. Chacun d'eux, dans ce qui les rapproche comme dans ce qui les différencie, révèle un regard particulier sur l'espace architectural. Sans le visiteur, leurs œuvres n'ont plus de sens. Sans l'espace d'exposition, elles n'ont plus de fondations. Et, incapables de se manifester autrement qu'en transformant l'espace, elles sont importantes et remarquables parce qu'elles modifient chez le spectateur, physiquement, sa façon de percevoir, en repoussant les limites de manière à y installer de nouvelles configurations.

Les vues de l'artiste autrichien Ernst Caramelle s'enracinent dans la peinture de villes et d'architectures du Quattrocento italien, et plus particulièrement dans les représentations d'habitations qui cadrent et isolent les scènes successives d'un continuum narratif. Ces murs ou ces cloisons, peints sans souci d'épaisseur, figurent l'idée de la séparation plus que la matérialité de la construction. Et de ce modèle, Caramelle emprunte le sujet et la forme, ses techniques d'exécution, ses couleurs ou son mode de représentation. Les vues sont de petits tableaux encadrés ou des fresques de grandes dimensions réalisées à même le mur, d'un bord à l'autre de sa superficie.

A première vue, donc, Caramelle peint des parois frontales successives à la géométrie épurée et aux couleurs délicates. Sans épaisseur, elles ne sont le support d'aucun détail. Elles sont juste découpées suivant des rectangles ayant la position et la proportion habituelles d'une porte ou d'une fenêtre et sont aussi le support de rectangles pleins de la taille d'un tableau. Ni vraiment murs, ni même cloi-

sons, purs plans géométriques, elles se renvoient l'une l'autre et s'épuisent dans l'addition rapidement saturée des contours et des couleurs. N'apparaissent ni pla-

Le regard
n'est plus
le pivot
de la
représentation

fond, ni murs latéraux. Quelquefois, l'indication d'un sol permet de visualiser une distance entre les plans, redouble celle induite par le contraste des couleurs et confirme la différence entre *découpages* et *tableaux*. Cette présence d'un sol assimile le mode de représentation de l'espace chez Caramelle à un cas particulier, voire à une ultime perversion de la perspective. Le regard du spectateur n'a aucune ligne de fuite à suivre, aucun repère pour circonscrire l'espace ou définir son étendue. Il ne peut plus y revendiquer une position centrale car son œil n'a pas cette place que requiert la perspective. Son regard n'est plus assigné, il n'est plus le pivot de la représentation. Au contraire Caramelle masque à notre regard tout ce qui pourrait signifier une charnière, un passage, une *collure* entre les plans et qui pourrait, en l'absence de lignes de fuite, lui révéler le secret de leur élaboration. Il lui présente une œuvre étrangère, autonome au regard, qui le rejette et qui, dans sa présence, s'oppose à l'espace d'exposition dans lequel elle s'inscrit (que le spectateur perçoit selon les lois communes de la perspective).

Ainsi son œuvre n'est pas un doublement ou un miroir du lieu d'exposition, même si elle peut, par la citation ou le contrepoint, entrer en résonance avec celui-ci. Elle est un espace autre. Comme

pour une énigme, l'espace chez Caramelle n'est pas donné, mais à comprendre, et les *fausses-ruptures* avec le lieu, les *faux-sens* avec le regard en définissent l'énoncé et les conditions. Si le spectateur, dans un effort de lecture et de compréhension, sait déjouer les pièges que l'artiste lui a tendus, il pourra alors s'immerger ou se laisser absorber par l'œuvre, dans un déroulement proche de la temporalité plus que du parcours, et jouir de ce qui s'ouvre à lui. Peter Downsbrough, au contraire de Caramelle, investit l'espace dans son entier pour y inscrire des lettres, des mots et des lignes de couleur noire ou ponctuellement rouge, ainsi que, quelquefois, des cubes ou des socles blancs. Comme Caramelle, il règle son œuvre selon les lois de l'orthogonalité et de la géométrie. Son travail se réfère évidemment à l'usage que les avant-gardes du début du siècle, constructivistes russes ou surréalistes français, ont fait de la typographie, se servant des lignes, des signes, des lettres, des mots ou des phrases comme d'autant d'impacts formels visuels, et des pages comme d'un contenant où ces lignes, ces signes, ces lettres, ces mots ou ces phrases se meuvent en toute autonomie jusqu'à la limite de la lisibilité, et avec une expressivité et une dynamique poussées à leur maximum.

Downsbrough transcrit ce type d'expérimentation en trois dimensions. Le lieu d'exposition devient, alors, réceptacle des lignes, des lettres, des mots et des phrases. Ces éléments sont subordonnés les uns aux autres et circonscrivent l'espace dans lequel le spectateur se meut, repérant les points d'émergence et les successions, poursuivant axes et lignes de force, découvrant charnières et basculements. Et c'est ce tissu de relations, ainsi mis à jour, qui fonde l'œuvre.

Il ne faudrait pas croire que le lieu d'exposition n'est que l'écrin de l'œuvre, son sol et son plafond des supports, les murs un simple fond. L'installation surdétermine le lieu et la structure. Si certains de ses

Un parcours
plus proche
de la promenade
que de la vision

éléments reprennent, redoublent, reflètent ou commentent la configuration des lieux, elle n'en sera que plus forte et plus solide. Et l'espace de l'œuvre n'est pas régi par les lois de la perspective. Lorsque le spectateur se déplace, rien ne s'effondre, et c'est tout juste si certains phénomènes

s'oblitérent discrètement pour revenir, plus tard, dans le champ du visible.

Les œuvres de Downsbrough demandent à être observées selon des angles multiples. Le parcours qu'elles induisent est plus proche de la promenade *dans un jardin anglais*, où l'esprit reconnaît, avec étonnement, dans un ensemble végétal, une composition extrêmement soignée semblable à un tableau classique, que de la vision d'un jardin *à la française* que l'œil, statique et satisfait, embrasse, pétrifié.

Downsbrough n'ignore rien des discontinuités ni des rapprochements que possède un espace, donc le lieu d'exposition. Il en joue, au représenté comme au concept, pour faire rebondir le regard, autant que les signifiants de ses inscriptions. Mais c'est surtout dans l'utilisation de la lettre, du mot ou de la phrase qu'il obtient une sorte de fluidité qui fait fusionner tout ce qui pourrait paraître statique ou univoque. Si l'œuvre de Downsbrough invite au parcours, elle met aussi en place une nouvelle façon de provoquer les étapes de ce parcours. Chaque mot ou chaque phrase placés dans le lieu incite à une action, lecture, arrêt réflexif, geste, mise en situation, développement, etc., dont l'espace devient dépositaire et le spectateur agent. Ainsi *And* peut suggérer une symétrie, *In/Out* un conflit ou une rupture, *Pas encore* un arrêt, *On/Here* une position...

Passant d'un mot à ceux avec lesquels il pourrait s'associer, d'un mot ou d'une phrase à sa répétition, ou de la moitié d'une lettre, d'un mot, d'une phrase, coupure verticale ou horizontale que l'esprit tend à suturer pour retrouver la forme première, à son autre moitié, l'œil se laisse conduire vers d'autres actions, par étapes, de la verticale à l'horizontale, du haut vers le bas, de la gauche vers la droite, et engage une poursuite à travers une dynamique spatiale. C'est la somme de ces actions et de ces parcours provoqués, induits ou rendus nécessaires qui définit l'œuvre. En rassemblant ce qui était épars dans une page, en figeant ce qui n'était que passager dans un livre, en renversant les équilibres établis, l'œuvre de Downsbrough est subversive parce qu'elle conjugue l'œil et l'esprit, l'inconnu et le souvenir, l'accidentel et le provoqué, l'aléatoire et l'ordonné.

Willi Kopf, quant à lui, s'inscrit dans la continuité des artistes *minimalistes* américains des années soixante. Il ne faudra pas chercher dans son œuvre exubérance ou effusion, mais austérité et concentration. Contemporain de Caramelle, autrichien comme lui, il partage avec lui ce même goût de l'hermétisme. Si la peinture de

Caramelle se présente comme une fable énigmatique posée au visiteur, la sculpture de Kopf est une opposition irréductible.

Kopf réalise de simples parallélépipèdes en bois qu'il pose, très légèrement surélevés, au sol. Leur proportion les rapproche tantôt de boîtes, tantôt de socles, mais leur taille est volontiers massive et monumentale; leur échelle est donc ambiguë.

Leurs faces sont pleines et sans relief, sans *modénature* dirait-on en architecture, mais pas sans motif puisqu'une partition de lignes droites, se croisant à l'orthogonale, se déploie à leur surface. Ce bois est d'ailleurs particulier, puisque Kopf n'utilise que de l'aggloméré industriel qui n'existe qu'en plaques. La taille et la proportion de la sculpture, le type de l'aggloméré utilisé deviennent les *composants* de la sculpture. Mais c'est cette structure de lignes, inscrite dans le bois, qui semble la définir.

Ces lignes sont issues de la coupe transversale des plaques d'aggloméré qui construisent le volume de l'œuvre, de ce qu'on appelle leurs *chants*. Leurs dimensions, leurs contours et leurs couleurs sont spécifiques de la nature de la plaque d'origine. Par leur présence, Kopf surdétermine le fait que ses œuvres sont fabriquées puisqu'elles sont les repères visibles des assemblages.

Les sculptures de Kopf pourraient n'être constituées que par une peau de bois, comme une caisse d'emballage d'un type sophistiqué, abritant un vide intérieur. Elles pourraient, aussi, être pleines, faites d'une accumulation d'éléments plus petits, à la manière des morceaux d'un puzzle ou de chair de fibre de bois associée à un squelette de planches qui affleurerait à la surface. Dans le premier cas, chaque face pourrait être considérée comme un plan, et le réseau de lignes comme un tableau de Mondrian en marqueterie. Dans le second, la partie visible ne serait que le résultat d'une organisation interne, résultat soit d'une somme de parallélépipèdes imbriqués, soit du débitage d'un volume donné dans une masse plus vaste.

Déployant tous ces divers possibles dans un volume unique, Kopf modifie notre perception de l'espace en donnant l'impression de *sculpter* simultanément vers l'intérieur, au cœur de la sculpture, vers l'extérieur, en direction de l'espace d'exposition et du spectateur, et sur la surface, sur cette peau qui cache et désigne. Les sculptures de Kopf sont un espace de jonction et de disjonction, d'attraction et d'éloignement subtils que la masse architecturée et compacte du volume monolithique qui l'accueille équilibre. Dures, solides, indestructibles,

KLEINENFENN



Ernst Caramelle à l'Arc, à Paris, en 1990

VILLA ARSON-H. DEL OLMO



Peter Downsborough à la Villa Arson, l'été 1988



elles sortent du calme où s'était installée la sculpture *minimale*, pour devenir d'insensibles insurrections, placées comme des appâts tendus à la curiosité du spectateur.

Il ne s'agit plus de la mise en place d'une contemplation (comme chez Caramelle), d'une action déductive (comme chez Downs-brough), mais d'une épreuve de force. Le regard, en droit d'at-

D'insensibles

insurrections,

placées

comme des appâts

tendre une révélation, un avènement, peut toujours défier l'interdépendance des relations. Les sculptures de Kopf sont irréductibles, à peine l'éclipse d'une présence qui ne croit qu'en elle-même.

Les œuvres de Caramelle, Downs-brough et Kopf ne sont pas seulement esthétiques mais porteuses d'un sens qui ne se révèle que dans une mise en situation. Elles produisent des expériences d'espaces. Elles redéfinissent la configuration spatiale de leur lieu d'exposition et transforment le rapport que nous avons avec lui pour instaurer de nouvelles pratiques du regard ou de nouveaux déplacements du corps. Parce que pour eux trois la forme, le contenu et l'expression d'une œuvre d'art sont un tout indivisible, il en résulte une évidence de leur présence à l'espace et l'instauration d'un tissu d'articulations, d'échanges, de dialogues ou de ruptures, dont le spectateur n'est pas absent, qui jamais ne s'achève, ni ne s'interrompt. Parce qu'ils proviennent d'un domaine extérieur, ces artistes considèrent l'architecture comme un territoire vierge, sans a priori, quoique cerné et identifiable où, sans volonté de le circonscrire ni le baliser, ils vont inscrire leur œuvre. Et parce qu'ils ne font pas de l'architecture, mais sont en l'architecture, ils proposent aux architectes de nouvelles perspectives sur l'espace, inédites ou inusitées. « Ils sont, comme l'observait Denis Zacharopoulos, des trouble-fête qui transforment sans cesse le sentiment du lieu, de l'espace, du temps et des choses, et surtout le sens que l'on a de soi-même. »

Charles-Arthur Boyer

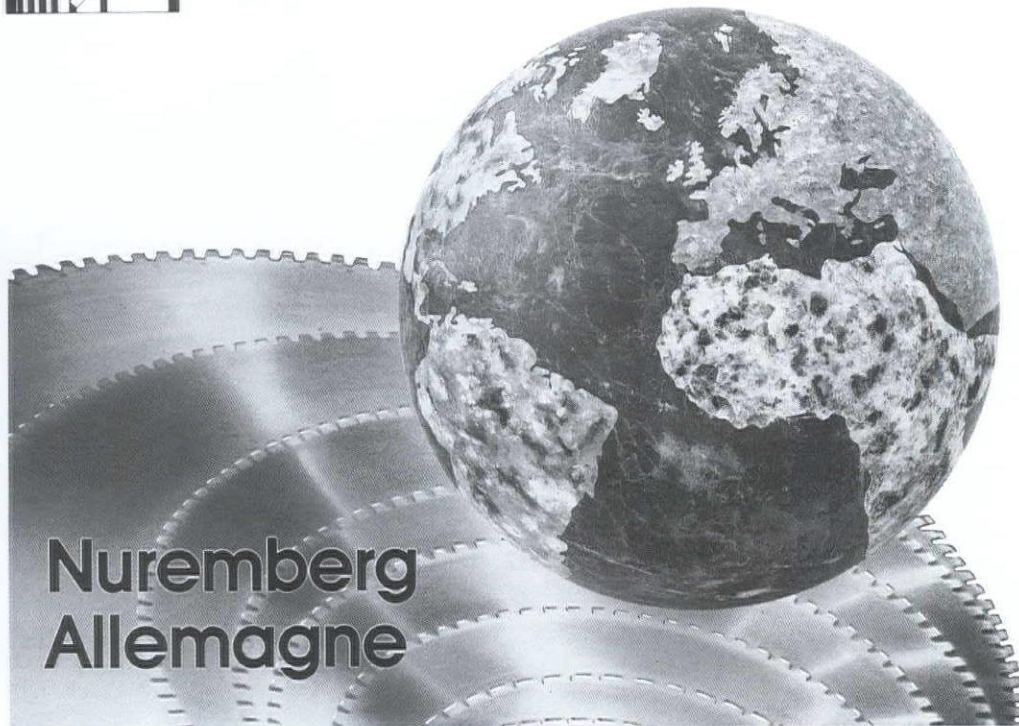
Ernst Caramelle est représenté à Paris par la galerie Crousel-Robelin/Bama. Peter Downs-brough est représenté à Paris par la galerie Sylvana Lorenz. La Villa Arson, à Nice, prépare un important catalogue rétrospectif de l'œuvre de Willi Kopf.

Willi Kopf au domaine de Kerguehenne

Stone+tec Nuremberg 91



7. Salon International des Pierres Naturelles et
de la Technologie de leur Travail



Nuremberg
Allemagne

**Pierres naturelles
du monde entier**

**Machines, outillage et
modes de fixation**

La gamme spéciale pour l'entretien des
pierres, leurs restauration et pour les
monuments funéraires

30 mai–2 juin 1991

Chambre Franco-Allemande
de Commerce et d'Industrie
18, rue Balard
F-75015 Paris

☎ 01/40 58 35 35
FAX 01/45 75 47 39
TX 2 03 738

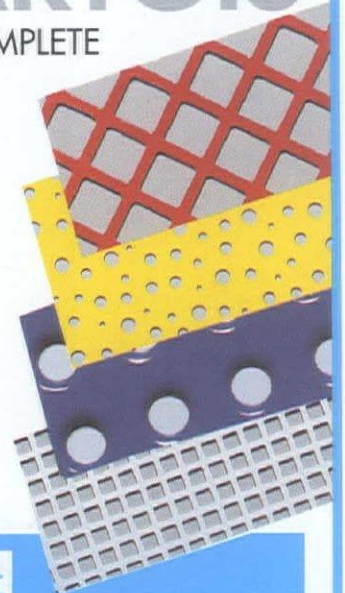
Vol nonstop
Paris–Nuremberg



LA TOLE PERFOREE TOLARTOIS



UNE GAMME COMPLETE
DE PLAFONDS,
CLOISONS,
CLAUSTRAS,
RETELEMENTS,
GARDECORPS,
Panneaux
SEPARATIFS,
ECRANS,
PARE-SOLEIL...



Tolartois 
SERVIR

DEMANDEZ LA DOC. à TOLARTOIS

B.P. 213 - 62404 BETHUNE Cédex - Tél. : 21.68.14.30 - Fax : 21.56.16.06.

LE METAL PERFORE AU SERVICE DU SECOND ŒUVRE DU BATIMENT
☐ Je souhaite des informations en vue d'une prochaine installation.
☐ Je souhaite des informations pour ma documentation.

Monsieur
Société
Fonction
Adresse
Ville Code Postal
Tél Télex



Publicité - Lille

Les dessous de la ville
Paris aussi beau dessous? C'est le pari du Pavillon de l'Arsenal qui présente les dessous de la ville au premier niveau de son espace! Métro, carrières et catacombes, égouts, parkings, champignonnières ou champ de soja dans une scénographie de François Confino, l'auteur des Cités-Cinés et de Jacques Le Dizé. Jusqu'au 31 mars 1991, 21, boulevard Morland, 75004 Paris.

Arc en rêve
A la galerie d'architecture, les travaux de quatre équipes : Olivier Brochet, Emmanuel Lajus, Christine Pueyo; Épinard Bleu; Bernard Nivellet; Éric Raffy. Entrepôt, 7, rue Ferrère, 33000 Bordeaux.

Objectif/Architectes
Catherine Cabrol de l'agence Gilmr est photographe. Elle propose à la Maison de l'architecture son regard sur une œuvre de dix-sept architectes de renommée internationale parmi lesquels les Français Nouvel et Portzamparc. Ce regard complice est émaillé de quelques propos recueillis par Virginie Luc, éclairant les personnages. Maison de l'Architecture, 7, rue de Chaillot, 75116 Paris, 40 70 01 65. Jusqu'au 16 mars 1991.

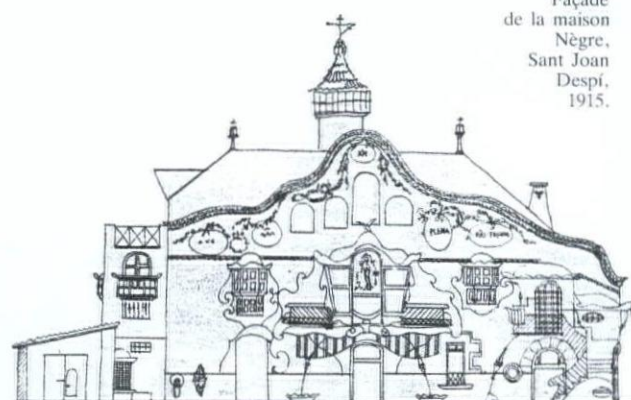
Itinéraires d'urbanistes
Pour faire connaître au public le métier d'urbaniste, une exposition présentée par la Direction de l'architecture et de l'urbanisme regroupe photos, maquettes, plans d'une vingtaine de projets et réalisations. Espace Art défense, galerie de l'Esplanade, La Défense. Jusqu'au 10 mars 1991, tous les jours de 12 à 19 h.

Frank Gehry
Frank Gehry a désormais commencé à construire hors des

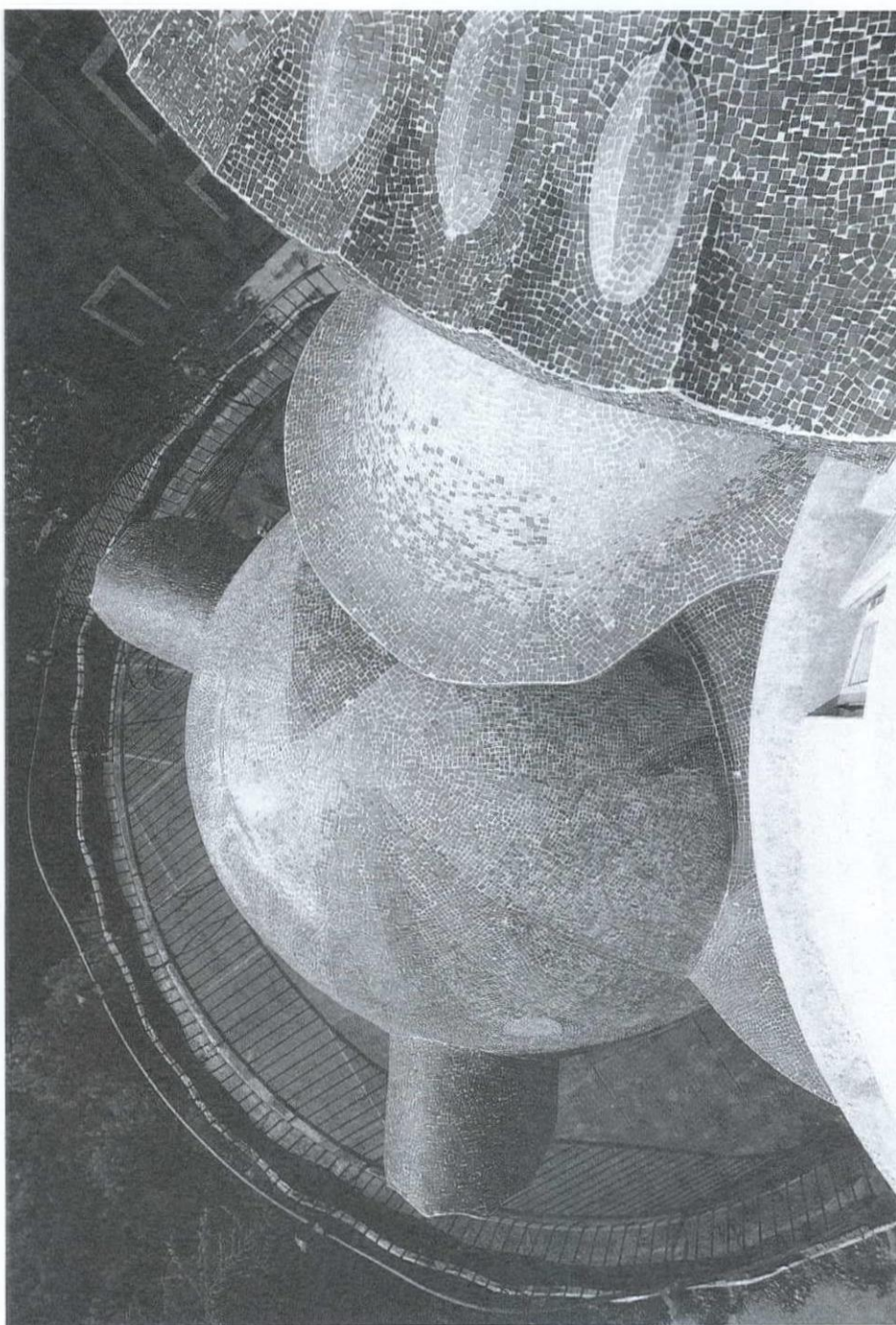
États-Unis, un restaurant au Japon, le musée Vitra à la frontière suisse, bientôt le centre américain de Paris, le mail de Disneyland à Marne-la-Vallée, un hôtel à Barcelone. La traversée de l'Atlantique fera-t-elle évoluer le langage de l'architecte? Première exposition en France centrée sur ces projets et réalisations européens. Galerie de dessins d'architecture du Cci, Centre Georges Pompidou, Paris. Du 13 mars au 10 juin 1991.

LIBERTÉ FOLLE

L'œuvre de Josep Maria Jujol, architecte catalan, est exposée à Paris. Où l'on découvre un artiste à part entière.



Façade de la maison Nègre, Sant Joan Despi, 1915.



Sur l'œuvre de Josep Maria Jujol plana longtemps l'ombre de Gaudí. Il fut son élève ainsi que celui de Domènec i Montaner; il fut ensuite son collaborateur de 1905 à 1914. S'il prit son émancipation, il resta toute sa vie proche du maître. Un même idéal à connotation mystique les rapprochait. Sans travail, après la guerre, n'envisagea-t-il pas un moment de poursuivre la Sagrada Família? La mainmise des architectes franquistes sur le chantier l'en détourna.

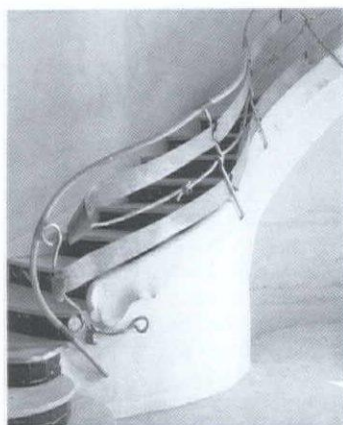
En raison sans doute de cette amitié, de cette communauté de vues et du lien puissant qui unissait leur mode d'expression, on considéra trop Jujol comme le fils spirituel de Gaudí. Aujourd'hui que son œuvre est exposée à Paris, quarante ans après celle de son aîné, ce jugement apparaît trop rapide, voire erroné. Et l'on peut se demander avec Carlos Flores, qui préface la monographie de l'exposition, quelle influence réciproque s'exerça entre les deux architectes.

Pour lui, c'est la forte personnalité de Jujol qui conduit Gaudí à abandonner vers 1904 ses références à l'architecture médiévale pour se tourner vers une expression plus libre et proche du baroque; c'est encore lui qui impulse le dessin des balcons de la façade de Casa Battlo, de certains aménagements et des cheminées sculptures de la Casa Mila. On lui doit également les coupes de la salle hypostyle du parc Güel et les fameux balcons en céramique qui dominent la ville. En ce sens, si Gaudí fut bien l'initiateur, Jujol fut la chance de son maître lorsqu'il lui confia, au sein de son atelier, de grandes responsabilités. Gaudí admirait, enviait peut-être, ce caractère extraverti, cette liberté formelle totale, et l'usage paroxystique qu'il faisait de la cou-

leur et du matériau. Les moyens dont disposa Jujol pour construire furent certes plus modestes que ceux du maître. Ses nombreux chantiers ne furent guère dispendieux, ils durèrent souvent de longues années faute d'argent. Beaucoup de rénovations ou de réalisations plus rurales qu'urbaines. Quand Gaudi était mandé par les évêques, Jujol l'était par de pauvres curés de campagne. Cette pauvreté, ces difficultés ont nourri une créativité débridée, hors normes, qui s'exprime dans l'extraordinaire liberté qu'il eut d'assembler, de briser, de disloquer. « Explorateur des limites », il poursuivit inlassablement une quête de couleurs, de matières, d'inclusion, de déformation, de mouvement. Il se colleta au matériau comme un sculpteur ou un forgeron, il se battit avec la couleur dans une gestuelle proche de l'action painting, balayant de ses deux bras les parois à décorer. Il tordit, rassembla, fit enfler la masse débordante de ses créations de manière imprévisible.

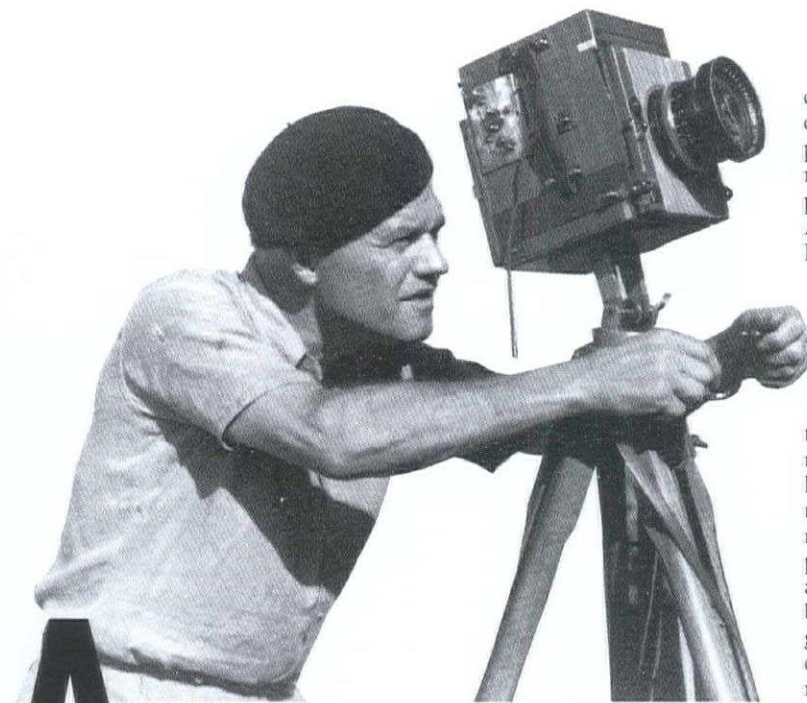
Dans cet expressionnisme exacerbé, apparaissent en contrepoint les images naïves d'une foi de charbonnier. Un petit ange flotte joliment au sommet de la maison Bofarull qui tourne au gré du vent. A la Torre de la Creu, les mouvements ondulatoires des stucs dessinent un « deu hi sia », à la Casa Negre, qui sera peut-être un jour le musée Jujol, le balcon devient la coupe d'un carrosse marial. Surréaliste avant l'heure, il reste profondément ancré dans une mystique élémentaire où le substrat inconscient de l'œuvre humaine participe de la célébration de l'univers.

Armelle Lavalou



Josep Maria Jujol, architecte, 1879-1949, exposition conçue et réalisée par le Collège d'architectes de Catalunya, présentée au Cci jusqu'au 25 février 1991, galerie des dessins d'architecture.

Monographie « Josep Maria Jujol », collection Album, Éditions Georges Pompidou. Parallèlement paraît aux éditions Albin Michel : « Jujol », par Ignasi de Sola-Morales, photographies de Melba Levick, 127 pages.



Raoul Hausmann à Ibiza. Collection Marthe Prévot, Limoges.

ARCHITECTE SANS ARCHITECTURE

Une exposition aux Beaux-Arts retrace les travaux du dadasophe Raoul Hausmann, réfugié à Ibiza entre 1933 et 1936.

Il paraît que quelques vieux, à Ibiza, se souviennent encore d'un étrange et athlétique allemand débarqué chez eux en 1933. Ils se rappellent qu'il aimait rire, boire, chanter et danser, qu'il vivait parmi eux avec deux femmes, et qu'il disparut au tournant sombre de la guerre civile qui ne les épargna pas. Coiffé d'un béret, monocle vissé à l'œil, un pesant trépied couronné d'une non moins impressionnante machine photographique sur l'épaule, le bonhomme parcourait leur île, rentrait dans leurs maisons, les photographiait quand il ne leur demandait pas de prendre la pose. Plus tard, Raoul Hausmann devait à son tour évoquer ces trois années de vie comme un long moment de bonheur.

En ces années-là, Ibiza ne connaissait encore rien des tourments modernes, vivait toujours d'une vie autarcique, millénaire, méditerranéenne. A mille lieux en somme du monde qu'il avait été contraint de fuir, lui le Tchèque né à Vienne et ayant vécu à Berlin, dans la métropole, les temps troubles de l'âge contemporain. Lui qui plus qu'un autre s'était attaché à comprendre, sinon à hâter, la destruction du monde. Dada virulent, philosophe de ses limites, dadasophe émérite, il avait multiplié jusqu'alors la recherche des expressions capables de sortir

l'entendement de ce qui le retenait engoncé dans les habitudes, les conventions, les perversions, alors que l'esprit se trouvait confronté de toutes parts à ce qui le débordait. Il avait interrogé sans relâche la vision et la parole, qui charrient la culture. Rien d'étonnant à l'avoir vu inventer l'optophonétique, capable de transcrire et de traduire l'une dans l'autre, de transcrire des poèmes purement phonétiques, de pratiquer le premier des collages, ou même manier la chambre noire pour capter et fixer ce que nous ne voyons pas de la lumière. Il est plus surprenant de le retrouver à Ibiza mué en anthropologue, effectuer de consciencieux relevés, et publier ses notes dans des revues savantes, comme, en 1935, dans les colonnes de l'Architecture d'Aujourd'hui, où il expliquait le développement de la finca ibizenque.

Ce qui aurait pu n'être qu'anodine et plaisante occupation d'un exilé désœuvré dans un monde enchanté qu'il découvrait hors du temps, n'est en fait que la poursuite de l'interrogation qui anima Hausmann jusqu'à sa mort, survenue à Limoges en 1971. Comment rester présent dans ce monde terrible, comment maintenir, retrouver ou perpétuer la plénitude de l'être dans l'univers moderne, alors que la pensée ne suit plus les

chemins des faits, et paraît condamnée à devoir les subir ? Et pour cela comment ne pas explorer tous les domaines de la représentation ?

A deux siècles de distance, Raoul Hausmann emprunte à Ibiza les méthodes des encyclopédistes français, confronte les discours modernes à la naturalité des origines. S'il étudie l'architecture pure de la Méditerranée, ces architectures sans architectes, c'est pour mieux circonscrire les théories et les inconsciences des doctrines modernes. Clinicien ironique, il en charcute les dogmes pour rappeler que l'espace n'est affaire ni de fonction, ni de distribution, ni de rationalité, mais de gestes, d'usages, et avant tout de culture. Échappant à l'inertie du regard que note, saisi par la perfection d'une crique, Walter Benjamin, qui fut sur l'île en même temps que lui, ému malgré tout par ce qu'il voit, Hausmann s'obstine à vouloir comprendre ce qui est au bord de l'invisible. « Qu'y a-t-il de nouveau sur la terre ? » s'interroge-t-il à la façon de l'Écclésiaste de la Bible. « Rien, si ce n'est cette terre elle-même », répond-il, avant d'ajouter que « l'homme ne la connaît pas du tout. » Avec la publication des photographies de Raoul Hausmann à Ibiza, de ses croquis et relevés, de fragments de textes, et à l'aide d'une série d'approches aussi diverses que peut l'être ce singulier personnage, le captivant et très pertinent ouvrage qui accompagne la reconstitution d'une exposition tenue à Zurich, en 1936, explore quelques-unes de ces voies de la connaissance. Il est

Comment

rester présent

dans ce monde

terrible

édité par les Archives de l'architecture moderne, qui n'aurait jamais aussi bien mérité leur nom qu'en suivant cet architecte sans architecture, ce radical chez les primitifs, et qui pourrait bien être l'un des paradigmes de notre condition moderne.

Jean-Paul Robert

Raoul Hausmann architecte, Ibiza 1933-1936, édité par les AAM à Bruxelles à l'occasion d'une exposition présentée à Paris à l'Ensa, 17 quai Malaquais, du 6 février au 5 mars.

Aux mêmes éditions, parution des Maisons sur l'île d'Ibiza de Philippe Rothier, architecte et par ailleurs fondateur et président des AAM. A signaler encore : Raoul Hausmann, « je ne suis pas un photographe », édité au Chêne en 1975.

Prix architecture et lieux de travail

Une récompense conjointe pour le maître d'ouvrage et l'architecte, créée depuis 1984 par l'association

« Architecture et maître d'ouvrages ».

Lauréats ex æquo : Hôtel industriel, Paris 13^e, D. Perrault, architecte, Sagi, maître d'ouvrage ; Centre administratif et centre social, Montgermont, Odile Decq et Benoît Cornette, architectes, Banque populaire de l'Ouest, maître d'ouvrage.

Mentionnés : Usine de calculateurs, Reims, J.P. Bonneau, G. Petit, architectes,

Schlumberger, maître d'ouvrage ; Bibliothèque centrale de prêt de l'Ardèche, Veyras, O. Arène, C. Edekins, architectes,

ministère de la Culture, maître d'ouvrage ; Imprimerie, Paris 20^e, D. Ventre, architecte,

M. Goyer, maître d'ouvrage.

Aménagement de la place Jacques-Cartier à Montréal

Le concours portait sur l'étude d'un ensemble architectural et urbain stratégique dans le vieux Montréal : la place Jacques-Cartier et ses abords. Les cinq lauréats ex æquo sont : Jacques Rousseau, André Fortin

(Canada) ; Kelbaugh, Calthorpe & Associates (Usa) ; Patrick T.Y. Chan

(Canada) ; Katsuhiko Kobayashi (Japon) ; Griffiths, Rankin, Cook (Ontario).

Concours international The national museums of Scotland lance un concours international en deux phases pour choisir l'architecte du « museum of Scotland » à Edinburgh qui sera le plus important bâtiment culturel réalisé en Grande-Bretagne ces dernières années. Première phase : rendu en avril 1991. Huit projets concourront en seconde phase, le choix final étant annoncé en août 1991.

Renseignements : Kate Comfort.

Royal Incorporation of Architects in Scotland, 15, Rutland square, Edinburgh EH12BE. Tél. : 31 229 75 45.

Bibliotheca Alexandrina

Concours international d'architecture, par Franco Zagari. Le déroulement du concours et la présentation des principaux projets. 210 x 260 mm, 268 p. Edizioni Carte Segrete, Data Arte, via Garibaldi, 53. 00153 Rome, Italie.

Maisons méditerranéennes, Îles Baléares

par Lluís Casals. Spécialiste de la photo d'architecture, l'auteur présente dans cet ouvrage 23 exemples de maisons individuelles ; pour chacun d'eux, court texte, plan, coupe et élévation. 260 x 250 mm, 143 p. Ill. Editorial Gustavo Gili, Sa. 08029 Barcelona, Rosellon 87-89. (France : Art Diffusion, 99, cours E.-Zola, 69100 Villeurbanne.)

Dans la même collection :

Maisons méditerranéennes, Costa Brava par Xavier Güel, photographies Lluís Casals. 22 exemples de maisons unifamiliales.

M. Lapeña/Torres L'architecture de José Antonio Martínez Lapeña et Elias Torres Tur. Introductions de Peter Buchanan et José Quetglas. 220 x 240 mm, 96 p. Ill. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

Nouveaux Musées Espaces pour l'art et la culture

par Josep Maria Montaner. Une présentation des musées réalisés dans les années quatre-vingts et signés par : Rossi, Stirling, Siza, Isozaki, Meier, Aulenti, Nouvel, Albini, Piano, Pei, Foster, Gehry... 260 x 260 mm, 192 p. Ill. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.



ERNEST PIGNON-ERNEST

Des murs de Naples à ceux des galeries.

A l'occasion de la parution de l'ouvrage sur les travaux d'Ernest Pignon-Ernest, la galerie Lelong offre une exposition « Napoli, lavori in corso » qui reprend quelque quinze œuvres de l'artiste réalisées pour la ville italienne. Nous avons dans nos pages (AA n° 268) rendu compte de sa recherche, initiée par la ville : « Quand je colle mes images sur un escalier de Paris ou un mur d'église napolitaine, il y a interaction entre mon image et l'espace-temps où je l'insère. L'image n'existe plus pour elle-même : Le Caravage pour le Caravage ne m'intéresse pas, il ne compte que par et pour Naples. » De la colle, du papier, une image que le vent vient décoller... L'exposition, pour ne pas pervertir cet éphémère, associe à chaque dessin original ou esquisse préparatoire aux sérigraphies la photo de

son installation dans la ville. Un tout que l'artiste ne veut pas dissocier.

Galerie Lelong, 13, rue de Téhéran, 75008 Paris. Jusqu'au 28 février 1991. « Ernest Pignon-Ernest », préface de Paul Veyne, propos recueillis par Elisabeth Couturier. 162 pages, très illustrées. Éditions Herscher, Paris, 1990.

L'IFA A DIX ANS

Pour fêter le dixième anniversaire de l'Institut français d'Architecture, le département Création-Diffusion a axé son programme d'expositions 1991 sur la description du paysage architectural français de cette dernière décennie. Deux types d'expositions sont proposés. Dans la galerie sur rue, « Gros Plan » ou portraits d'architectes dont le travail résume un problème-clé des années quatre-vingts. Ricardo Porro a inauguré cette série qui sera poursuivie avec François Deslaugiers.

Dans la galerie sur le jardin, de grandes expositions thématiques d'une durée de trois mois sont consacrées à la création contemporaine française. Après « 40 architectes de moins de 40 ans à Paris », 40 architectes de province (du 7 février au 11 mai 1991) puis les années quatre-vingts (« Le grand tournant » fin mai – début septembre).

Par ailleurs, les expositions Concours initiées en 1989 avec la Bibliothèque de France seront poursuivies en tant que « transversales ». Les expositions monographiques rappellent que la ville demeure au centre des préoccupations de l'Ifa. Sous le titre générique « Regard sur la ville », elles présentent des architectes internationaux connus pour être à la pointe des réflexions sur les phénomènes urbains.

Quatre types de catalogues accompagnent ces expositions. La collection « Concours » réalisée par l'Ifa et éditée par Carte Segrete, Paris ; la collection « Gros Plans » avec deux volumes en projet (Ricardo Porro et François Deslaugiers) ; la collection « France » réalisée par l'Ifa et éditée par les Editions du Moniteur.

dont le premier volume « 40 architectes de moins de 40 ans », sera suivi de « Panoramique 2, Quadrillage » et de « Panoramique 3, les années 80 » ; enfin la collection « Partition » qui s'attache à montrer la production dessinée d'un architecte exposé et a débuté en mai 1990 par les deux tomes Rem Koolhaas, réalisés par l'Ifa et édités par Carte Segrete.

E

EUROPAN 2

Lancé simultanément dans les douze pays organisateurs, la deuxième session des concours Europan aura pour thème : « Habiter la ville. Re-qualification de sites urbains ».

Un ensemble de situations urbaines sélectionné en concertation par les comités nationaux est proposé par les villes, les aménageurs ou les promoteurs européens partenaires d'Europan 2.

Les candidats peuvent s'inscrire dans le pays de leur choix, sans préjuger du pays dans lequel ils remettront finalement leur proposition.

Le dossier de concours édité en plusieurs langues est commun à tous les pays. Les propositions devront être remises le 18 mars 1991. La proclamation des résultats interviendra en juin 1991.

Europan, Secrétariat européen, Plan-Construction et Architecture (Pile Nord), 92055 Paris - La Défense cedex 04. Téléphone 40 81 24 47, télécopie 40 81 24 58.

P

RÉCISION

*L'espace
n'a pas de prix.*

Un lecteur de Marseille s'est plaint d'avoir été démarché par une personne se réclamant de notre rédaction qui lui proposait d'être publié en échange de quelques pages de publicité qu'il se chargerait de lui apporter.

Le problème s'étant déjà posé l'an dernier dans la région niçoise, notre rédaction tient à mettre en garde les architectes contre ces pratiques abusives. Elles émanent de certaines sociétés de courtage publicitaire, sans aucun lien avec notre revue, qui se font une spécialité d'acheter ici ou là des « espaces » prétendument « rédactionnels ».

N'hésitez pas à nous signaler ces abus, extrêmement déplaisants, tant pour les architectes que pour leurs revues.



VINCENT BRADÉL

L'

APPEL DU JEU

*Pour enfants
de cinq à neuf ans.*

De qui cette étonnante architecture aux constructivistes accents ? De vous peut-être... Il n'est pas interdit de rêver, d'autant qu'il s'agit là de l'une des mille et une folies architecturales offertes par un jeu de construction d'un nouveau genre, et pas n'importe lequel. Conçu par Anne Schéou, future diplômée de l'école d'Architecture de Nancy, « Paysages imaginaires » vient en effet de se voir attribuer le grand prix du premier concours Jouet Architecture organisé à l'initiative de notre cher ministère de tutelle en collaboration avec moult institutions. Objectif de cette consultation : concevoir et réaliser un jouet non conventionnel sur le thème de l'environnement bâti. Le jury présidé par Jean-Michel Wilmotte n'a pas hésité à récompenser l'audace d'un projet des plus séduisants. Matières, couleurs, surfaces et volumes composent ici un jeu de construction où tout n'est pas possible.

Emboîtements et encastrement, superpositions et adjonctions se raisonnent en fonction de la taille, de l'épaisseur, du poids de chacune des pièces en jeu. Tous ces mariages de bois et de mousse, ou de mousse et de plexiglass, de plaques et de cylindres, se font et se défont, sur un socle formé d'une douzaine de « tableaux » carrés inspirés de Kandinski, Klee, Malevitch ou Mondrian. Aux dires de l'auteur, ce jeu s'adresse en priorité aux enfants de 5 à 9 ans. Mais si vous êtes malgré tout intéressé, vous pourrez admirer la chose du 1^{er} mars au 1^{er} septembre prochains à l'Institut national de Recherche pédagogique, 29, rue d'Ulm, 75005 Paris. Quant à en jouer, il faudra attendre le réveil des fabricants français ou l'audace d'un concurrent étranger.

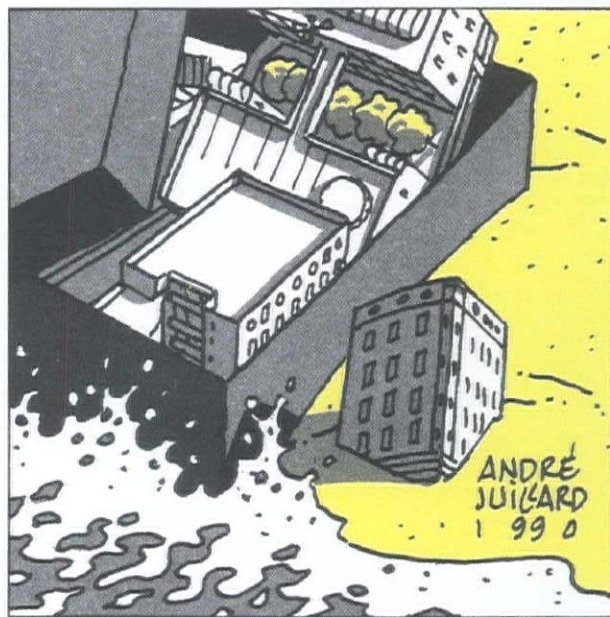
Vincent Bradé

V

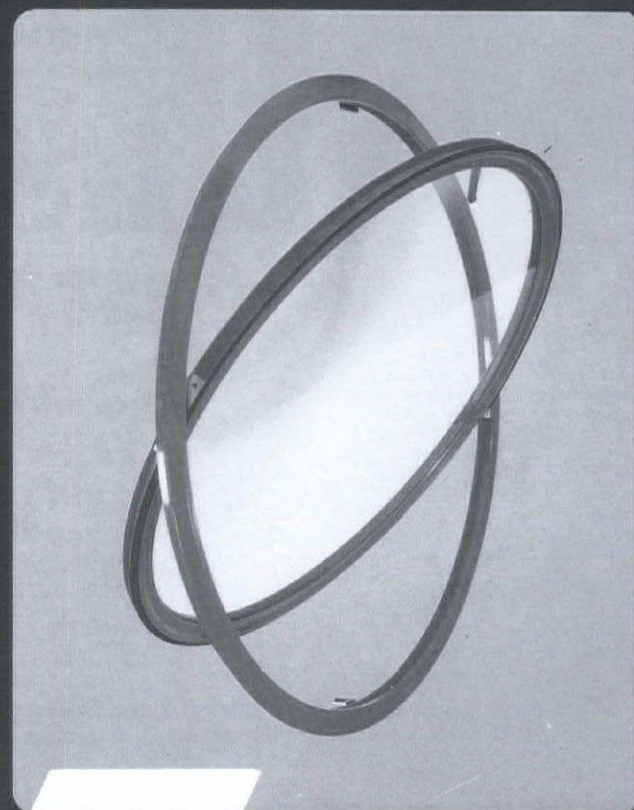
ŒUX

Parmi les cartes que nous avons reçues, nous ramassons cette

boîte envoyée par Christian Enjolras, et échouée sur le rivage de la nouvelle année. Nous en profitons, quoiqu'avec retard, pour présenter nos meilleurs vœux à tous nos lecteurs.



FENETRE RONDE EN ALUMINIUM LAQUÉ



TECHNIQUE
INNOVANTE

862, Avenue Maréchal Juin
83140 SIX FOURS LES PLAGES
Tél. 94.34.35.36
Fax 94.34.33.00



Paris, Cent ans de fantômes architecturaux et de projets fous
par Jean-Pierre Courtiau.
Cinquante projets chimériques parfois réalisés, nés des rêves d'architectes ou d'ingénieurs pour changer la ville.
Éditions First, 70, rue d'Assas, 75006 Paris.
265 x 270 mm, 110 p., Ill.
275 F.

L'art et l'architecture d'aujourd'hui
A l'occasion des Assises européennes du Tourisme urbain, la ville de Rennes a édité un petit ouvrage sur quelques promenades d'art et d'architecture contemporains qui permettent de découvrir les productions rennaises des dix dernières années.
Éditions Ouest-France, 1990.

Villes-Paysages Couleurs en Lorraine
par Bernard Lassus.
Recoloration du patrimoine immobilier de la société Batigère. L'ouvrage retrace en image le déroulement du travail qui constitue une expérience unique dans le domaine de la mise en couleur de l'architecture.
255 x 300 mm, 277 p., Ill.
Pierre Mardaga, éditeur, 12, rue St-Vincent, 4020 Liège.
390 F. 2 200 FB.

Repérages
Le n° 3 de la revue Pages paysages comporte un certain nombre de réalisations d'aménagement du paysage en France et en Europe, ainsi que des articles théoriques et des entretiens avec des philosophes.

urbanistes et plasticiens. Elle est éditée par l'Association Paysage et Diffusion, 6 bis, rue Hardy, 78009 Versailles cedex, France.
200 F.

La maison Kanak
par Roger Boulay.
Collection Architectures traditionnelles. Iconographie ancienne et contemporaine sur les cases d'habitation avec descriptifs précis et illustration des différents types de construction et modes d'habiter.
210 x 245 mm, 168 p., 155 ill.
Éditions Parenthèses, 72, cours Julien, 13006 Marseille.
240 F.

Architecture vernaculaire
par S. Guindani et U. Doepper.
Territoire, habitat et activités productives. Presses polytechniques et universitaires romandes.
210 x 300 mm, 218 p., Ill.
Épfl Ecublens, Centre Midi, CH-1015 Lausanne, Suisse.
SF 64.

L'ARCHITECTE EST ASSASSIN

Entre le style Stuart tardif et la fiction faulknerienne, le roman de Peter Ackroyd est un polar baroque.

Il y a deux façons d'aborder la lecture de « l'Architecte assassin » de Peter Ackroyd. En consommateur d'un divertissement de masse (ici un polar métaphysique) ou en professionnel des polémiques architecturales (le conflit anciens-modernes et la dérive expressionniste du baroque anglais).

Dans le premier cas, le lecteur se trouve devant un livre néo-gothique, inspiré entre autres de Mary Shelley, Sheridan Le Fanu

ou Conan Doyle : mystères de Londres, sectes démoniaques, brouillards sur la Tamise, ombres furtives dans l'East End et craquements de parquet dans la nuit. On hésite à résumer une intrigue policière qui jongle avec les siècles et fait peu de cas du cartésianisme. La construction est en effet celle du roman à tiroirs-miroirs, sur le modèle d'un temps courbe à la Lovecraft-Borgès-Eco, en passe de devenir la recette du best-seller international. Les six chapitres

impairs narrent en style « Stuart-tardif » (directement copié sur les diaristes ou dramaturges d'époque) les aventures de l'architecte éponyme. Ils alternent avec autant de chapitres pairs, de facture « détective-qui-pense » lointainement issue de Faulkner, Greene, Golding ou Le Carré, qui retracent l'enquête policière d'un loser d'aujourd'hui.

On croit comprendre que l'architecte, membre de l'atelier royal vers 1710, pratique à ses heures perdues des meurtres rituels, de préférence sur des gamins à peine pubères, afin de murer les cadavres dans les fondations d'une série d'églises anglicanes en construction. Vieille pratique immolatoire de chantier, qui vise à assurer la stabilité de l'édifice par une consécration subreptice au Malin, symétrique des bénédictions officielles. On croit aussi deviner que les corps emmurés assurent un lien avec d'obscures forces telluriques, signifient l'interconnexion passé-présent, et permettent aux morts de communiquer avec les vivants. Les crimes du début du XVIII^e sont reproduits à la fin du XX^e par un succube ubiquiste et avare d'indices, réincarnation de l'architecte ou double de l'inspecteur chargé de l'enquête. Autant prévenir le lecteur que les histoires parallèles finissent mal : son œuvre impie à peine terminée en 1715, l'architecte possédé du siècle des Lumières a rendez-vous dans une de ses églises avec le détective désa-

Cadavres

dans les fondations

d'une série

d'églises

anglicanes

busé de l'ère Thatcher, mis sur la touche par ses supérieurs. Ils s'interpénètrent et s'amalgament pour former un spectre unique, dont on peut attendre le pire. Innocent divertissement, dirait-on, belle mécanique qui tourne à vide, pastiche multiforme ou

Cluedo pour intellos. « Le Nom de la rose » a peut-être servi de précédent : rencontre non fortuite sur la table d'un éditeur d'une intrigue passablement confuse et d'une reconstitution historique érudite. Le genre permet de brouiller la configuration sociale des lectorats nationaux, en s'adressant à la fois à « l'élite », ravie par la récréation dérisoire des us et tours d'antan, et au grand public séduit par la complexité (relative) de l'intrigue, les allusions cabalistiques et l'omniprésence des forces du mal dans l'histoire et dans l'inconscient. Une sociologie (schématique!) de la littérature ferait remarquer que le roman a été réédité cinq fois en poche depuis sa parution en 1985, et distribué à des centaines de milliers d'exemplaires en Grande-Bretagne et aux Usa, tandis qu'il fait l'objet en France d'une édition restreinte chez un éditeur chic, soutenue par le Cnl.

La seconde lecture de « l'architecte assassin » est plus rapide (puisqu'elle exclut tous les chapitres pairs) mais sans doute plus enrichissante (puisqu'elle incite à voir dans ce qu'il reste du livre une « biographie » déguisée et une reconstitution du climat intel-

Une analyse

hallucinante

des doutes

des architectes

lectuel au début du XVIII^e siècle à Londres). Le milieu reconstruit englobe l'église officielle et ses concurrentes masquées, l'académie, les beaux esprits, et surtout la bureaucratie architecturale d'état dite « Surintendance » ou Office of the King's Works. Le spécialiste chicanera tel détail, regrettera une tendance générale à l'archaïsme. Mais l'essentiel est en place : non seulement une reconstitution du parler d'époque, d'autant plus fidèle que les dialogues et monologues intérieurs reprennent carrément les textes du temps; mais surtout une analyse hallucinante des doutes des architectes, chargée en 1711 par un ministre *tory* de construire cinquante églises neuves « de belle allure et en pierre de taille », afin de rechristianiser les classes dangereuses de la métropole. Falait-il exprimer une divinité sans mystères et la modernité des Lumières, et poursuivre la tradition rationaliste de Wren qui faisait des églises de simples boîtes de bois et de plâtre visant à la perfection acoustique plus qu'à l'effet architectonique? Ou bien recourir, pour servir les besoins d'une église issue de la Réforme, aux moyens architecturaux codifiés

par la Contre-Réforme, *gimmicks* spatiaux et déformations optiques? Le tueur-projeteur d'Ackroyd choisit la seconde voie, celle d'une architecture prolixe et « terrible », qui emprunte d'ailleurs à l'archéologie classique et au gothique retrouvé qu'à la typologie frigide de son maître Wren. On aura reconnu un baroque spécifiquement anglais, coïncé entre la première modernité de l'équipe Wren, et la dictature néo-palladienne de Burlington.

C'est là que le bât blesse, car l'architecte assassin de la fiction, un certain Nicholas Dyer, est un clone du véritable Hawksmoor, également homonyme du détective du roman auquel il donne son titre anglais, « Hawksmoor ». On réduira ces mystères trinitaires à une simple équation : le personnage historique Hawksmoor (1661-1736), gratteur chez Wren et Vanbrugh, puis architecte indépendant de 1710 à sa mort, a donné deux personnages par scissiparité romanesque. D'abord Nicholas Dyer, dont la vie, l'œuvre et les opinions recoupent très exactement ce que l'on sait de celles de son modèle, à cela près qu'il naît 7 ans plus tôt pour se « souvenir » opportunément de la peste de Londres, et qu'il disparaît vingt et un ans plus tôt, avec la chute du ministère *tory* qui marque l'abandon des grands chantiers anglicans. Ensuite Nicholas Hawksmoor, né vers 1940 et mort avant 1985, détective raté à Scotland Yard. La cannibalisation de l'histoire s'accompagne d'une dépossession de l'artiste...

C'est sans doute un travers de pédant que de vouloir séparer dans ce roman le vrai du vraisemblable et de la simple fiction. Mais si le romancier à tous les droits dans le domaine de l'imaginaire, peut-il calquer son héros criminel (sans le révéler à d'autres qu'aux lecteurs cultivés) sur un architecte qui n'a ni famille ni fondation pour défendre sa mémoire? N'y a-t-il pas quelque hypocrisie à jouer de la citation déguisée? Que dirait-on d'une intrigue policière à Versailles, avec reconstitution minutieuse des débats entre Le Vau, Perrault et un avatar meurtrier de Hardouin-Mansart, justement démasqué sous le second septennat Mitterrand par « l'inspecteur Hardouin-Mansart » des renseignements généraux? Oserait-on imaginer Le Corbusier associé à Duschmoll pendant l'entre-deux-guerres, et le limier Pierre Jeanne ret découvrant des cadavres dans les pilotis de leurs villas un demi-siècle plus tard? S'il est difficile de parler de diffamation à huit générations de distance, il est permis de regretter qu'Ackroyd ait fait d'Hawksmoor un Gilles de Rais du baroque. Peut-être en sera-t-il puni par d'effrayantes apparitions du vampire Dyer-Hawksmoor...

Il y a dans la culture britannique d'aujourd'hui une incapacité à échapper à la pression du divertissement de masse, liée à l'obsession du marché US. D'où le recours chez Greenaway, Fowles ou Ackroyd à une intrigue policière potentiellement commerciale pour traiter de sujets graves, qui produit chez les plus doués des parodies de type swiftien, chez les autres de simples pastiches. Les véritables admirateurs du véritable Hawksmoor seraient mal venus de se plaindre de la popularisation de son nom et de son œuvre, pour incomplète et mercantile qu'elle soit. Sinon qu'ils se

CONFORT

Entre les règlements
et les illusions,
existe-t-il un
confort objectif?

L'ouvrage de Jacques Dreyfus, La Société du confort, se présente sous un quadruple aspect qui en fait la richesse. Il est le produit du croisement de deux textes « de statut différent » (Fausses évidences et contradictions, et Norme et confort) et en même temps des deux modes d'écriture les composant, l'un plus factuel en caractère droit, l'autre plus méditatif ou réflexif en italique. Il convient de souligner l'agrément qui en résulte pour le lecteur, s'agissant d'un sujet aussi rébarbatif et touffu que l'histoire des règlements, institutions et modalités diverses suivant lesquelles notre société prétend produire un habitat sensé apporter confort à ses habitants. On trouvera là d'abord un document historique de référence puisque Jacques Dreyfus s'est astreint à suivre l'histoire de la production du régime de décisions réglementaires, politiques ou autres qui accompagnent l'habitat. Et l'on pourra s'y référer comme à un usuel.

Mais ni la malice ni la littérature (non plus que l'humour) ne sont pour autant absents du livre qui d'ailleurs commence sur ce mode. Laissons le lecteur découvrir l'histoire de Raymonde, empruntée à Suzanne Rosenberg, histoire qui va éclairer en permanence le sens des deux textes et lui faire confortablement supporter la nécessaire information concernant Ciam, Cstb, Cib, Reef, Vmc, Pact, Cptem, Cptg, sans compter les Psr, Hvs, Apl et autres...

Spv (succédané de passion violente) d'Aldous Huxley (on se prend parfois à imaginer que Jacques Dreyfus ait écrit un roman kafkaïen sur les questions

consolent en allant visiter ses églises et palais.

Jean-Claude Garcias

L'Architecte assassin de Peter Ackroyd, talentueusement traduit de l'anglais par Bernard Turle, Le Promeneur, 298 pages, Paris, 1990, 150 francs.

Hawksmoor, de Peter Ackroyd, Hamish Hamilton Limited, Londres, 1985.

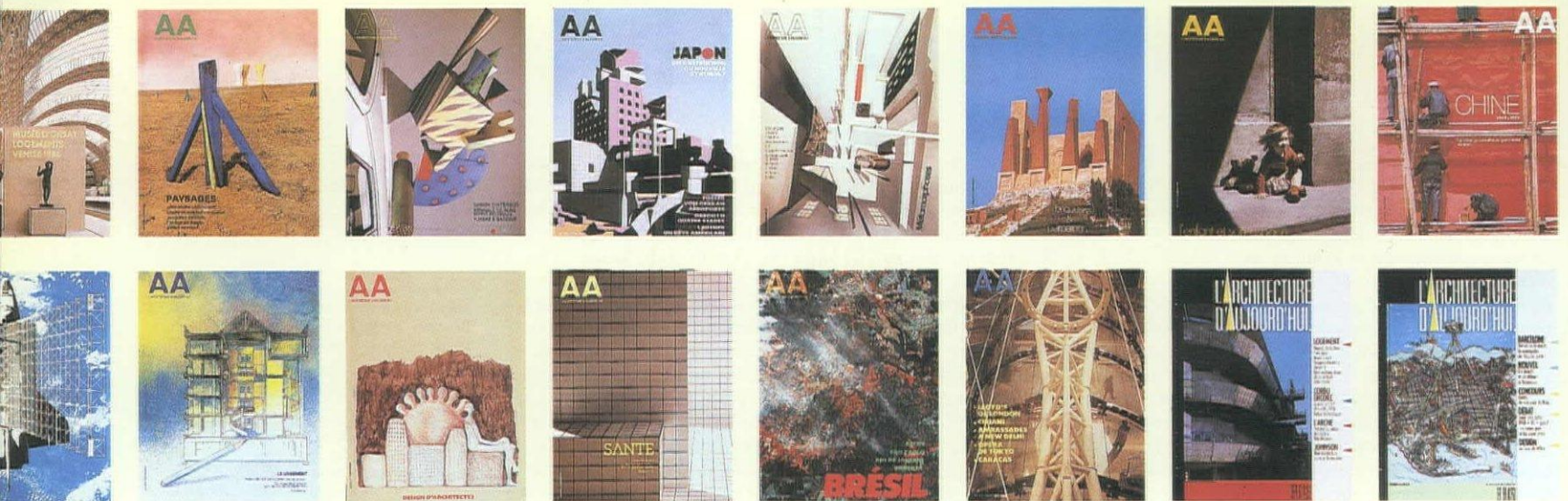
St Alphege, à Greenwich; St Anne, Commercial Road, St George in the East, St Mary Woolnoth, St George Bloomsbury, et Christ Church, Spitalfields, à Londres. Hawksmoor a en outre restauré Westminster Abbey, et largement collaboré à Greenwich Hospital, Castle Howard et Blenheim Palace.

qu'il traite). Mais Suzanne Rosenberg (qui a découvert Raymonde) n'est pas romancière, nous précise-t-il, et l'histoire de Raymonde est une histoire vraie : La Société du confort est encore, comme on peut s'en douter, un ouvrage de sociologie. La démarche est très méthodique : comment expliquer cette phrase issue d'une enquête nationale sur le logement qui énonce que « 70 % des mal-logés ne s'estiment pas tels ». Et, pour trouver à ce paradoxe une explication, ce n'est ni la sociologie de Bourdieu ni celle de Castells qui, comme y insiste l'auteur, offrent une quelconque piste de travail. La proposition montre selon Jacques Dreyfus que deux systèmes de valeur sont ici en contradiction. D'une part un confort « objectif », ce confort qui est poursuivi par les divers paramètres que tentent de contrôler les règlements et les dispositifs légaux; d'autre part un confort qu'il nomme « discret », celui de Raymonde, que Suzanne a vu « se diriger avec difficulté vers la serpillière, se pencher, et repartir, la chanson aux lèvres, les cadeaux serrés sur son cœur ».

Le lecteur architecte trouvera peut-être que hors du texte à ne pas manquer de Fernand Léger cité à la page 62, une place trop minime est faite dans l'ouvrage à l'architecture (à « l'archi » comme on dit chez nous). Mais quel architecte n'a un jour pesté contre les règlements? Cette souffrance qui accompagne son travail peut certes le conduire à se détourner de ce champ et à l'ignorer délibérément. Mais pourquoi ne tenterait-il pas tout aussi bien d'apprendre et de comprendre le développement historique de ce champ des règlements qui l'enchaîne? D'autant qu'est exprimée là une critique du confort « objectif » qu'il partage bien souvent.

Philippe Boudon

La Société du confort, quels enjeux, quelles illusions? par Jacques Dreyfus. 164 pages. Éditions l'Harmattan, 5-7, rue de l'École-Polytechnique, Paris 5^e, 1990.



147 ARCHITECTURE SOVIÉTIQUE

Panorama des réalisations soviétiques des cinq dernières années. Déc. 1969.

149 MADRID-BARCELONE

L'Espagne contemporaine à travers les principaux pôles d'influence que sont Madrid et Barcelone. Avril/Mai 1970.

151 AUTRICHE

L'évolution historique de l'architecture autrichienne suivie de réalisations récentes : Rainer, Schwanzler, Hollein, Uhl, Peichl, etc. Août 1970.

156 AÉROPORTS

Roissy, Dallas, Francfort, Heathrow... les hangars pour avions géants. Nouveaux aéroports internationaux Juin 1971.

157 U.S.A.

Etude du phénomène américain suivi d'un panorama complet de réalisations récentes. Août 1971.

162 TOURISME - MUNICH

Aménagement du territoire, urbanisme et architecture. Reportage sur les bâtiments réalisés pour les Jeux Olympiques de Munich. Juin 1972.

175 HABITER LA MER

L'impact de l'homme sur le milieu littoral et la gestion du potentiel marin... les perspectives d'avenir pour l'aménagement du sixième continent. Oct. 1974.

176 PARIS-LONDRES

Parallèle entre les deux capitales confrontées aux mêmes problèmes de croissance urbaine. Nov./Déc. 1974.

177 TEAM 10 + 20

Que sont devenus, vingt ans après, les membres de cette équipe chargée de préparer le X^e Congrès des C.I.A.M. ? Fév. 1975.

travaillent les architectes ? Chaque exemple est accompagné d'un commentaire de l'architecte. Déc. 1975.

193 ARCHITECTURE/PROMOTION,

Les dernières œuvres de Portman, Lumsden, Kurokawa, Foster Associates, Pelli, Cossutta. Le dernier musée de Louis Kahn et l'université de Constantine de Niemeyer. Oct. 1977.

194 RECONVERSION, REHABILITATION DES GRANDS ENSEMBLES

Reconversion, sauvetage, détournements d'espaces : faut-il détruire ou conserver les logements sociaux construits depuis trente ans ? Déc. 1977.

195 IRAN HASSAN-FATHY

Des exemples de constructions récentes en Iran. Un dossier pratiquement inédit sur l'Égyptien Hassan Fathy. Février 1978.

PUBLIC

Projets et aménagements dessinés par Krier, Grumbach. Atelier ZO, Hertzberger, Meier, Kurokawa, Krier. Sept. 1978.

199 LES LIEUX DU SPECTACLE

La Schaubühne à Berlin, l'Ircam à Paris, le Cottesloe Theater à Londres, la Maison de la Culture du Havre, le théâtre de la Taganka à Moscou. Oct. 1978.

200 LES GRANDES DEMEURES

Projets et réalisations de Hejduk, Gandelonas, Eisenman, Bofill, Simounet, Gimonet, Gregotti, Graves, Stern, Moore, Johnson, Porro, Higuera, Meier, Venturi et Rudolph. Déc. 1978.

201 CHINE 1949-1979

La ville et la campagne chinoise, Pékin, Shanghai, la pratique architecturale, l'enseignement, l'architecture rurale et la construction.

Métron, Peichl, Maurios, Archi-Plus, Fiszler, Sarfati, Nouvel et Mottini. Septembre 1979.

205 BRIQUES ET PARPAINGS

Projets et réalisations de Site, Lepère, Diba, Moore, Larrabee Barnes, Grau, Venturi, Kroll et Biurrun. Octobre 1979.

206 MAISONS

Dessinées par et pour des architectes. Ando, Hunziker, Robain, Deslandes, Hamburger, Stern, Schultz, Tiger, Zetter, Clotet et Tusquets, Gehry. Décembre 1979.

207 L'ARCHITECTE ET LA VILLE

Projets de Krier, Venturi, Haus-Rucker, Rogers, Ungers, Peichl, Foster, Johnson, Polsh, Buffi, Rossi et Botta. Février 1980.

208 ARCHITECTURE OFFICIELLE CONCOURS DES HALLES PARIS

Groupes scolaires à Cergy-Pontoise (Mottini), à Marne-la-Vallée (Trilles à Montassut), à Chelles (Robain), à Antony (Nouvel) et à Nanterre, (Gangneux). Sept. 1981.

217 INTÉGRATION URBAINE

Un quartier de Reims (Lion), Lützowplatz à Berlin (Ungers), Belfort (Maurios), Fécamp (Crahb), Gladbach (Böhm), Minneapolis (Venturi) et conservatoire à Paris (Portzamparc). Octobre 1981.

218 PAYSAGES

La forme du territoire (Gregotti), Grenoble (Corajoud), jardins à Reims (Chemetoff), la Villette (Coulon), Reims (Simon), parc du Sausset (Corajoud), base de loisirs (Vexlard) Carthage (Dauvergne). Décembre 1981.

221 INDUSTRIE

Usines de Savioli, Foster, Rogers, Vasconi, Ahrends-Burton et Koralet, Design partnership, Früs et Moltke, Valle et Farrell, Juin 1982.

222 SIX ARCHITECTURES

Thut et Thut, Hasegawa, Fuksas-Sacconi, Richter-Gerngross, Team Zoo. Habitations de Verhoeven. Septembre 1982.

223 TECHNOLOGIES

L'ordinateur et l'architecture : Milliken, Kroll, Koolhaas, Aéroport à Jeddah, gratte-ciel à Hong Kong, projets de Frei Otto. Octobre 1982.

224 ARCHITECTURES ROMANTIQUES

Défense et illustration du Romantisme (Portzamparc).

ro). L'Atelier Mobile, Kowalski et Szyszkowitz, Prince, Assmusen, Kellogg, et Takamatsu. Décembre 1982.

226 MAISONS JAPONAISES

L'avant-garde japonaise exprimée par trente maisons manifestes. Commentaire de Morita. Avril 1983.

227 BRUCE GOFF

Portrait par Prince ; chronologie ; projets et réalisations de 1919 à 1982 ; Goff par Goff. Juin 1983.

228 HUIT ARCHITECTURES DIFFÉRENTES

Huit manières de voir et concevoir : Böhm ; Renaudie ; Niemeyer ; Venturi ; Vicente ; Shinohara ; Sawade ; Foster Associates. Septembre 1983.

229 FRANCE 1.

Habitations individuelles en province. Projet pour l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre, Porro. Oct. 1983.

Numéros parus encore disponibles <<<<<

158 BILAN D'UN DEMI-SIÈCLE

Analyse des grandes périodes et des courants de pensée depuis cinquante ans. Oct./Nov. 1971.

159 CINQ ARCHITECTES

Alba (Espagne), P. Bossard (France), Safdie (Israël), Ahrends, Burton, Koralek (G-B), Venturi + Rauch Jan. 1972.

160 RECHERCHES-MATÉRIAUX

Recherches théoriques ou appliquées aux structures. Mars 1972.

178 VIE ET MORT DU GRATTE-CIEL

Cette innovation du XX^e siècle n'est-elle pas maintenant contestée ? Des études critiques et des réalisations. Mars 1975.

180 CENTRES HISTORIQUES

Amsterdam, Bruxelles, Bologne : trois cas de villes moyennes : politiques urbaines différentes. Juillet 1975.

182 LES ESPACES DE L'ARCHITECTE

Comment habitent et

196 ENTRE L'INDIVIDUEL ET LE COLLECTIF

Exemples d'habitations semi-collectives réalisées par Renaudie, Simounet, Hertzberger, Böhm, Ciriani, Gaudin, Ando. Avril 1978.

197 VENTURI ET RAUCH,

L'architecture comme « abri décoré » par R. Venturi, Tucker House, Atlantic City, bureaux à Philadelphie, Brant House, projets d'urbanismes. Juin 1978.

198 L'ESPACE

202 RENOVATION, REHABILITATION

Saint-Denis (Ciriani), Berlin-Kreuzberg, Stains (Girard), Hautes-Formes à Paris (Portzamparc) projet pour le musée Picasso (Scarpa et Simounet). Avril 1979.

203 DU VILLAGE À LA VILLE

Projets et réalisations de Maillard, Maurios, Tiger, Sartogo, Verhoeven, Watel, Grau et Lion. Juin 1979.

204 L'ENFANT ET SON ESPACE

Réalisations du Groupe

Projets de Ricci, Abraham, Rossi, Lion, Anselmi, Purini, Pesce, Mazucconi. Ambassade de France à Moscou, centre de musique d'Utrecht, centre d'informatique à Nemours, Bibliothèque à Berlin. Avril 1980.

210 DESIGN D'ARCHITECTES

Zimbacca, Lange, Meier, Bellini, Panton, Portoghesi, Pesce, Alchymia, Grau, Gregotti, Studio Per, Sartogo, Gwathmey et Siegel, Hollein, Ando, Ambasz, Starck, Holzbauer et Site. Septembre 1980.

216 ENSEIGNEMENT

230 FRANCE 2.

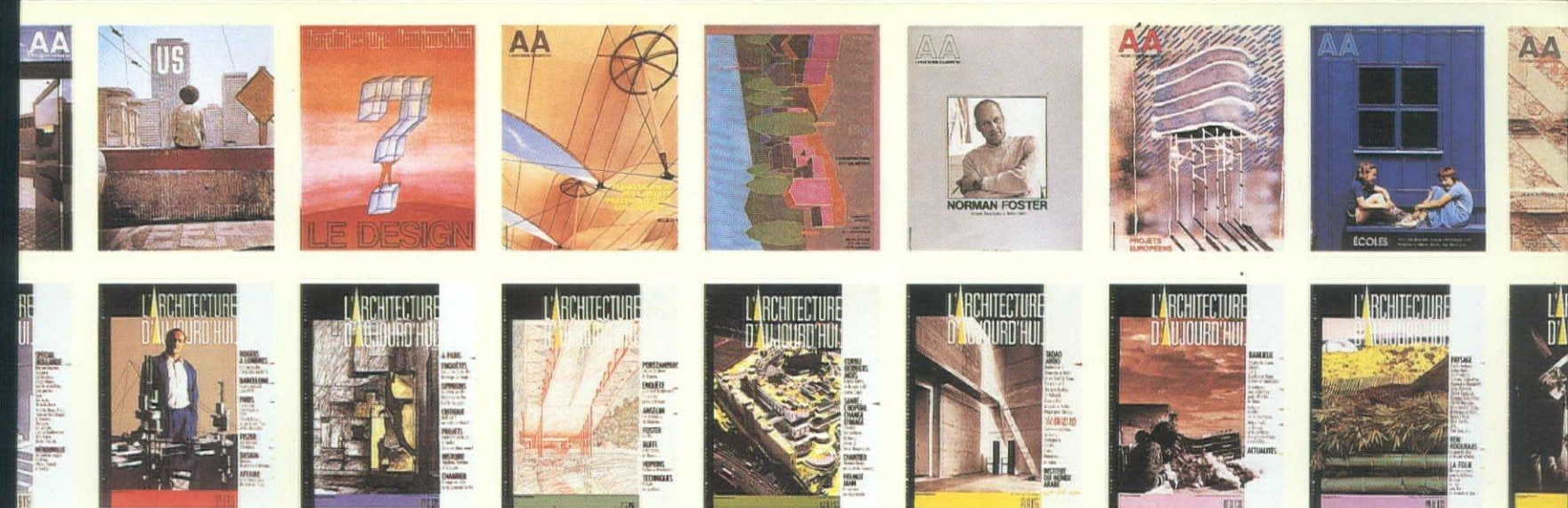
Pluralité des langages à travers les régions de France. Reportages et analyses région par région. Décembre 1983.

231 JEAN NOUVEL

Interview, chronologie de 1970 à 1983. Présentation de réalisations. Février 1984.

232 ÉCOLES

Écoles à Amsterdam (Hertzberger) ; groupes scolaires (Fuksas et Sacconi), Reims (Butler), Melun-Sénart (Deslandes), Noisy-le-Grand (Bouchez et D. Morax), Savigny-le-Temple (Morax), Annecy, Beauvais (A. Sarfati), Marne-la-



Vallée (Colombier).
Avril 1984.

236 HABITATIONS

Une vingtaine de maisons individuelles d'architectes contemporains. Concours pour la médiathèque de Nîmes. Projets Hondelatte. Déc. 1984.

237 TECHNOLOGIQUES

Article de Jan Kaplicky. Travaux de Michaël Hopkins. Derniers travaux de Site et interview de James Wines. Février 1985.

239 LOGEMENTS

Travaux de jeunes Japonais : Hasegawa, Ishiyama et Suzuki, Takamatsu. Réalisations récentes de Frank Gehry. Juin 1985.

240 DESIGN D'INTÉRIEUR

Objets, mobiliers, aménagements intérieurs. Biennale de Paris 1985, et portrait de Fukas et Sacconi. Sept. 1985.

241 ÉMERGENCES

Les travaux de trois jeunes équipes fran-

çaises : Jourda-Perraudin, Confino-Duval, Hauvette. Derniers travaux de Gaetano Pesce. Octobre 1985.

242 PROJETS EUROPÉENS

Zaha Hadid, Piano, Hertzberger, Siza, Cannella, Sawade, Steidle, Coop Himmelblau, Lainer et Auer, Nouvel, Hondelatte, Benthem et Crowell, Soler, Oma, Alsop, Donato, Viaplana. Déc. 1985.

244 L'ARCHITECTURE EST UN MÉTIER

Pratiques architecturales différentes. Logements espagnols. La démarche de L. Kroll. Martin Francis. Avril 1986.

245 ESPAGNE 86

Équipements : écoles, lieux publics (parcs, musées, commerces, salles de congrès). Juin 1986.

246 PIANO

Production de l'Agence Piano depuis le Centre Pompidou jusqu'au Musée de Houston. Sept. 1986.

248 LE MUSÉE D'ORSAY

Reportage complet. Sarfati, Maurios, Taillibert. Cassel réalisé. Granveaud. Venise 1986 : Construire. Protéger. Restaurer. Décembre 1986.

250 JAPON

Fumihiko Maki, Arata Isozaki, Kisho Kurokawa, Shin Takamatsu, Hiromi Fujii, Tadao Ando et Hiroshi Hara. Un dossier aéroports. Un portrait de John Lautner. Avril 1987.

251 BRÉSIL

O. Niemeyer, Lina Bo Bardi, S. Mario Porto. Quatre villes : Recife, Brasília, Rio et Sao Paulo. L'habitat collectif, individuel... maisons de Zanine à Brasília. Juin 1987.

256 SANTÉ

Riboulet : l'hôpital Robert Debré, Paris. Vandenhove : Chu du Sart Tilman, Liège. Vêret à Bobigny. Kleihues à Berlin. Lieux de fin de vie : Avril 1988.

257 PAYS-BAS

Trois villes : Amster-

dam, Rotterdam, La Haye, Alberts, Koolhaas, Vandenhoove, Hertzberger, Coenen, Benthem et Crowell, De Ley, Mecanoo. Des articles de Maarten Kloos et Geert Bekaert. Juin 1988.

258 ROGERS BARCELONE LA DEFENSE

Londres. Les derniers projets de Rogers. Barcelone. Projets culturels pour 1992 : Aulenti, Bofill, Foster, Piron et Viaplana. La Défense. Trente ans de projets Sept. 1988.

259 BANLIEUES

Banlieues 89. Castro à Oullins, Gaudin à Arcueil, Dubosc et Landowski à Dijon. La Courneuve. Shinohara à l'institut de technologie de Tokyo. La Bicocca à Milan. Octobre 1988.

260 BARCELONE NOUVEL

Les trottoirs de Barcelone par D. Mangin. Sola-Morales. Les faubourgs de Nou Barris. Les voiries de la raison par J. Busquet. Via Julia. Torre Baro. Battle

et Roig. Montalban et Mendoza. Déc. 1988.

261 GEHRY SIZA OSAKA

F. O. Gehry : derniers projets. Analyse de l'œuvre par J.-L. Cohen. Alvaro Siza à La Haye. L'aéroport du Kansai à Osaka. Février 1989.

262 PAYSAGE KOOLHAAS LA FOLIE

Débat avec Chemetoff, Clément, Corajoud, Desvigne et Huet. Les bambous de la Vilette. Un parc à Genève. Projets Site. Ambasz. Parc à Berlin. Chapelle et Théâtre de T. Ando. Projets de R. Koolhaas. Concours du Triangle de la Défense. Avril 1989.

263 ALDO ROSSI

Articles d'analyse de J. L. Cohen et M. Narpozzi. Rossi en France. Projets à Mantoue et à Venise. Chapelle funéraire à Guisano. Hôtel au Japon. Quartier à Pérouse. Logements et musée à Berlin. Centre commercial à Parme. Article de Rossi sur les musées. Juin 1989.

264 AUTRICHE : VIENNE ET GRAZ

Vienne : Article de F. Achleitner. Coop Himmelblau. Rob Krier. Hundertwasser. Hollein. Czech. Peichl. Luigi Blau. Domenig. Heinz Tesar. Krischanitz. Podrecca. Graz : Windbichler. Gruppe 3. Giselbrecht. Szyszkowitz et Kowalski. Hafner. Erskine et Riess. Giencke et Domenig. Klaus Kada. Sept 1989.

265 GRANDS PROJETS

La Bibliothèque de France. Projet lauréat de D. Perrault. La Grande Arche de la Défense. Le Ministère des Finances. Design : Portrait d'Eduard Samsó. L'aménagement de Hammouène pour le sommet de l'Arche. Octobre 1989.

266 LOGEMENT EN EUROPE

Andalousie : Cruz et Ortiz. Vasquez-Consuegra. Gonzales-Cordon. Berlin : Frei Otto. Hertzberger. Londres : Rogers. Campbell, Zogolovitch, Ritchie. Pays-Bas : Van Herk et

De Kleijn. Van der Torre, Duinker. Mecanoo. Ciriani. Suisse : Atelier 5. Atelier Arb. Furter et Eppler. Luscher. Venise : Gambirasio. Gregotti. Di Carlo. Design : Milan 89. Arribas. Décembre 1989.

267 LE GOÛT DE L'INGÉNIÉRIE

Débat avec Fruitet, Mirmam. Malinowsky. Travaux de : Calatrava, Rice, Newby, Hunt, Grimshaw, Foster. Musée Vitra de Gehry. Hôtel à Bordeaux de Nouvel. Février 1990.

268 MUSIQUE

Ott à la Bastille, Aalto à Essen, Ando à Osaka, Rossi à Gènes. Pei à Dallas, Venturi à Philadelphie. Entretien avec Boulez. Design : débat Boisselier, Mas, Rubin, Dornier. Portrait : Garouste et Bonelli. Avril 1990.

269 ACTUALITÉS

Ciriani : Maison de l'Enfance à Torcy. Gaudin : les Archives, Charléty. Nouvel : la Tour sans fins, Piano à Bercy, concours de Séville. Intérieur : Studio Citterio. Juin 1990.

BON DE COMMANDE ANCIENS NUMÉROS

☐ Veuillez noter ma commande pour les anciens numéros que j'ai choisis et que je vous indique ci-dessous :

Prix par exemplaire

jusqu'au N° 244 inclus : FRANCE : 100 FF ÉTRANGER : + 16 FF envoi train/bateau (pour envoi par avion, nous consulter)
du N° 245 au 251 inclus : FRANCE : 115 FF ÉTRANGER : + 16 FF envoi train/bateau
à partir du N° 252 : FRANCE : 145 FF ÉTRANGER : + 16 FF envoi train/bateau

COMPLÉTEZ CI-DESSOUS EN LETTRES CAPITALES, MERCI.

N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°
N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°	N°

Nombre d'exemplaires demandés : _____ Total : _____

M. Mme _____

Adresse : _____ nom _____ prénom _____

Code postal _____ Localité : _____

Pays : _____ Tél. : _____

Mon adresse ci-dessus est ☐ personnelle ☐ professionnelle

RETOURNEZ CE BULLETIN, ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT A :

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, Le Ponant, 25, rue Leblanc, 75842 Paris Cedex 15 téléphone (1) 40.60.40.60

BELGIQUE : PROMOTION SOUMILLION, AVENUE MASSENET 28, B 1190 BRUXELLES. TÉL. 02/345.91.92

Paiement à la commande par :

☐ Chèque bancaire ☐ Chèque postal ou
☐ Cartes Bancaires ☐ Diners Club

N° _____

Signature obligatoire _____

☐ Je suis abonné ☐ Je ne suis pas abonné

ICARUS

DESIGN
ETTORE
SOTTsass
MICHELE
DE LUCCHI



olivetti
synthesis

Olivetti Synthesis France - 91, rue du Faubourg St-Honoré, 75383 Paris Cedex 08
Tél. : (1) 47.42.88.96 - Fax : (1) 42.66.53.45.

ÉVOLUTION DES RELATIONS ENTRE PRESCRIPTEURS ET FABRICANTS OU DISTRIBUTEURS DE MOBILIER DE BUREAU

Sur le thème des relations entre prescripteurs et fabricants ou distributeurs de mobilier (plus spécifiquement du mobilier de bureaux), l'Architecture d'Aujourd'hui organisait le 7 décembre dernier une table ronde, réunissant des professionnels de l'ameublement, de la presse, ainsi que deux architectes designers. Ce fut l'occasion de tester la température d'un marché qui semble ces dernières années s'ouvrir au design et à la création. Ont participé à cette table ronde : Mme Levy Soussan (Galerie Agora), Mme Vavasseur (Ergam Roneo), Mme Schmidt (Marcatré France), M. Schulmann (Mobilier International), M. Gozlan (Castelli France), M. Torrè (Ordo), M. Massay (De Sede), M. Kelly (architecte d'intérieur/Asymétrie), M. Renk (architecte designer/Naço), Mme Fitoussi et M. Digne (l'Architecture d'Aujourd'hui). Le débat s'est amorcé sur le thème des moyens de communication des sociétés en présence : Quel message faire passer aux architectes ? Quel est le moyen le plus efficace pour les atteindre et par conséquent de se faire connaître ?

A l'unanimité, du côté des fabricants, c'est l'insertion de publicités dans les magazines ou revues spécialisées qui constitue pour eux le meilleur moyen de se faire connaître, suivie par des événements (Designers' Saturday, expositions...) et les salons professionnels.

Du côté des prescripteurs, on est très sensibilisé par le beau design montré dans les revues spécialisées, également par la présentation des produits dans les catalogues. Une fois évoqués les différents moyens pour chacun de communiquer ou de s'informer, le sujet principal de cette table ronde tourna autour des relations entre prescripteurs et fournisseurs, et sur l'évolution du marché.

Galerie Agora : Jusqu'à présent, les fabricants de mobilier de bureau, en grandes séries, se sont tout à fait passés de la prescription. Mais de la même façon que Strafor a racheté Cassina pour son image, toutes ces grandes sociétés cherchent aujourd'hui à ratisser plus large, donc à s'offrir une image de design pour toucher les prescripteurs qui repré-

sentent dans le meilleur des cas 10 % du marché. C'est très peu. Mais l'aspect positif dans l'appel à la création de ces grands fabricants, c'est qu'ils peuvent avoir une action sur la formation du goût du marché.

Ordo : Le mobilier intègre également ces dernières années une notion de communication. Un architecte ne traite plus l'immeuble sans traiter aussi l'intérieur, le mobilier. Le mobilier s'associe au fait architectural. Dans ce domaine, nous l'avons bien compris, il y a encore à faire, et le designer intervient de façon probante dans cette démarche.

Ergam Roneo : Il semble en effet que les prescripteurs seront de plus en plus appelés pour les grosses opérations car actuellement les acheteurs et les services généraux concernés, habitués à commander du mobilier « au kilo », se sentent un petit peu dépassés par toutes ces implantations en étages.

Galerie Agora : Pour nous qui ne pouvons nous comparer à de grandes

sociétés, telles que Strafor, ou Ergam Roneo, la prescription constitue 90 % de notre chiffre d'affaires. Nous sommes en prise directe avec les architectes. Mais nos relations vont plus loin que le simple acte commercial. Notre rôle est d'offrir un service, de collaborer parce qu'il est évident que l'architecte va se trouver devant un choix de dix systèmes à proposer à son client, et que pour l'implanter il va lui falloir la collaboration de son agence mais aussi très souvent de nos services.

Ordo : Vous avez parlé, madame, des dix propositions qui sont faites à l'architecte, moi je parlerai d'une onzième qui est la solution propre de l'architecte, et je pense qu'il recherchera de plus en plus la coopération de fabricants capables de lui fournir une solution adaptée à son problème.

Galerie Agora : Personnellement c'est un sujet qui me heurte beaucoup. Quel sera, dans quelque temps, le sort de la vente de bureaux tels que, par exemple, ceux que Wil-

lotte a dessinés pour le Grand Louvre ? Ils sont hyper simples, ce n'est pas un investissement trop lourd, ils ont été dessinés pour un lieu précis. Mais si on regarde le bureau sur un marché international, pour qu'il tienne la route, il faut lancer la grosse artillerie : c'est-à-dire deux ans, voire trois ans d'étude, fabriquer des moules, faire des mises au point, des prototypes, penser à un énorme lancement marketing. Le seul vrai programme récent, issu du concours du meuble de bureau de Jack Lang, c'est celui de Knoll qui a mis quatre ou cinq ans à être mis au point. Il ne faut pas confondre création de collectivité et agencement.

Castelli : Il y a deux attitudes : soit on adopte une niche du marché qui consiste à réaliser des tables de conférence ou des choses très particulières dans un aménagement et c'est une démarche tout à fait respectable, ou bien on se positionne en industriel et à partir de là on parle de dix, vingt, trente mille exemplaires pour justifier ses investissements.



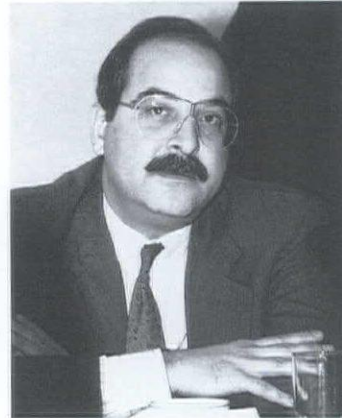
Madame Lévy Soussan,
galerie Agora



Monsieur Torrè,
Ordo



Madame Vavasseur,
Ergam Roneo



Monsieur Gozlan,
Castelli France



H U M A N S Y S T E M



ORDO SYSTEM

Les ébénistes d'ORDO s'inspirent de l'homme pour créer leurs bureaux. Leur tradition de qualité et d'innovation se perpétue aujourd'hui dans une nouvelle puissance industrielle et le développement européen d'un réseau de spécialistes de l'aménagement. De la grande série au sur-mesure, ils inventent le "système ORDO" : un nouvel équilibre, un nouveau bien-être au bureau.

EFFICACE. HUMAIN. EXEMPLAIRE.

ORDO
DES BUREAUX ET DES HOMMES.

ORDO S.A. B.P. 149. 85603 MONTAIGU CEDEX. TÉL. 51 94 01 02.
FILIALE DU GROUPE **PINAULT**

Service lecteurs 17

LEROY HAMEL

Mais actuellement, c'est vrai on voit apparaître une nouvelle tendance : sur chaque appel d'offre on demande du mobilier industriel et du mobilier sur mesure.

De Sede : Avec le sur mesure on se cantonne forcément dans le haut de gamme. Moi je n'ai pas la prétention d'être dans le haut de gamme : l'essentiel de mon chiffre d'affaire c'est le « col blanc de base ». J'ai besoin d'un programme que je puisse vendre à cinq mille exemplaires et partant de là amortir mes investissements. Le problème est de savoir s'il appartient aux architectes de venir empiéter sur notre marché, notre savoir-faire. En sens inverse, on a effleuré le problème de savoir quel était notre rôle vis-à-vis d'eux...

Castelli : Nous n'avons pas chez nous la prétention d'être en synergie vis-à-vis des organisateurs. On est fabricant de mobilier de bureau, on donne des pistes aux architectes pour qu'ils constituent autre chose, mais ce n'est pas nous qui allons faire les aménagements. Les deux professions sont obligées de cohabiter.

De Sede : A partir d'un produit hautement technique et conçu par des architectes, les gens font des réflexions. Aujourd'hui on part souvent vers une dérive que j'appellerais stylisme, qui n'a plus rien à voir... C'est une chose à laquelle il faut faire très attention. Certains designers font des meubles-sculptures qui existent dans des lieux remarquables, mais qui n'auront pas d'utilisation véritable. Leur offre est ponctuelle et ne correspond en aucun cas à une utilisation durable.

Galerie Agora : Tout consiste à faire cohabiter deux tendances : d'une part le mobilier concret qui répond aux plus de cas possibles et qui doit avoir une durée de vie de vingt ans ; il doit donc être très technique pour s'adapter aux fonctions et esthétiques nouvelles. Et puis il y a la demande affective... il faut que l'industrie flirte alors avec l'artisanat.

Mobilier International : A mon avis il y a deux types de création : la création faite pour être vendue en petite quantité et celle prévue pour des quantités beaucoup plus importantes. On en revient au problème suivant : si on crée un modèle dont on sait qu'il sera vendu à cinquante exemplaires, il sera par définition au-

tomatiquement très cher, n'intéressant que quelques personnes sur le marché. Mais comme nous ne sommes pas des philanthropes, commercialement ce n'est pas véritablement intéressant. Par contre, si on crée des modèles bien dessinés, par conséquent qui ont des chances de bien se vendre, et c'est le cas par exemple de Knoll qui est pour moi une des grandes réussites à l'heure actuelle dans ce domaine, on arrive finalement à joindre les deux bouts : c'est un mobilier de création qui se vend en même temps en très grande quantité, et qui s'amortit très rapidement grâce à un prix relativement intéressant. C'est une sorte de cercle vicieux dans lequel on tourne en rond : il faut vendre de la quantité pour avoir du prix, et plus on a du prix plus on vend. Ce n'est pas si compliqué.

Alain Renk : Pour moi le gros problème, c'est la notion même de ce que l'on appelle le fonctionnalisme. Quand on regarde par exemple ce qui se passe au Japon, dans un tout autre domaine, celui des voitures ou des motos, on s'aperçoit qu'ils font de toutes petites séries d'objets qui permettent aux gens de croire qu'ils sont personnalisés, alors qu'il y a derrière bien sûr toute une étude, toute une réflexion sur le produit, mais ils sont souvent réalisés avec des moteurs qui datent de vingt ans (ça peut correspondre à un mobilier système de bureau). Il ne faut donc peut-être pas mettre d'un côté la série et de l'autre la pièce un petit peu unique.

Castelli : Comparons ce qui est comparable. Je vous rappelle que l'ensemble du chiffre d'affaire de notre profession correspond au profit d'une entreprise moyenne dans l'automobile.

Alain Renk : Il me semble important aujourd'hui pour des gens qui font du bureau en série de s'interroger justement sur le fonctionnalisme : où s'arrête l'ergonomie, où commence l'image, comment au sein de gros systèmes, qui demandent des investissements énormes, réfléchir dès le départ pour que ceux-ci durent vingt ans, en se disant il y a des pièces qu'on jettera et d'autres que l'on rajoutera etc... Je crois qu'à ce moment-là la coupure entre le mobilier « personnel » et le mobilier de série sera beaucoup moins évidente, et c'est cela le pari à tenir.

Castelli : J'ai l'impression que l'intervention d'Alain Renk consiste à nous dire : ne vous trompez pas entre le bon et le mauvais design.

Alain Renk : Non, ce n'est pas cela. Je dis qu'il ne faut pas prendre comme bouc émissaire la petite chaise...

Castelli : Il ne s'agit pas d'un bouc émissaire, tous les fabricants savent que c'est beaucoup plus facile de mettre au point un bureau de direction avec lequel on n'a pas de contrainte budgétaire et avec lequel on a envie de se faire plaisir. Ce type de mobilier ne pose pas de problème, au contraire.

Marcatré : Le plus difficile c'est en effet de créer des bureaux systèmes innovants, fonctionnels, design, simples, avec des prix concurrentiels.

Galerie Agora : C'est aussi d'essayer de créer un produit qui a dix ans d'avance. Je voudrais ajouter que la position de Monsieur Renk est un petit peu particulière puisqu'il est aussi designer. Il y a donc le prescripteur et le prescripteur/créateur. Lorsqu'un client s'adresse à un prescripteur créateur, c'est qu'il attend quelque chose qu'il ne peut pas trouver dans les propositions globales des différents fabricants. Mais ce qu'il me semble important de savoir c'est comment les prescripteurs ont connaissance des produits, des différentes propositions et possibilités d'ameublement. C'est un problème car on arrive de plus en plus difficilement à les faire se déplacer.

Dominique Kelly : En ce qui concerne la prescription pour des aménagements de bureau, je crois et c'est très bien, qu'on est extrêmement documenté. C'est-à-dire qu'on s'est choisi des lignes de mobilier, à travers les revues, à travers les catalogues. On met tout cela en fiches dans nos agences. Mais le problème que l'on rencontre, c'est lorsqu'on traite de gros marchés : après avoir prescrit du mobilier qui a été accepté, approuvé etc... tout peut changer au moment où se négocient les marchés. C'est là où le bât blesse. Au détriment de notre produit, de l'agencement, de tout ce que l'on a mis autour, la façon dont on a traité l'espace... Il y a des raisons relationnelles, de coûts, mais il y a aussi des raisons qui nous échappent de toute façon à un moment donné. Sur

les gros marchés c'est la force de frappe qui remporte et qui nous fait perdre souvent tout notre crédit.

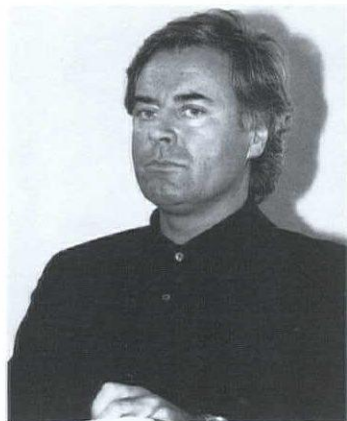
Mobilier International : Ces choses qui vous échappent ici semblent plus maîtrisées dans le domaine des sols, de l'éclairage, du second œuvre...

Dominique Kelly : Tout à fait, on a moins de problèmes car cela fait partie de l'architecture.

Castelli : Je pense que vous ne perdez pas non plus la maîtrise du projet lorsqu'il s'agit de cloisons. Mais pour les meubles je crois que c'est plus difficile car votre intervention est récente.

Ordo : En effet, les démarches de mobilier ont été au début des démarches de commerçants et non de prescripteurs. Les habitudes de vente sont celles du commercial et non de la prescription. Mais cela a beaucoup évolué ces dernières années.

Brigitte Fitoussi : Les relations entre prescripteurs et fournisseurs évoluent dans un secteur qui s'ouvre donc comme on l'a dit précédemment au design et à la qualité des aménagements intérieurs. Mais il semblerait qu'il y ait encore beaucoup à faire dans le domaine du bureau, les lois du marché régissant avec force le choix des prescripteurs. Il reste à persuader de nombreux maîtres d'ouvrage que l'évolution d'une entreprise passe aussi par ses options esthétiques. La communication doit donc se jouer à plusieurs niveaux : la publicité, les rédactionnels, les salons, les événements culturels et commerciaux entre professionnels mais aussi par les utilisateurs. Il serait peut-être temps d'informer le grand public, les utilisateurs, pour qu'ils prennent conscience de la nécessité de leur intervention dans leur environnement quotidien.



Monsieur Massay,
De Sede



Monsieur Schulmann,
Mobilier International



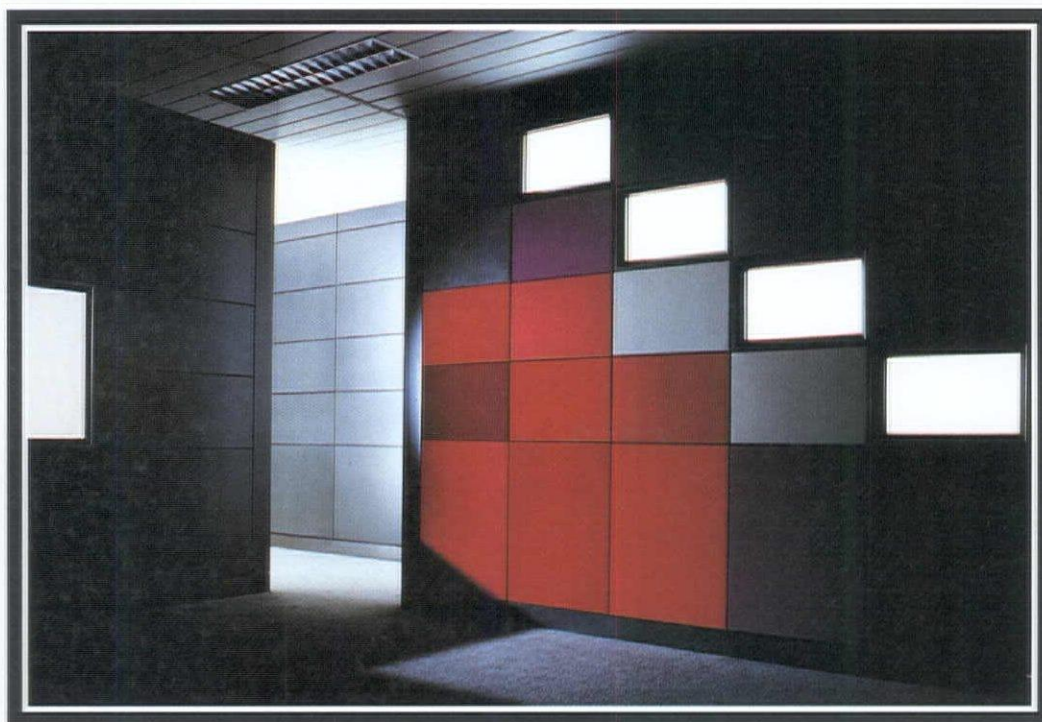
Monsieur Renk,
Naço



Madame Schmidt,
Marcatré France



C O L L E C T I O N



Quattro-Quattro/Estel

Le nouveau système de cloisonnement de Estel est avant tout un instrument de travail pour l'architecte, qui rend possible, par la compatibilité totale entre les versions à espace ouvert et à espace fermé, n'importe quelle solution d'organisation du bureau. Quattro-Quattro emploie les mêmes modules en hauteur et en largeur, les mêmes finitions pour les panneaux et pour les portes. C'est un système évolutif qui possède un indice très élevé d'isolement acoustique. Cloisons toute-hauteur, cloisons composées, cloisons-armoires sol-plafond, cloisons pour unités productives autonomes. Les bois, les laques, les stratifiés, les surfaces vitrées et le plus large choix de tissus disponible sur le marché, permettent la différenciation et la personnalisation des espaces.

Service lecteurs 14

MTOP SA / 2, 4, 6, rue de Marengo / 75001 Paris
Je désire obtenir une documentation complète.
Nom _____
Société _____
Adresse _____

EIDOS

P R E F E R E L ' A R T



BLOK

by REGGIANI



EIDOS. Nouvelle série
de projecteurs en
aluminium moulé
sous pression pour
lampes halogènes basse
tension avec réflecteur
dichroïque, fixation au mur,
au plafond ou sur rail.
Transformateur
incorporé ou non.
Designer: Fabio Reggiani



REGGIANI

O R I G I N E D I L U C E

Pêle-mêle

LES ACTUALITÉ&

*Pêle-mêle
à la pelle,
deux dessins
de Laroque,
concours
à l'Acropole,
un hôtel
à La Villette,
un lycée à
Amboise,
une maison d'été
sur la côte,
retour à Reuilly
dans des logements
de Oubrierie,
et un crochet
par Ostende.
L'actualité décolle
en fanfare.*

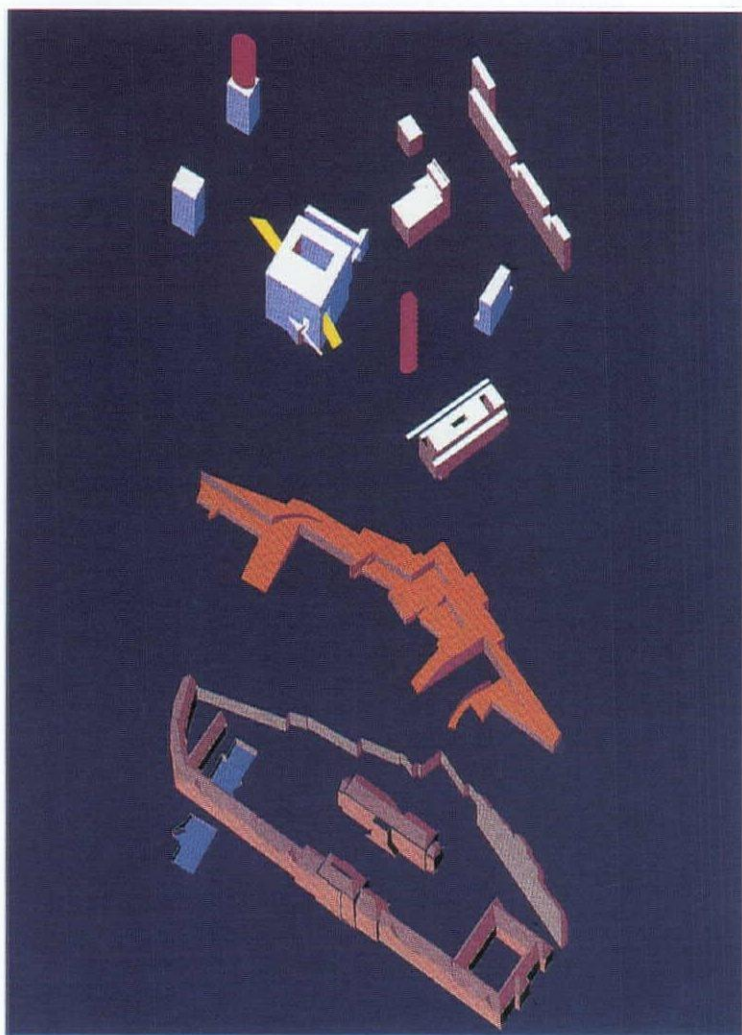


C ONCERTANT

Après Hans Makart, qui avait conçu en 1867 un modèle pour l'impératrice Eugénie, Theophil von Hansen, celui destiné à l'empereur François Joseph, en 1909, et Norbert Schlesinger, en 1958, Hans Hollein a dessiné pour la célèbre firme autrichienne Bösendorfer ce Grand Piano, qui n'est toutefois qu'un demi-queue.

Hollein-Flügel, édité par Bösendorfer, 1990

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.



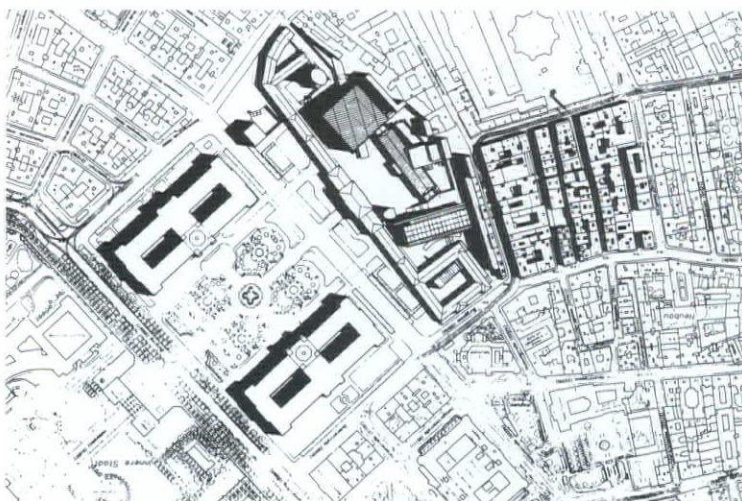
IMPÉRIAL

Le plan du forum impérial dressé à la fin du siècle dernier par Gottfried Semper pour lier Vienne à sa périphérie, s'organisait à cheval sur le Ring, entre les anciennes étables impériales, œuvre de Fischer von Erlach, et le Neue Hofburg. L'axe était marqué par deux musées impériaux : le musée des Beaux-Arts, et le musée d'Histoire naturelle.

Un important concours eut lieu l'an dernier, qui proposait de

transformer les étables et leurs alentours en un quartier des musées, qui devrait regrouper musée d'Art moderne, galerie, halle d'exposition, musée d'Art contemporain autrichien, forum de la communication, musée de l'image, et bibliothèque. Les travaux devraient débuter en 1992 et les bâtiments accueillir une partie de l'exposition universelle en 1995, et des manifestations prévues l'année suivante à l'occasion du millénaire de l'Autriche.

Quartier des musées à Vienne (Autriche)
Projet lauréat de Laurids Ortner

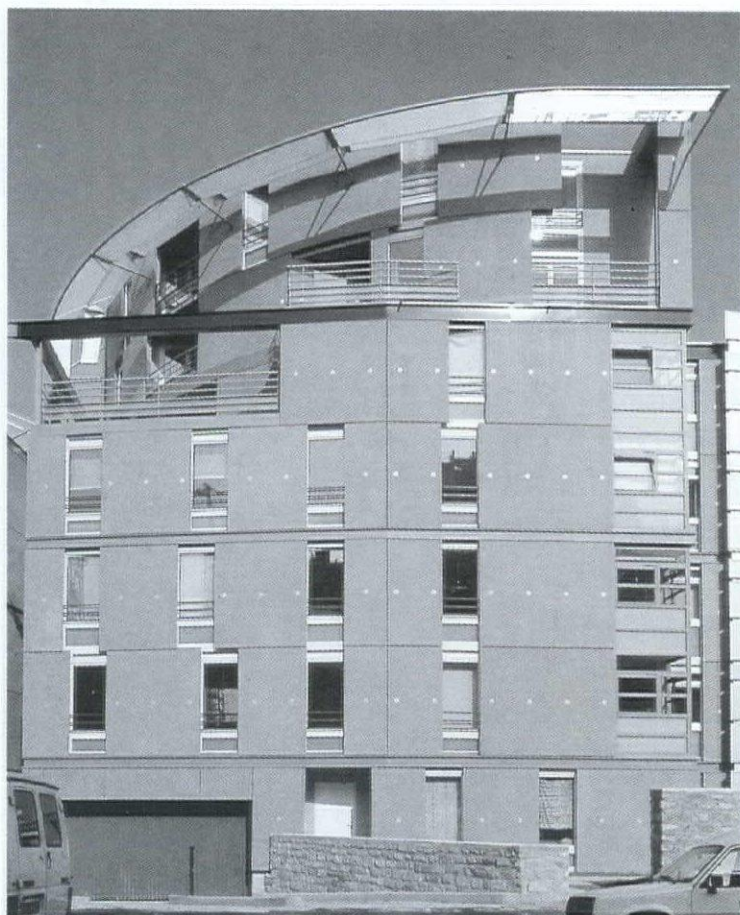


MUSICAL

Sur la trame de ses planchers, qu'il a considérée comme une portée, Gilles Bouchez a accroché des plaques de béton poli, pon-

tuées d'acier inox. Les baies, dans les intervalles, sont semblables, les panneaux pas. A voir depuis le métro aérien, Étoile-Nation, par place d'Italie.

123 logements Pla, 42, boulevard Vincent-Auriol, Paris 13^e.
Gilles Bouchez architecte, assisté de Marcio Uehara, 1990



DEIDI VON SCHAEWEN

PCHPCHI

— Panisse : Oh : bonne mère ! On dirait un ferriboite !
— Escartefigue : Je vous dis, moi, que c'est un dirigeable, à cause du hangar aux Zeppelin qu'il y avait là !
— César : Mes petits môssieurs, je dois encore reprendre votre fâcheuse propension à confondre les baudruches et les vessies. Si vous

ne voyez pas que c'est une usine, c'est que vous ne savez pas faire la différence entre une image et une métaphore !

— Marius : Je m'en vais, parce que je préfère la synecdoque à la métonymie, et l'hypallage à l'étagage !
— (tous) : ...

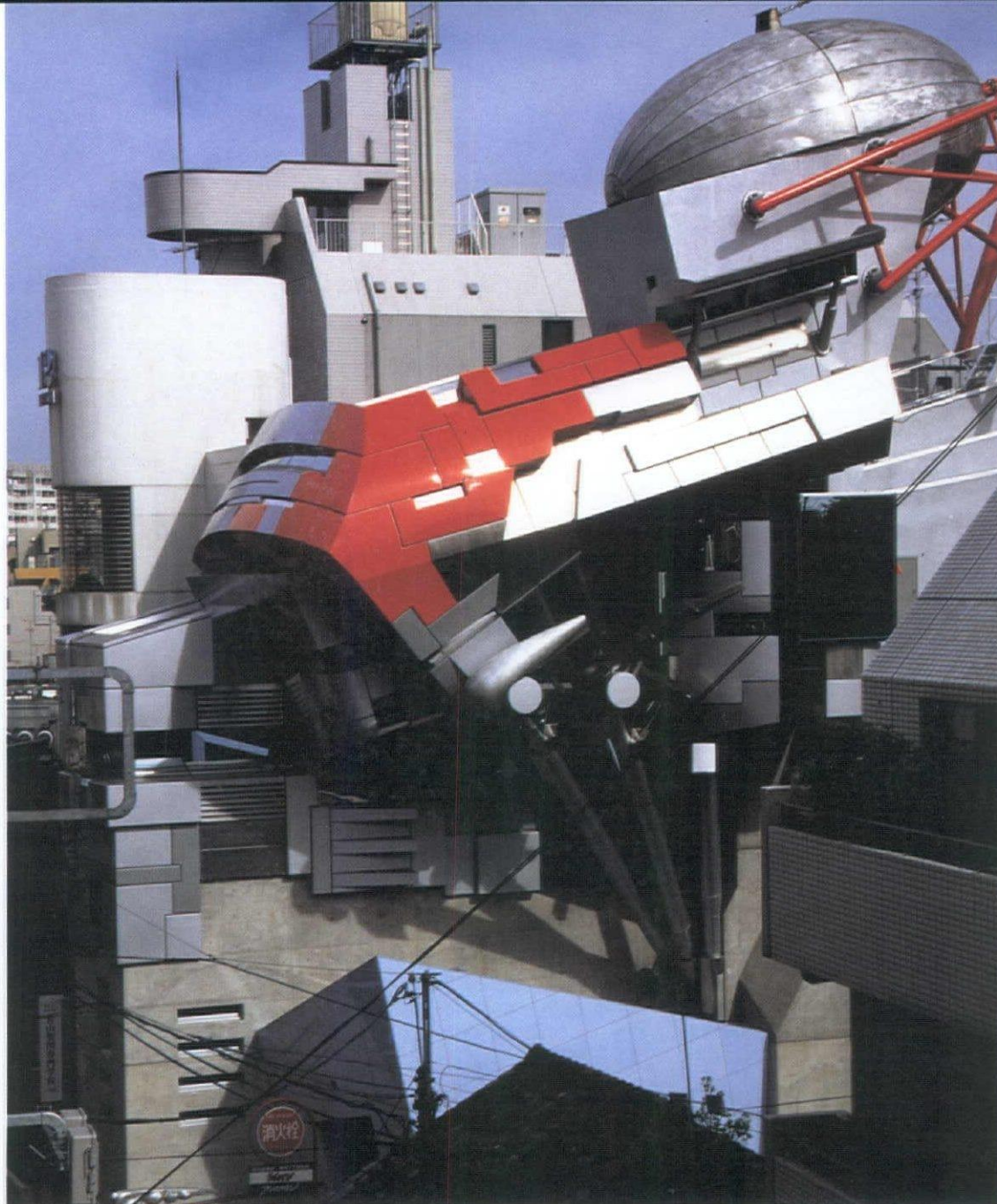
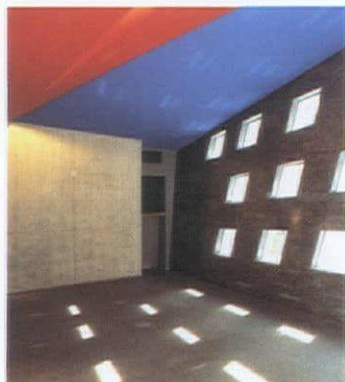
Siège de l'entreprise Chiri, parc d'activités de Gémenos (Bouches-du-Rhône)
Corinne Vezzoni et Pascal Laporte architectes, 1990



A MOTO

Ce fut une façon de poursuivre un anti-anti-romanticisme avec un ample tissu tricoté de mouvements, de transitions, de fonctions organiques et de dépendances.
(M S W)

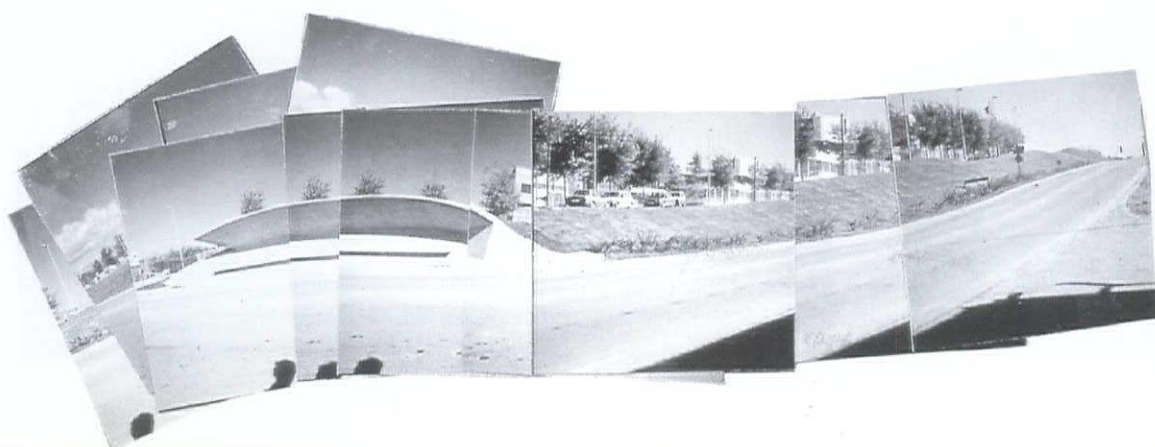
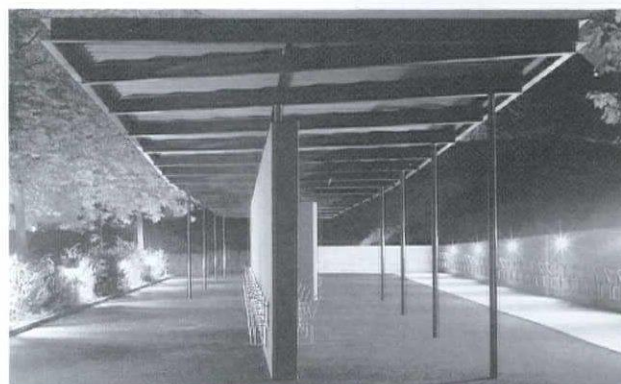
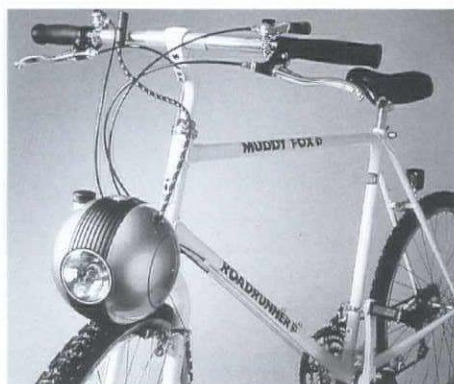
Collège technique de Aoyama (Japon)
Makoto Sei Watanabe architecte, 1990



A BICYCLETTE

Les fatigués du mollet pourront adapter à leur monture le Powerball imaginé pour eux par Barber et Prietman, et aller sans peine le ranger sous l'abri conçu pour elle par Friedli et Wittner.

Vélo Powerball, Barber et Prietman, récemment exposé au CCI
Abri pour vélos à Seachaffhouse (Suisse), Markus Friedli et Gehrard Wittner, 1989



O NDULÉ

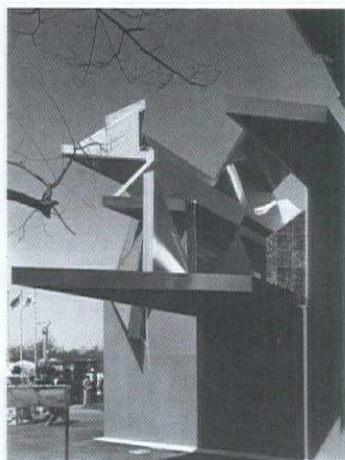
Huit cents mètres de bord de route, un talus qui absorbe quelques mètres de dénivelé : une ondulation qui s'achève sur un abribus.

Talus sur la route Sant Cugat-Rubi (Espagne)
Enric Battle et Joan Roig architectes, 1990

FOLIES

Osaka accueillait l'an passé une exposition internationale des fleurs et de la verdure. Treize architectes furent invités par Arato Isozaki, pour occuper un cube de sept mètres cinquante de côté. Tous ont suivi la règle, à l'exception de Coop Himmelblau. Depuis, les folies ont été détruites, celles de Zaha Hadid, Daniel Libeskind et Peter Wilson, déplacées.

13 folies à l'expo 90 de Osaka, Japon
Photographies : Japan Architect



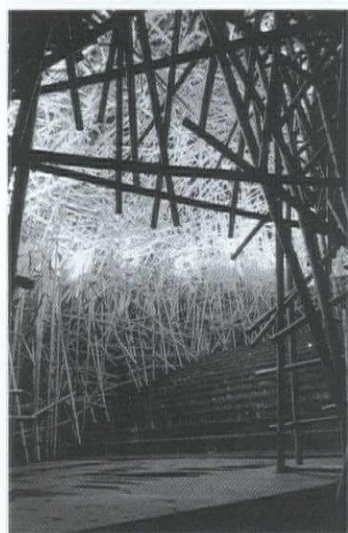
LIBESKIND



RYOJI SUZUKI



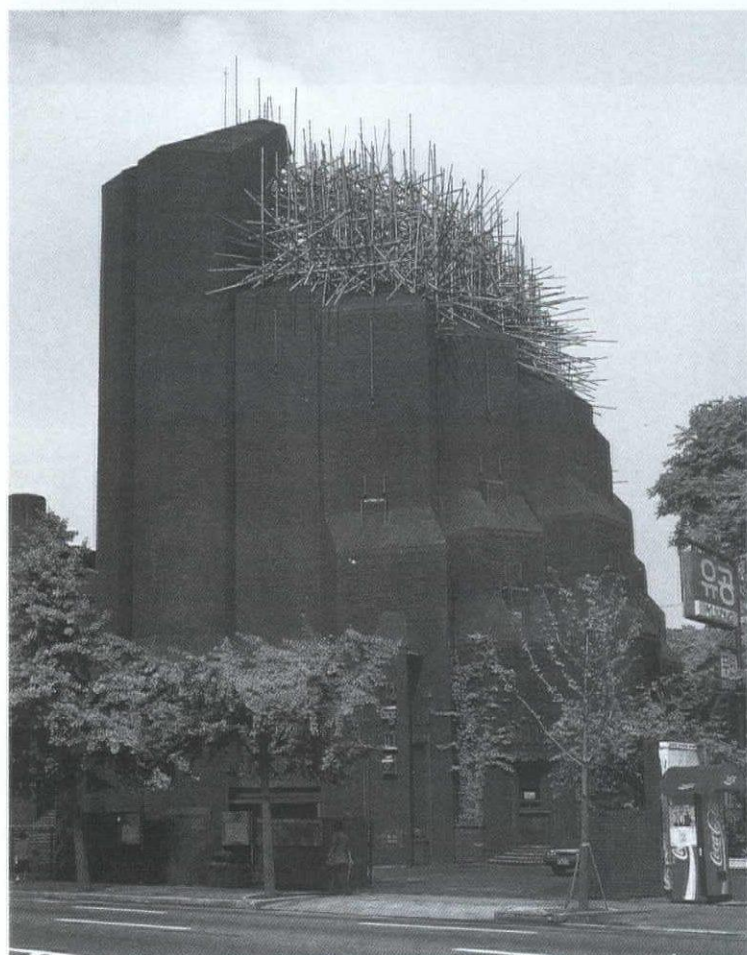
PETER WILSON



ECHÉVELÉ

L'auteur récemment disparu du stade olympique de Séoul, l'architecte Kim Su Gun, avait laissé vacant le toit-amphithéâtre de cette église qu'il édifia voici une vingtaine d'années. Mme Che Jun, Coréenne exilée à Tokyo, s'éprit du lieu, imagina une coiffure de trois mille bambous, obtint accord et budget pour la réalisation de ce dôme hirsute, qu'elle baptisa du joli nom de Synchronous. (Yumiko Enjolras)

Église presbytérienne Kyung Dong à Séoul (Corée du Sud)
Sculpture de Che Jun, 1990 (ci-dessus).



NIKKEI ARCHITECTURE

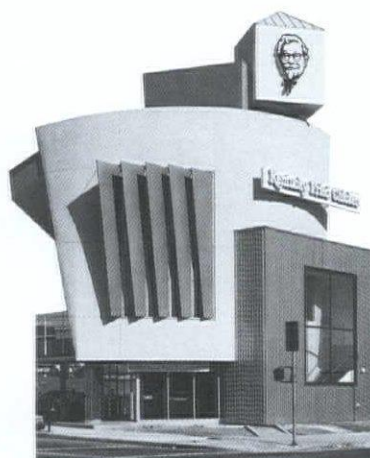


OTTO-OSTERMANN

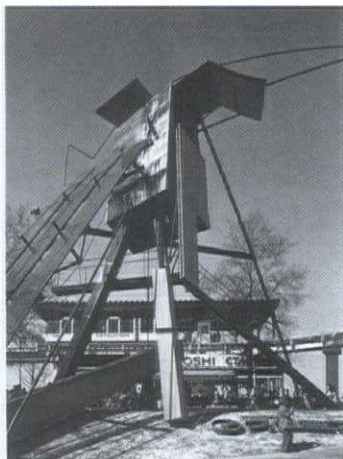
DÉCOIFFANT

Les célèbres poulets frits du Kentucky se dévorent dorénavant à la sauce Gehry, après avoir abandonné leur traditionnel poulailler mansardé. Quant à la maison ci-dessus, datant de 1954, la voici sérieusement déconstruite façon Coop Himmelblau, afin que cesse « la schizophrénie de vivre dans le présent et d'habiter dans le passé ». Vivement l'an 2000!

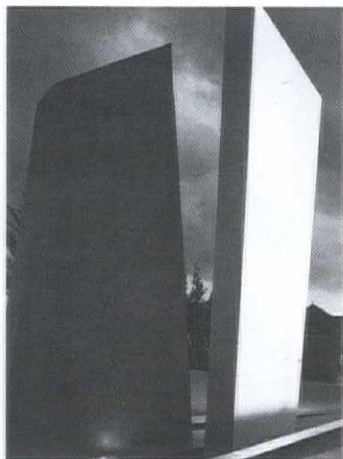
Kentucky Fried Chicken, Los Angeles
Grinstein/Daniels architectes, 1990
Déconstruction de l'objet Brüsseler Strasse à Cologne (Allemagne)
Gruhl & Partner architectes, 1990



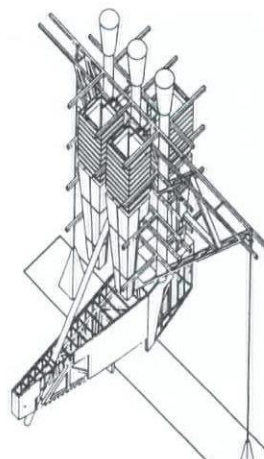
ARCHITECTURE



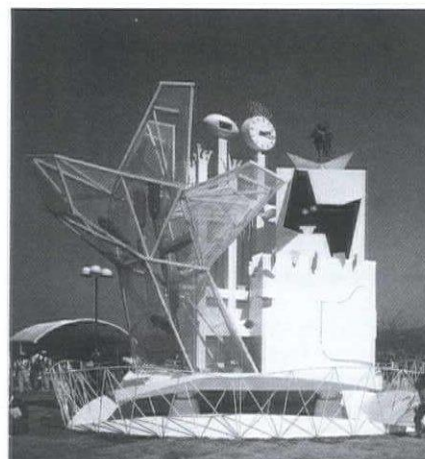
COOP HIMMELBLAU



ZAHA HADID



MAYNE/ROTONDI

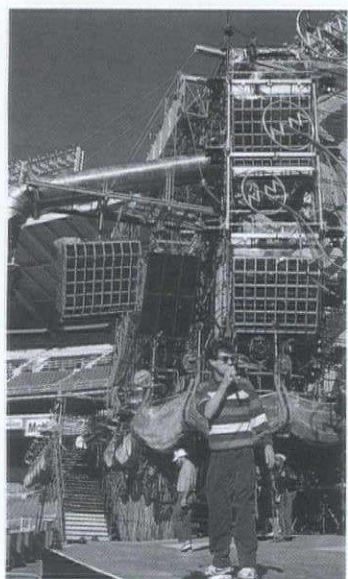


MARTINEZ LAPENA/TORRES

FARFELU

Cette aimable maison que s'était construite Elmer Zalotay entendait être une démonstration de l'irrationalité de l'art. Les voisins ne l'entendent pas de cette oreille, et veulent sa destruction. Un comité de soutien s'est constitué autour de Michel Ragon.

Maison expérimentale à Ziegelried, près de Berne (Suisse)
Elmer Zalotay architecte, 1983 (ci-contre).



ARCHITECTURAL DESIGN

ETERNEL

Interrogé par Andreas Papadakis sur le choix de leurs décors, le chanteur Mike Jagger déclare : « Le high tech n'est pas un truc flamboyant neuf. C'est un style que nous avons vu pendant des lustres mais qui a toujours l'air d'aujourd'hui. »

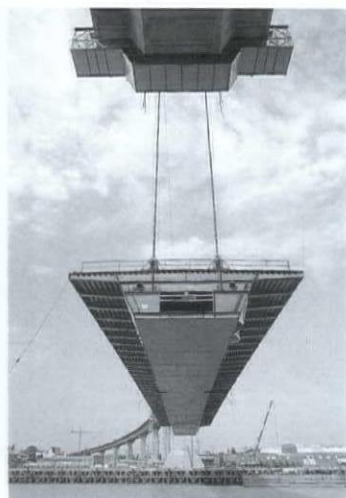
Décor de la tournée des Rolling Stones aux États-Unis en septembre 1989, conçu par Mark Fisher et Jonathan Park



SUFERTA + U

BABA

Il n'a fallu que dix-huit heures pour hisser en place la travée centrale du pont de Cheviré sur la Loire, en aval de Nantes. Deux mille trois cents tonnes, cent soixante mètres de long, levés cinquante mètres au-dessus du fleuve. Après s'être ébaubi devant l'entreprise Quillery, il faudra s'y trouver le 13 juin prochain pour applaudir le funambuliste Henrys qui franchira la Loire moins aisément que ne le feront les poids lourds.



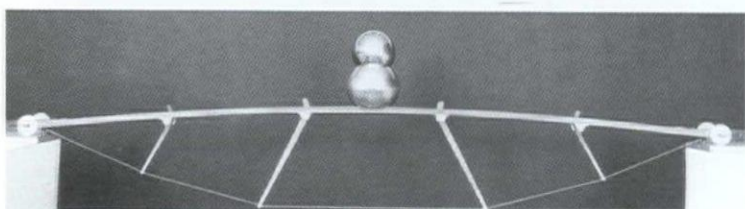
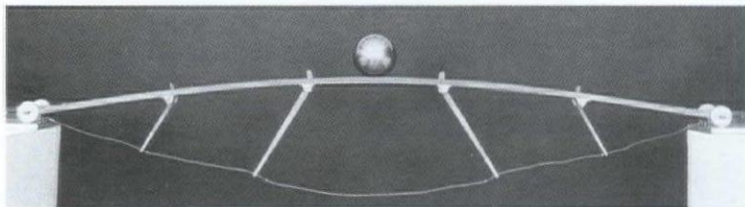
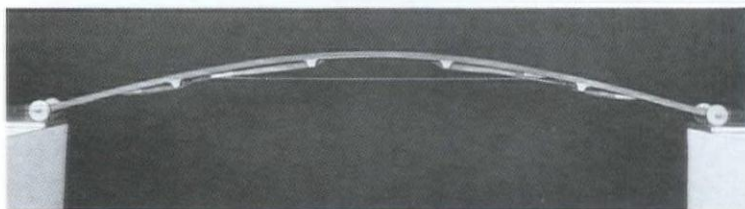
Hissage de la travée centrale du pont en août 1990

MOBILE

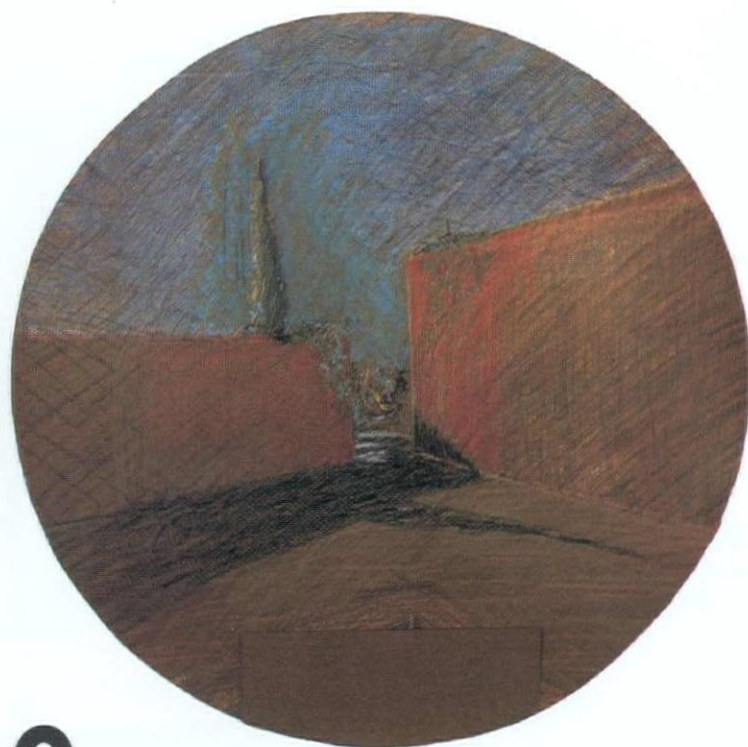
Exercice amusant de statique, illustration dynamique d'un diagramme de moments, et mise en

tension de deux morceaux de bois et trois bouts de ficelle, réalisée par trois étudiants ingénieurs.

Structure mobile
Josef Habeler, Kurt Schmid et Ulrich Semler, sous la direction de Wolf Dietrich Ziesel, à l'Académie des Arts décoratifs de Vienne, Autriche.



DESSIN DU MOIS



GRAVITÉ

*Laroque,
qui croit en Dieu,
et Chemetov,
qui n'y croit pas,
communient
pourtant dans l'idée
que l'architecture
est présence,
divine
ou métaphysique.*

Didier Laroque titre et conclut son opuscule par le même mot : *Gravitas*. On aurait tort de sourire du contraste, certainement désiré, entre la modestie du format, de la pagination et les définitions mêmes du mot gravitas pour les anciens : « Masse, morbidité, opacité, refus, pesanteur, lourdeur, importance, force, une énergie plus accentuée dans les paroles, l'élévation, la solennité, la noblesse de l'expression et des pensées ; la fermeté et la dignité du caractère, le courage, la gravité, le sérieux, la rigueur, la clarté ». Car le propos de ce petit livre, de

ses dessins et du texte, est bien de se référer à cette forteresse métaphysique de la présence que devrait être toute architecture. Contre-pied évident à la déconstruction que permettraient les styles de la haute technologie. Didier Laroque rapporte opportunément l'aphorisme de Mies van der Rohe : « Découvrir ce qu'est l'architecture me prit cinquante ans », évoquant cette disparition de l'appui dans l'architecture de ses contemporains, et la sienne propre, qu'il rétablit dès l'après-guerre, redessinant indéfiniment cette rencontre de la colonne et du linteau. Et Laroque de voir en ce paradigme de toute bâtisse, affirmé au point même de l'annulation des forces contraires, la conscience du Dieu, qui ferait naître l'architecture comme toutes les autres formes de poésie. On permettra à l'agnostique que je suis de partager la même fascination pour ce point aveugle où la pesanteur accumulée dans la maçonnerie se concentre et jaillit

dans la colonne, mais d'avancer plutôt une explication métaphysique, c'est-à-dire totalisante de toutes les sensations physiques, loin de ce qu'entendent les mécanistes qui, sous le nom de grues métaphysiques ne désignent pas les appareils de levage les plus performants (portée illimitée, poids nul), mais seulement les raisonnements et les propos de ceux qui acceptent l'hypothèse divine. Acceptons en tous cas celle de Didier Laroque lorsqu'il écrit « l'architecture grecque est d'essence réelle », et regrettons avec lui cette perte de sens, ces graffiti d'outre sens que déplorait récemment Daniel Sibony dans *Libération*, ces pétitions illisibles, ce graphisme irrécupérable, bref cette architecture de tags, de perpétuelle actualité, simulant les signes de la plus extrême superficialité. Alors que l'entêtement miessien ramène toute l'accumulation possible du temps, toute l'accumulation lente du principe de vérité en un seul point : le chapiteau ; à l'opposé, ces superpositions hasardeuses sont-elles dans la solidification du construit d'une autre nature que les dessins de Mathieu, hier timbres, pièces de monnaie, aujourd'hui bâtiments. « Il faut bien constater la naissance d'un nouveau mode de bâtir qui... ne saurait plus être nommé architecture. »

Pourquoi ruser avec l'évidence de l'universelle gravité qui traverse de ses verticalités abruptes les vagues désirs d'horizontalité planante, pourquoi plus essentiellement ne pas constater qu'une architecture de crise, quelles qu'en soient les séductions, explore toujours de nouvelles trajectoires de bris de vaisselle, mais affirme avec beaucoup plus de difficulté cette simple beauté, ce calme évident dont le manque même est aussi incendié dans les hangars de la consommation, mis en cause dans les lycées suburbains.

La mise en crise de l'esthétique n'est pas de saison, les enfers pavés de toutes les déviations ne

A l'appui de son texte, Laroque reproduit quelques-uns de ses dessins : affrontements d'angles ombreux, faitages découpés sur un ciel cobalt, prismes maçonnés, bossages, et un projet d'immeubles de ville pour le quinzième arrondissement. Au-delà de leur qualité, ils sont d'abord une réponse personnelle. Le propos du texte, celui de la construction et de l'espace, est plus universel ; car même si la pétrification, et sa stupeur, nous sont nécessaires pour dire la force et l'évidence, n'oublions pas ce que rappelle Didier Laroque, « rompre l'amnésie, regarder ce qui fut opprimé », il écrit même : « le classicisme, on tend à l'ignorer, s'est magistralement incarné... dans l'œuvre de Mies van der Rohe ». Les arêtes du métal, le grain de la pierre, le miroir double des verres, le plus têtu des bétons, en un mot le parti pris des choses, sont aussi les conditions de cette gravité qu'il affirme et dont nous avons besoin, lest indispensable aux montgolfières que l'air chaud des concours maintient quelque temps en l'air. « L'art est le sérieux même de la vie. »

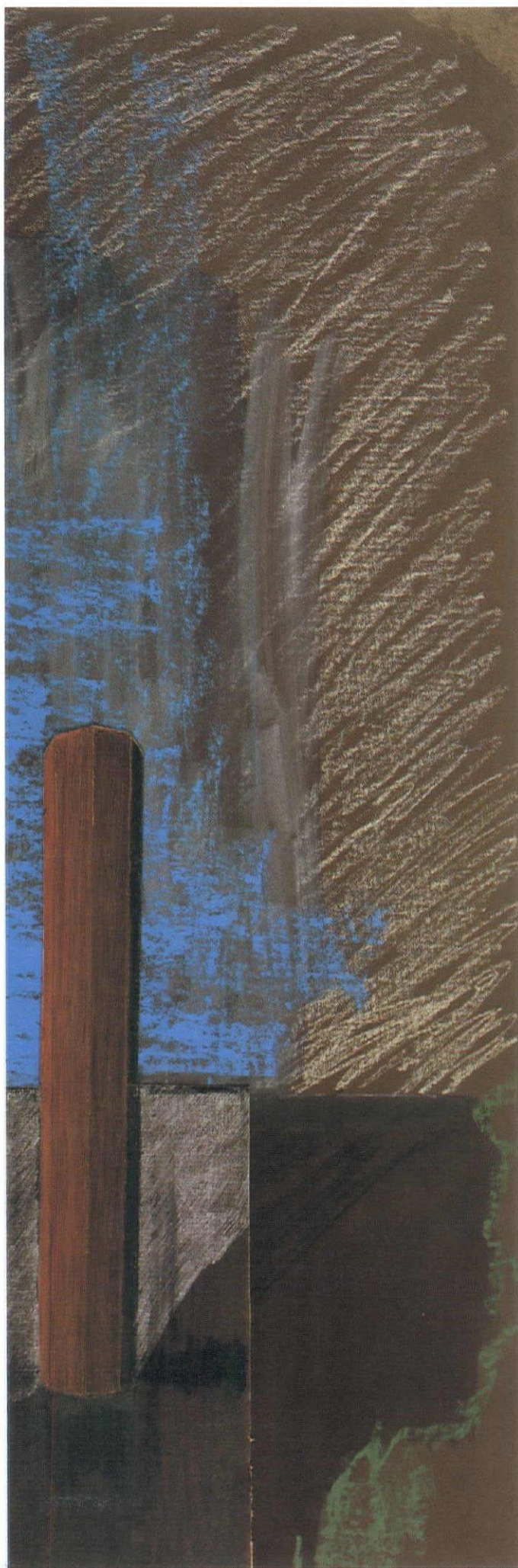
Paul Chemetov

The aim of this little book, with its drawings and text, is to draw attention to the metaphysical fortress of presence that all architecture should be. Quite plainly, the exact opposite of the deconstruction allowed of by high technology styles. Didier Laroque quotes appositely Mies van der Rohe's aphorism: "It took me fifty years to discover what architecture is", in which the German master referred to the disappearance of the support in his own architecture and in that of his contemporaries, and to his re-establishing it directly after the war when he drew over and over again the encounter between column and lintel. Laroque sees in this paradigm of all buildings the consciousness of God which inspires architecture.

He backs up his text with a few drawings of his own: confrontations between shady angles, roof lines cutting cobalt skies, stonework prisms, rustic work, and a project for city buildings in Paris's 15th arrondissement. Regardless of their quality, they are primarily personal responses. The argument of the text - construction and space - is more universal: even in we need petrification and its stupor to express force and obviousness, we should not omit, as Laroque reminds us, "to break down amnesia, to look at what is oppressed", since as he goes on to say: "we tend to forget that classicism was masterfully embodied... in the work of Mies van der Rohe". Metal edges, the grain of stone, double mirrors of plate glass, the most refractory concrete - in a word the stance of things - also represent the gravity Laroque claims we stand in need of.

Gravitas, par Didier Laroque. Académie de France à Rome. Éditions Carte Segrete, Via Garibaldi 53, Rome.

L'exposition aura lieu du 19 février au 12 mars à la galerie MR, Via Garibaldi 53, 00153 Roma.



L'universelle

gravité

qui traverse

les vagues

désirs

d'horizontalité

posent-ils pas aujourd'hui la question d'une minute de silence (« la pratique du silence », écrit Didier Laroque), d'une heure de vérité, d'une semaine de beauté, pour tenter d'affirmer que la radicale normalité est la condition même de la poursuite de l'architecture.



MANFREDI NICOLETTI ET LUCIO PASSARELLI, LAURÉATS

Avec 45 000 m² de surfaces couvertes, le projet propose le double de ce qui était demandé dans le programme. Face au théâtre de Dionysos, en continuité visuelle et physique avec le site de l'Acropole. Posée de biais sur un socle qui occupe l'ensemble du terrain et dont la hauteur doit répondre aux volumes bâtis alentour, la toiture est un grand pan incliné de marbre blanc, fendu d'un « œil » panoramique vers la montagne sacrée. L'espace muséographique est traité comme un volume unique, traversé de pans inclinés et de passerelles qui permettent de voir de près les sculptures des frontons mais aussi de les apercevoir, en situation, du pied du monument dont l'image virtuelle, le volume vide du Parthénon lui-même, est reproduite dans ses dimensions à l'intérieur du musée.

NOUVEAU MUSÉE POUR L'ACROPOLE

*Trois sites,
quatre cent
trente neuf projets,
à Athènes.*

Les trois sites
au choix des
concurrents :
Makryanni (1)
où s'installe le
projet lauréat,
un second sur
la colline
Philopappou qui
deviendra
probablement le
parking
des bus
touristiques, et
le site de "Kili"
(3), un creux
dans la colline
avec les vestiges
d'un théâtre
inachevé.

Lancé en mai 1989 par Mme Melina Mercouri, ministre de la Culture de tous les gouvernements de la gauche à partir de 1981, le concours a été jugé, en deux étapes, en mai et novembre 1990. Le parti conservateur avait entre-temps gagné les élections, mais le résultat sera assumé par le nouveau ministre de la Culture, M. Zanetakis.

Lauréat : l'équipe italienne de Lucio Passarelli (auteur du musée du Vatican) et Manfredi Nicoletti. Coût annoncé : environ 10 milliards de drachmes, soit 350 millions de francs. Financement par l'Etat grec avec des apports de fonds privés et peut-être une aide internationale (ce pourrait être la

Cee qui subventionne les travaux de restauration et de consolidation sur l'Acropole).

« C'est un projet très important pour la Grèce », dit l'un des membres du jury, M. Dimitris Fatouros, professeur d'architecture à Salonique et auteur de la Pinacothèque d'Athènes. C'est aussi un projet qui suscite des commentaires contrastés et des questions, dans une ville dont chacun connaît l'absence d'urbanisme, la densité et la concentration de population (plus de trois millions d'habitants, pas de véritable métro). Déjà, certains estiment que les dimensions, le volume proposés par les lauréats (45 000 m² là où le programme en demandait

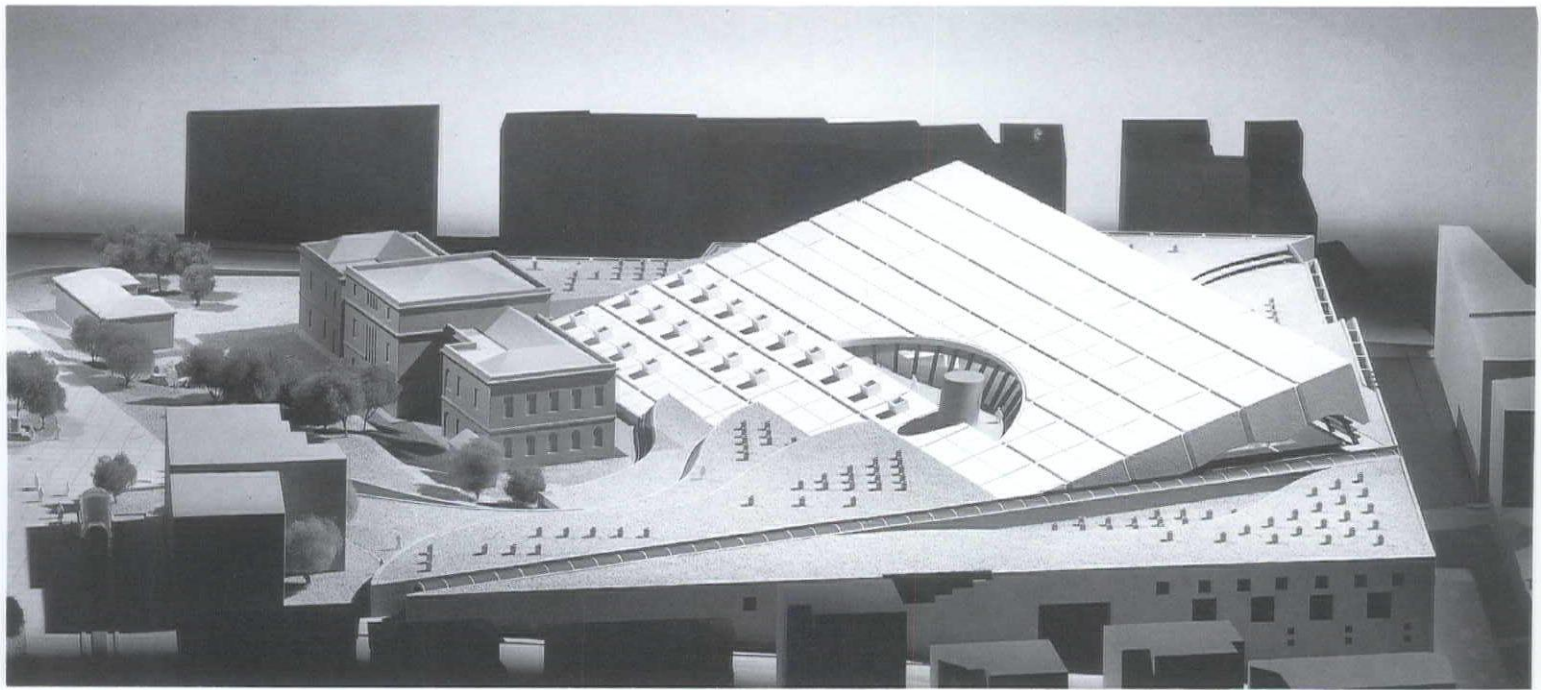
20 000 environ) pourraient être revus à la baisse.

L'architecture, mais aussi le site, étaient mis au concours. Le terrain dit « de Makryanni », dans le prolongement immédiat du versant sud de l'Acropole, est situé dans un quartier d'habitations assez dense. Il y a d'ailleurs une vingtaine d'immeubles collectifs – les polykatiti – à exproprier, ce qui ne manquera pas de poser des problèmes.

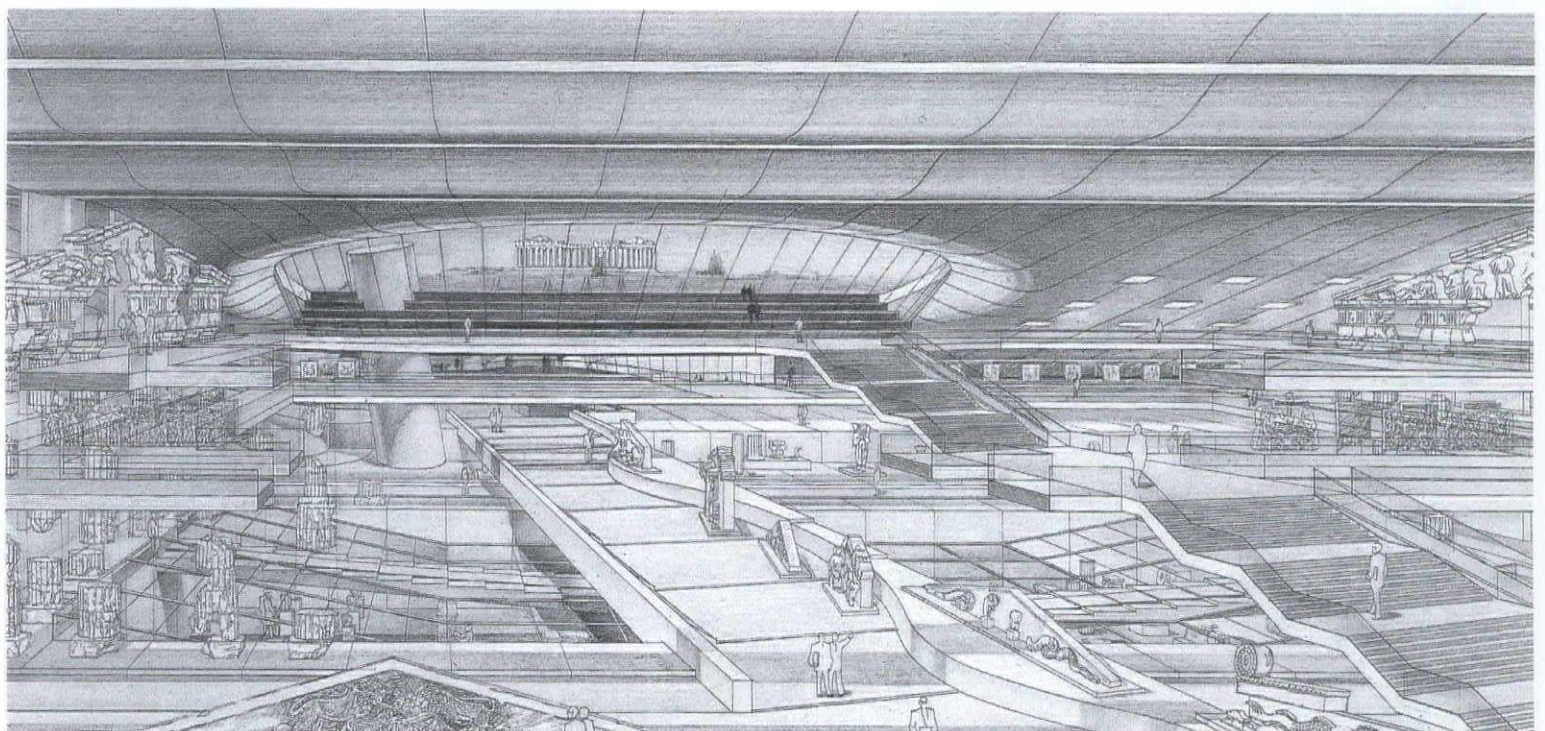
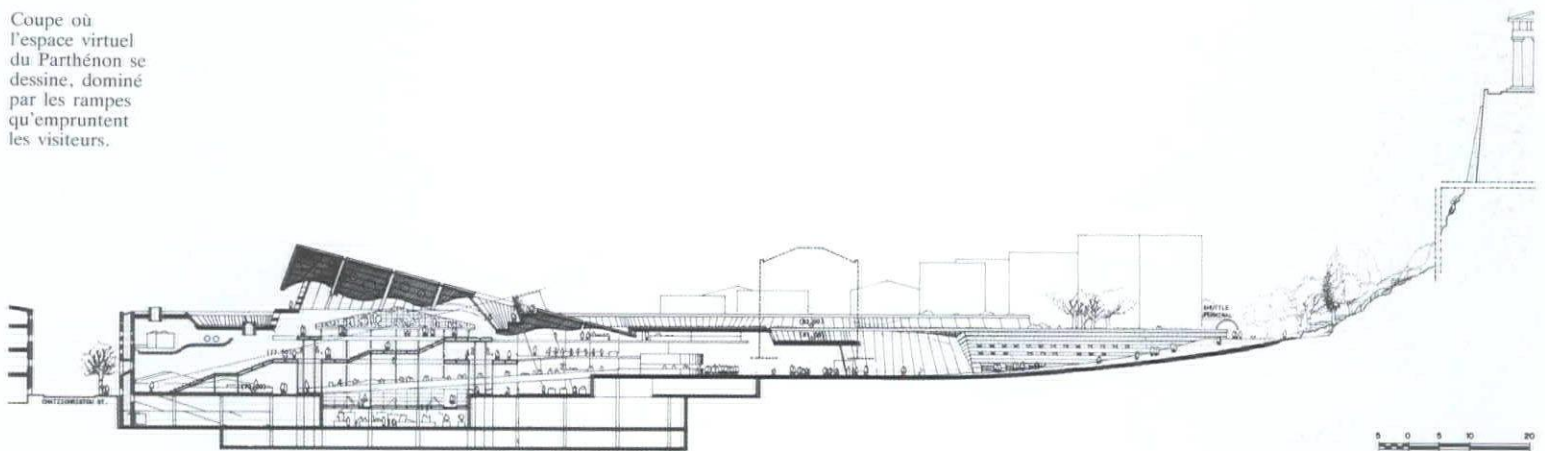
Il est normal qu'un tel projet, occupant toute la surface du terrain (14 000 m² environ) suscite l'inquiétude et la critique. Pas de parking à proximité (les lauréats ont proposé d'utiliser pour cela l'un des autres terrains à l'entrée du



Projet lauréat : Manfredi Nicoletti et Studio Passarelli représenté par Lucio Passarelli. Assistants : P. Bisignani, P. Gandolfi (Italie). Consultants : Muséographie : C. Pietrangeli ; archéologie : D.V. Schilardi ; structures : A. Caré, A. Michetti ; systèmes : soc. Enetec, G. Moncada Lo Giudice.



Coupe où
l'espace virtuel
du Parthénon se
dessine, dominé
par les rampes
qu'empruntent
les visiteurs.



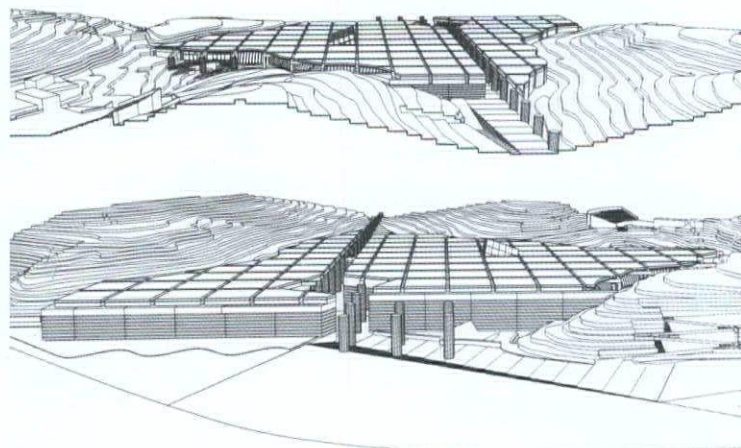
Le maillage régulier de la toiture, partiellement transparente

Le musée s'installe en creux dans le site, mêlant cheminements dallés et passerelle. Volume virtuel du Parthénon au Nord.

EQUIPE BIRIS, 2^e PRIX

En choisissant le site de « kili », le creux, en grec, les frères Biris et leur équipe ont voulu illustrer l'idée d'un « bâtiment qui ne soit pas un bâtiment ». Conservant le sol rocheux dans son relief actuel (site ancien d'habitat athénien), ils proposent de couvrir le vallon d'une toiture partiellement vitrée, accrochée à un maillage régulier de poutres fournissant aussi la climatisation et l'éclairage. A l'intérieur, des cheminements dallés ou des passerelles permettraient au visiteur de choisir son itinéraire, court ou long. Le projet comprend la reconstruction d'une partie de la voirie en surélévation au-dessus de l'une des entrées.

2^e prix : Tasos Biris, Dimitris Biris, Panos Kokkoris, Eleni Amerikanou (Athènes).



Parti choisi par le français Jean-Marc Massot, proche du second prix

site), un volume très massif et très visible depuis l'Acropole.

Ainsi, Georges Candilis qui présidait le jury de la première phase (qui avait choisi 24 projets dont dix invités à concourir au second tour), retenu à Paris en novembre par une jambe cassée, est très sévère pour le choix final du jury. « Projet massif. Une insulte, dit-il, si près de l'Acropole, le rocher sacré qui exprime au plus haut point l'histoire de la civilisation. Sans doute, ce projet est très efficace fonctionnellement. Mais j'aurais privilégié l'idée, un musée dans le siècle qui arrive, un musée qui appartienne à tout le monde. »

En fait, Georges Candilis aurait donné la préférence à l'autre terrain, un « creux » dans la colline de Philopappou, sur le versant invisible depuis l'Acropole. Terrain actuellement non construit qui a été le site d'un quartier d'habitations dans l'antiquité mais où les vestiges ne sont que des emplacements creusés dans le roc.

Le second prix, une équipe grecque, les frères Tassos et Dimitris Biris, ont proposé d'y établir le nouveau musée sous une vaste toiture partiellement transparente où serait installée toute la technologie, climatisation, etc., laissant libre le relief du sol où l'on aurait posé statues, sculptures et objets archéologiques. Le Français Jean-Marc Massot avait proposé une option similaire.

Le jury international (parmi les étrangers, il y avait Hans Hollein, Bruno Zevi et Gérard Benoît, représentant l'Uia) a retenu le site de Makryani, site qui avait la préférence des archéologues, un terrain où ils ont déjà installé en 1987 le centre d'études de l'Acropole dans un ancien hôpital militaire du XIX^e siècle restauré.

Devait également séduire les hommes de science (ils sont huit en charge du site, de la restauration et de la quasi-reconstruction des monuments) l'idée d'avoir à l'intérieur du musée un espace vide aux dimensions du Parthénon pour y installer à leur emplacement métopes, frises et frontons. Pourquoi un nouveau musée en effet ? Pour remplacer le modeste et parfaitement agréable petit musée qui existe depuis le siècle dernier dans un coin du plateau et où sont depuis dix ans présentées à l'abri de toute pollution dans une cage de verre les « vraies » Caryatides notamment. Pour disposer des équipements modernes (auditorium, salles de conférences, réserves) que réclame tout travail pédagogique et de recherche. Enfin, pour accueillir les fragments sculptés de la frise, et autres « trésors » archéologiques dont la Grèce a officiellement demandé en 1982 la restitution au gouvernement britannique.

Emportées au tout début du XIX^e

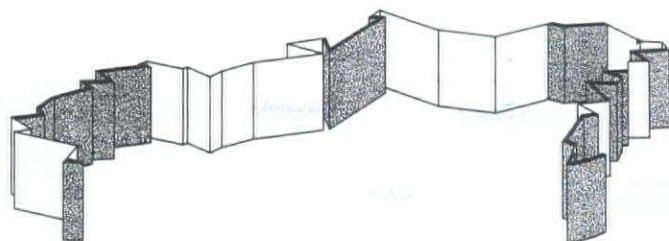
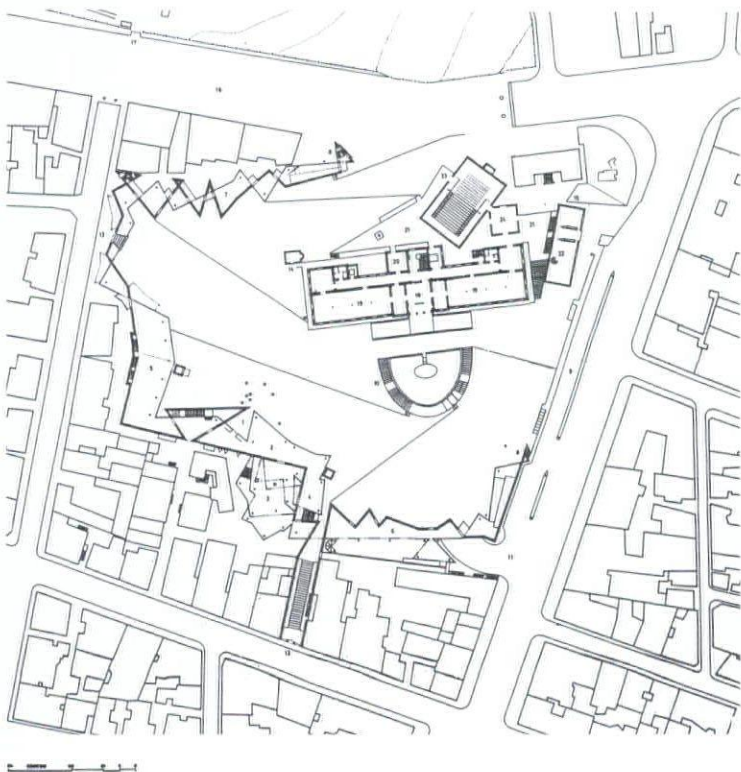
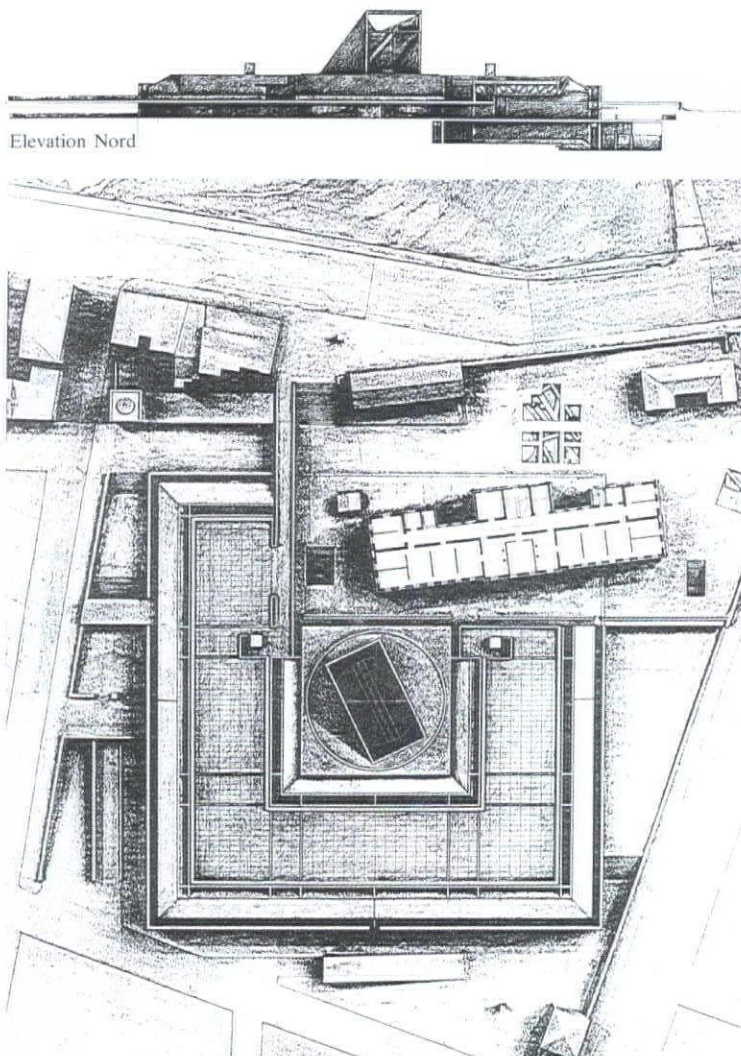
siècle par Lord Elgin, ambassadeur à Constantinople qui n'avait eu aucun mal à obtenir une autorisation de l'occupant ottoman et dont les hommes de main avaient des années durant chargé plusieurs centaines de caisses sur les navires à destination de Londres, les sculptures sont au British museum qui n'a aucune envie de les rendre. Mais les Grecs, et en particulier Melina Mercouri, ne désespèrent pas de les voir revenir. En tout cas, le musée les attendra.

Michèle Champenois

Three sites, 439 projects, ten finalists. The theme: build a new museum for the Acropolis, in Athens. Launched in May 1989 by Melina Mercouri, Greek minister for culture for successive governments since 1981, the architecture contest was judged in two stages, in May and November 1990. In the interim the conservative party came to power, but the new minister for culture, Mr Zanetakis, intends to abide by the results.

The winners are the Italians Lucio Passarelli who did the Vatican museum, and Manfredi Nicoletti. The forecast budget is around 10 billion drachmas, roughly 35 million pounds sterling. Finance will come from the Greek state with contributions of private funds and the possibility of international aid (the EEC will most likely accord a grant for restoration work on the Acropolis). Both architecture and site were in the running for the contest. The piece of land chosen, known as the Makryanni, extends from the southern slope of the Acropolis, and cuts into a heavily-populated quarter. There are twenty or so community dwellings there - polykatiki - which will have to be vacated, and this is bound to cause ructions in the camp. It isn't surprising that a project of this size, which occupies the entire area of the site (some 14 200 m²) should cause concern and spark off criticism. There are no parking facilities to hand (to palliate this, the winning team suggested the use of lots situated at the entrance to the site), and the imposing volume of the proposed work will be very visible from the Acropolis. George Candilis, who chaired the jury in the first stage (when 24 projects were short-listed and ten teams invited to submit final round projects), but who was laid up in Paris with a broken leg in November, is severe in his judgement of the final jury's choice. "A massive project", say he. "An eyesore so near to the Acropolis, the sacred rock that is a summit in the history of civilization. No doubt the project is functional. But I would have favoured a museum for the coming century, one that belongs to everyone." It is no secret that Candilis would have preferred the other site, a "hollow" on Philopappou hill, on a slope that is hidden from the Acropolis. The land in question is vacant but was in ancient times a populous quarter; the vestiges are nothing more than emplacements dug into the rock.

The Greek team - the brothers Tasos and Dimitris Biris - who were the runners-up, proposed to settle the new museum on this second site under a vast semi-transparent roof, with all the technology and air conditioning, etc., so as to leave the ground relief free for exhibiting statues, sculptures and archaeological artefacts.



RAIMUND ABRAHAM, 3^e PRIX

Récusant le terme de bâtiment pour son projet, Raimund Abraham parle de « paysage architectural ». Composé de neuf carrés, le volume proposé, entièrement opaque de la rue, est posé obliquement sur la trame urbaine mais occupe presque tout le terrain, enfermant l'édifice existant, l'ancien hôpital militaire. Un volume équivalent à celui du Parthénon, destiné à recevoir les sculptures et éléments architecturaux, est le centre du musée. La prise de lumière zénithale monumentalisée au centre de la composition n'offre aucune vue vers l'Acropole.

3^e prix : Raimund Abraham (New-York, Vienne).

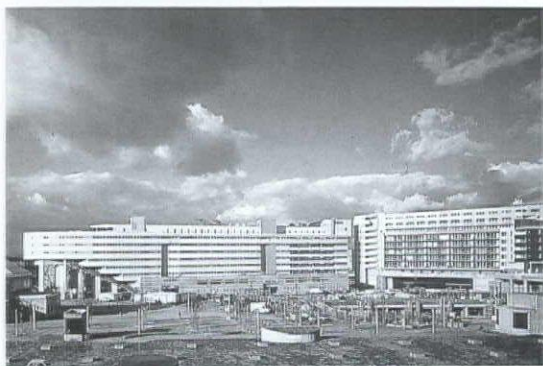
CHI WING LO, PANAGIOTA DAVLADI, MENTIONNÉS

Très différent et original, ce projet privilégie manifestement l'environnement urbain, très oppressant en effet. Non seulement il maintient en place la vingtaine d'immeubles de logements et de commerces qui bordent actuellement le terrain sur la frange sud (et qui seront difficiles à exproprier), mais il les enveloppe d'une mince couche d'architecture dans laquelle, sur deux niveaux, doit se dérouler le parcours muséographique. Textures et matériaux différents, lignes croisées et formes complexes, accentuent l'image urbaine de cet ensemble, à l'opposé des volumes massifs et univoques.

Mention spéciale : Chi Wing Lo, Panagiota Davladi (Athènes).

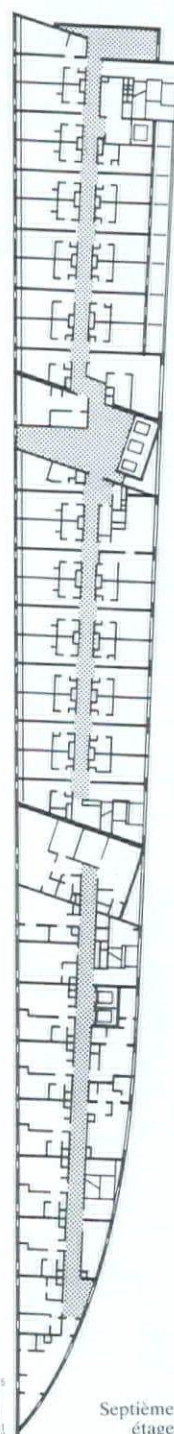
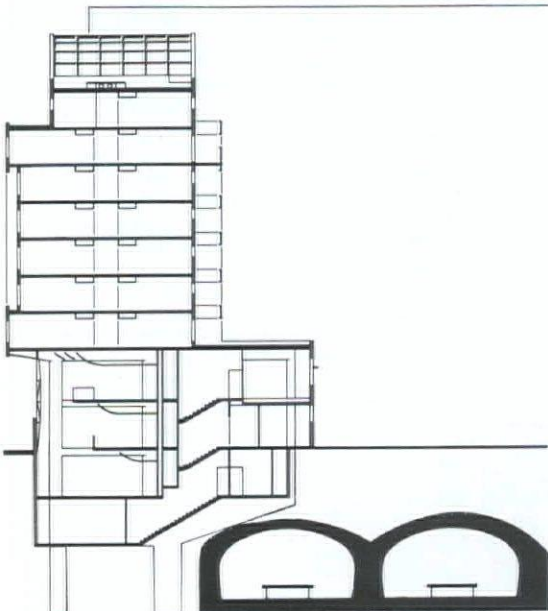
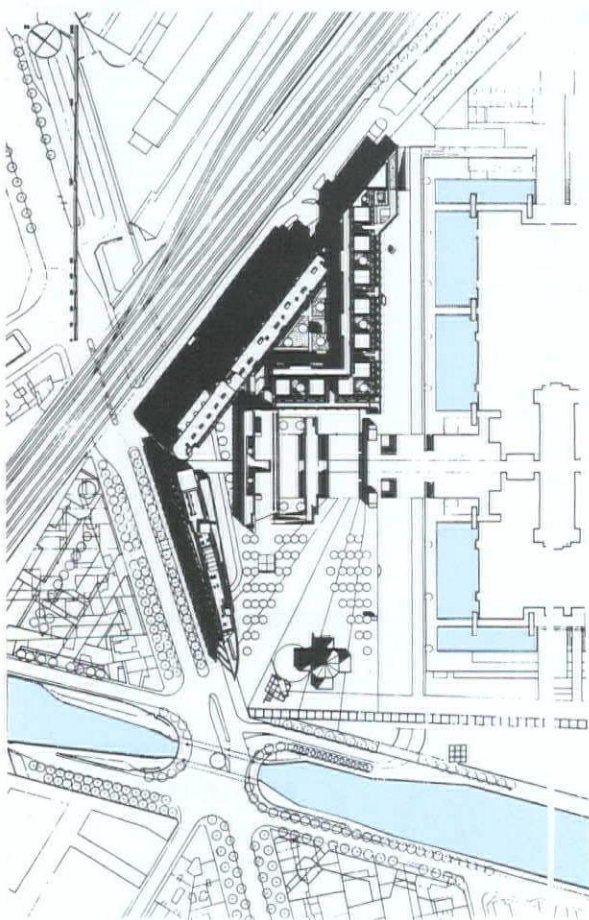
Lignes croisées et formes complexes pour un concours muséographique en ruban sur

deux niveaux. Alternance des opacités et transparence au croisement des parois.

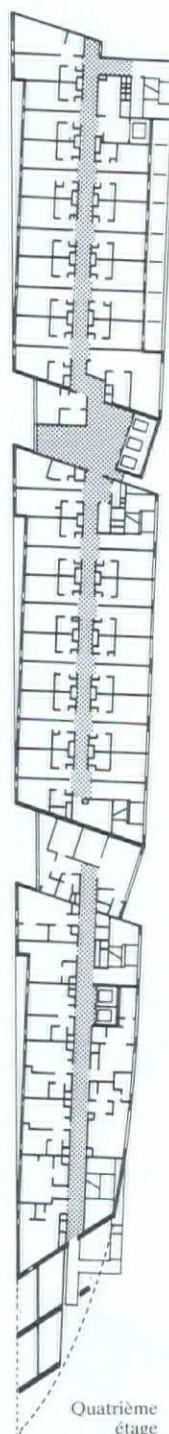


E NSEMBLE HÔTELIER À LA VILLETTE

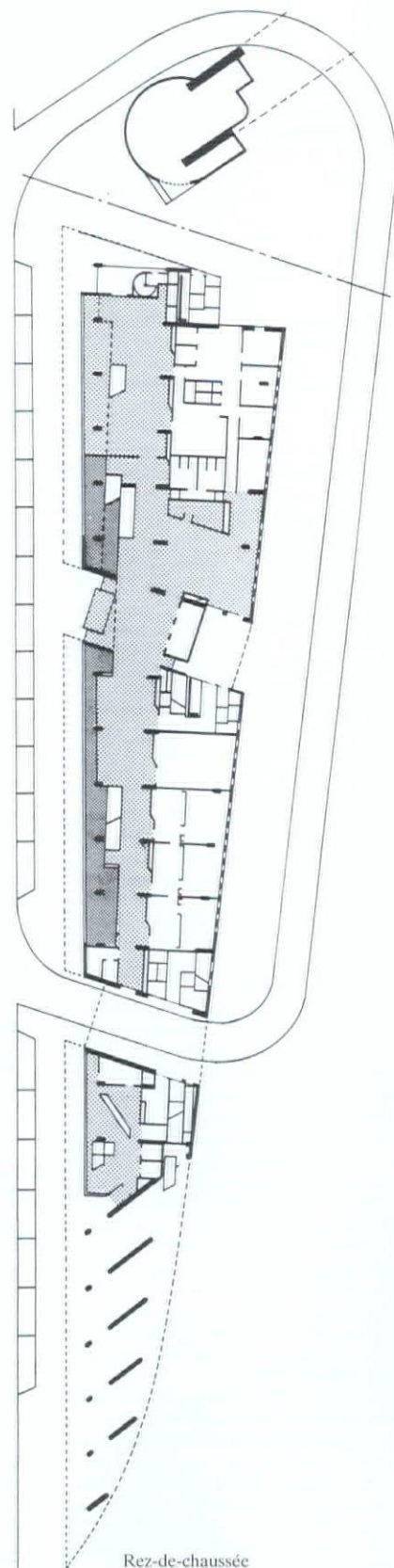
*Ce navire accosté
à la Cité des Sciences
plante la nouvelle
frontière nord du parc.*



Septième
étage



Quatrième
étage



Rez-de-chaussée

Le bâtiment fait partie de l'opération Villette Nord décidée en 1984 après accord entre la Ville de Paris et l'État, représentés par l'Établissement public d'aménagement du Parc de La Villette. Le projet fut mis au point après un concours lancé la même année.

L'opération comprend quelque 300 logements, ateliers d'artistes, bureaux, commerces et parking, une salle des pas perdus de liaison au métro, un bâtiment d'hébergement pour les classes Villette, et enfin le programme hôtelier contenu dans ce bâtiment.

Celui-ci comporte, sur environ 13 700 m² ho, un hôtel de 259 chambres de catégorie 3 étoiles, géré par la Chaîne Forest Hill et une résidence de tourisme 3 étoiles de 72 petits appartements-studios gérée par la Chaîne Maeva, spécialisée dans ce type de produit.

S'étirant sur plus de 130 m de long, serré entre l'avenue Corentin Cariou et l'esplanade de la Cité des Sciences et de l'Industrie, le bâtiment se présente comme un vaste navire à quai, dont la courbe de l'étrave, pointée vers Paris, reproduit l'emprise de la ligne du métro en sous-sol.

Les trois niveaux bas mis en communication d'espace par un jeu de superposition de ponts abritent les locaux communs de l'hôtel : Café français et sa mezzanine, restaurant, hall, salles de réunions et bureaux. Sept étages de chambres offrent une typologie assez variée, tandis que la terrasse supérieure est réservée au « poste de pilotage » : un salon de réunion restreint avec vue sur tout Paris.

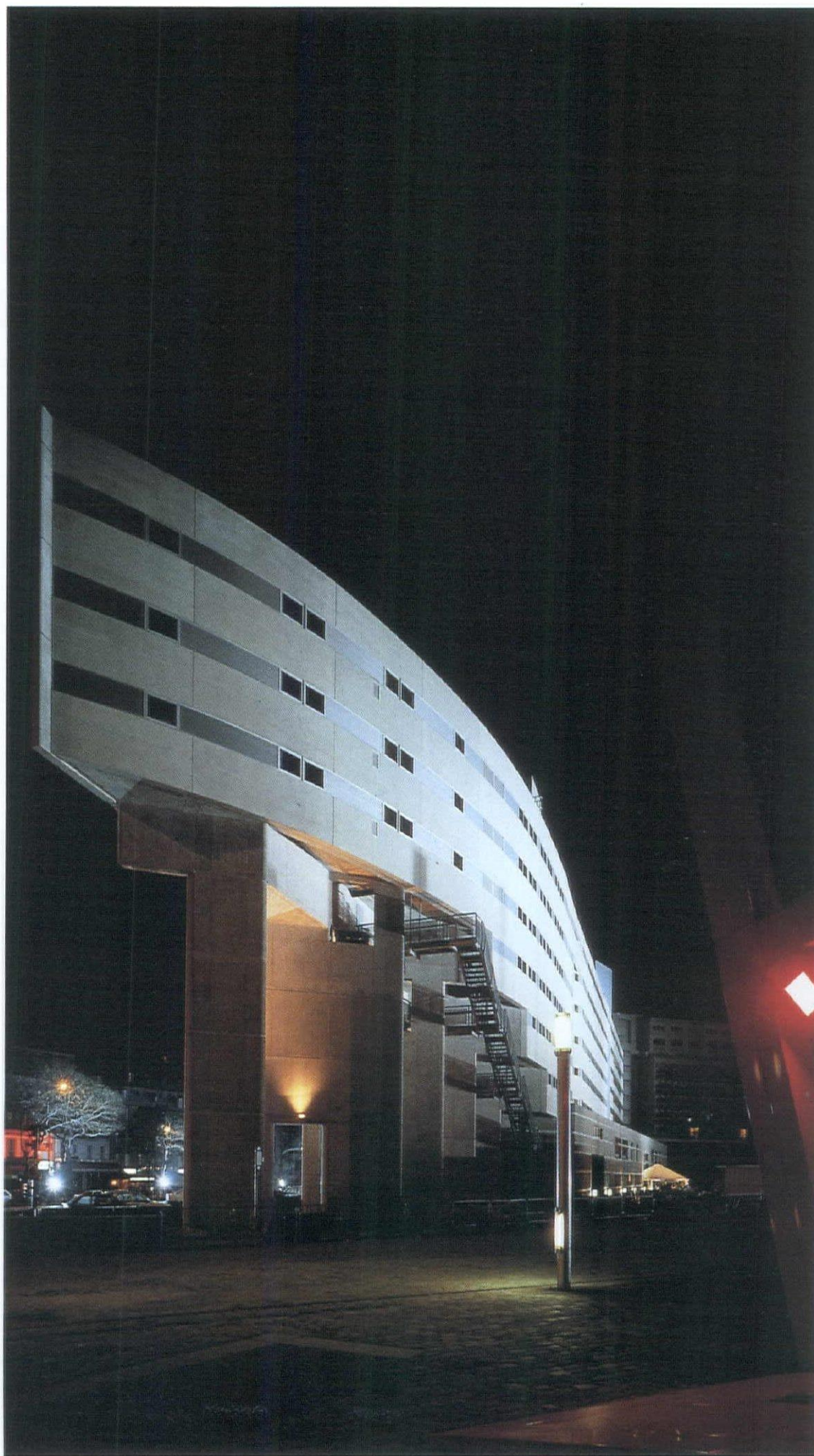
C'est la proue du navire qui est réservée au programme Maeva avec son hall indépendant. Elle est juchée sur un portique monumental ouvrant vers la Cité des Sciences et de l'Industrie.

Les façades des étages et de la partie du socle vers la Cité sont faites de panneaux de béton préfabriqués soigneusement dessinés, interrompus par des travées de murs rideaux en produits verriers, comme les deux niveaux bas de la façade sur l'avenue Corentin Cariou, totalement transparents. Dans cette partie, les vitrages sont accrochés à une structure métallique légère, faite de tubes et de câbles renvoyant là encore à une image nautique.

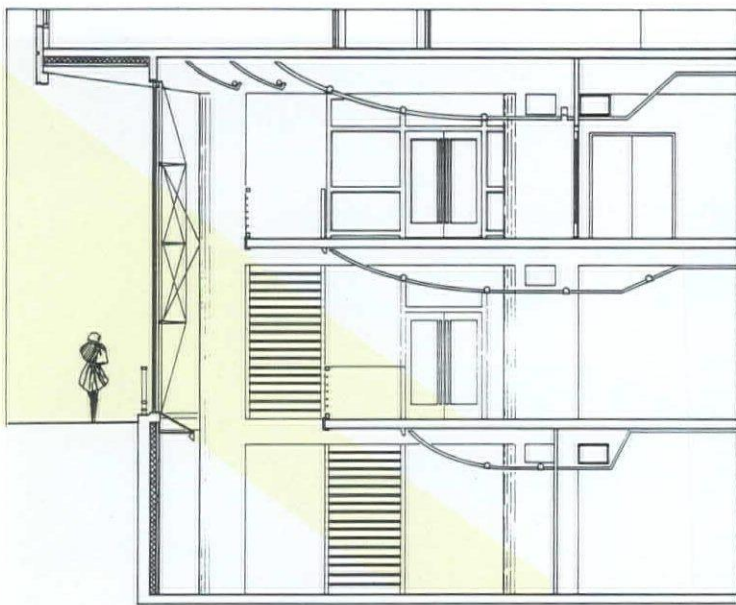
La nuit, les éclairages mettent en valeur les jeux des plans en façade, et la transparence des parties basses, donnant au bâtiment un aspect presque festif.

Gérard Thurnauer

This building is part of the Villette-Nord development which was decided on in 1984. The operation groups some 300 apartments, artists' studios, offices, businesses and parking areas, a



L'étrave, la nuit



LYCÉE PROFESSIONNEL À AMBOISE

*Dans un repli de terre,
entre parc et pagode,
vignes et ville.*



Le lobby, sur trois niveaux

waiting hall linked to the metro station, an accommodation wing for visiting schoolchildren, and the hotel scheme. All told, the complex totals 13 700 m² built out, including a 259-room 3-star hotel managed by the Forest Hill chain and a 3-star tourism residence of 72 small apartments. Stretching out over 130 metres between the avenue Corentin Cariou and the Cité des Sciences et l'Industrie, the building looks for all the world like a big ship tied up at a wharf.

The three lower levels, which communicate spatially by a play of superposed bridges, house the hotels' public premises: the Café français and its mezzanine, restaurant, lobby, conference rooms and offices. Seven floors of rooms offer varied configurations and

the roof terrace sports a "wheel-house": a small conference room overlooking Paris. The prow of the ship which is part of the tourism residence houses an independent lobby and rises over a monumental gate opening towards the Cité des Sciences.

Hôtel Forest Hill et résidence de tourisme Maeva, avenue Corentin Cariou à Paris
Maîtrise d'œuvre : Gérard Thurnauer assisté par P. Zaborski, D. Carache, et J.-C. Bauge
Maîtrise d'ouvrage : Seic Urba Club Paris La Villette, Caisse des Dépôts et Consignations, Forest Hill; Seic-Amo maître d'ouvrage délégué; Sotrafim promoteur; Eppv aménageur
Coût de construction : 102 MF ttc (valeur 89), pour 13 700 m² ho
Entreprise générale : Sopac
Photos : Olivier Wogensky.

Implanté au milieu de son exploitation viticole, l'établissement est situé au sud d'Amboise, à proximité de la célèbre pagode de Chanteloup, dernier vestige de l'ancien domaine du duc de Choiseul.

Respectueux d'un tel contexte, le bâtiment se glisse dans un dénivelé naturel au terrain. L'engazonnement de l'ensemble accentue la continuité végétale et autorise la mise en valeur de la pagode et du front de la forêt.

Tracé parallèlement aux rangs de vignes de la propriété du lycée, un sillon rectiligne nord-sud fonde le

bâtiment principal, organisé de part et d'autre d'une galerie centrale ponctuée de patios plantés. Cette rue intérieure dessert classes et hébergement.

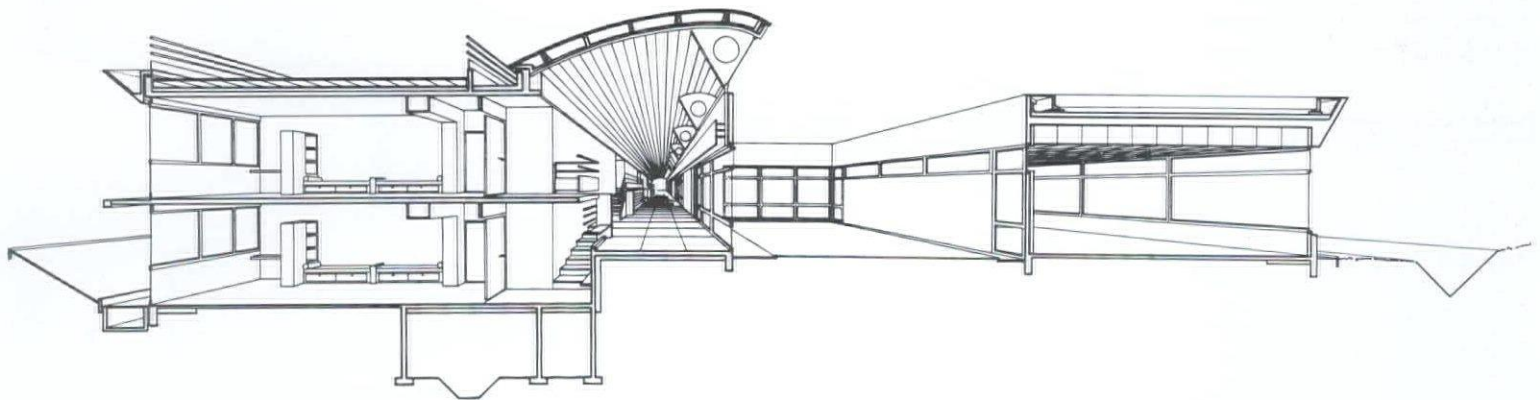
PC

Lycée Professionnel viti-vinicole, route de Bléré à Amboise (Indre-et-Loire)
Pierre Caillot, Philippe Alluin et Jean-Paul Mauduit, architectes, 1990
Bet : J-P Tohier, Get ingénierie, J-P Lebrun
Maître d'ouvrage : Conseil régional du Centre
Programme : 4 500 m² ho, lycée, internat 130 lits, restaurants et 2 logements de fonction
Coût de construction : 23,6 MF ht, valeur avril 89.





D'avion, une maille dans le paysage ; au sol, une suite d'horizons



LUMIÈRE D'ÉTÉ

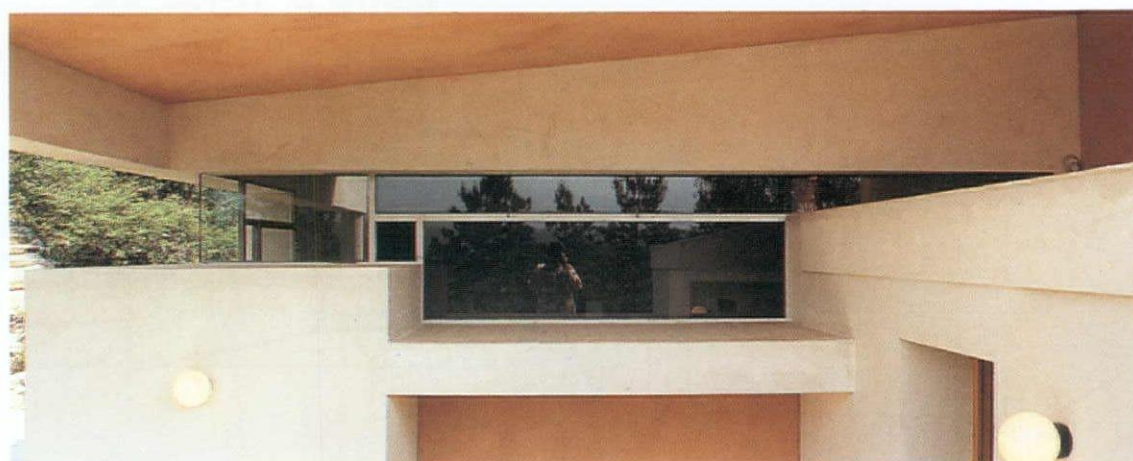
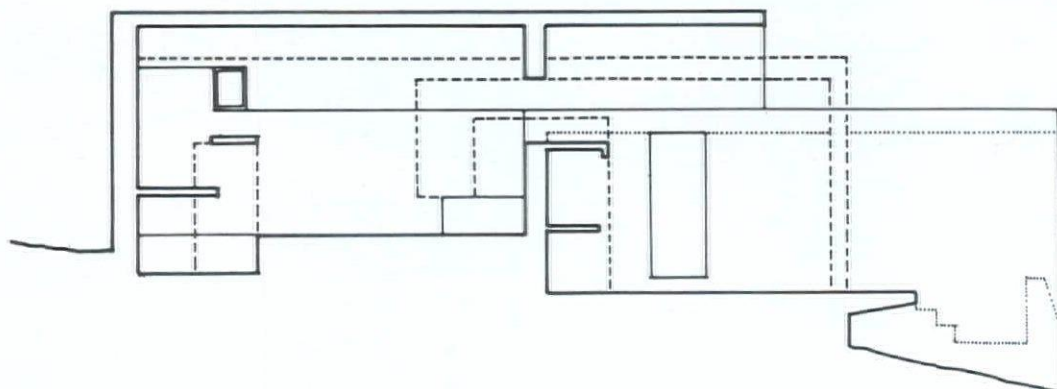
*Presque rien,
bien ajusté
pour
ne rien faire.*

Jean-Marie Monthiers est photographe de son état, architecte de surcroît. Sa première œuvre, pour modeste qu'elle soit — il s'agit de la transformation d'un garage en un pavillon d'été —, porte l'empreinte de cette double vocation : l'architecture est affaire de vue, de cadrage, de dialogue avec l'horizon.

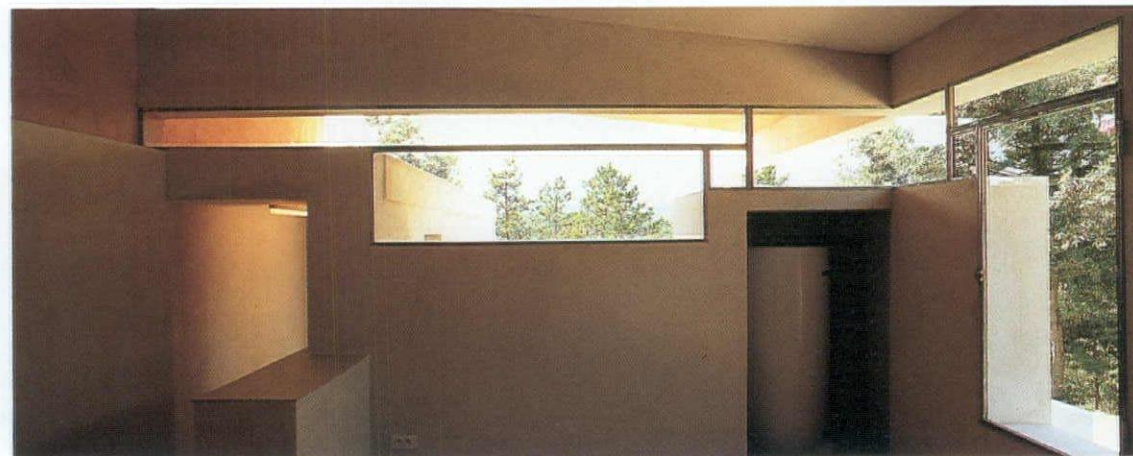
La pente crée la coupe, soit deux pièces, l'une intérieure, l'autre extérieure, à l'abri d'un auvent appuyé sur un portique. Le plan adapte au diaphragme tantôt fermé, tantôt ouvert, les fonctions simplifiées des vacances, couchage, lecture, cuisine, bain, farniente. Le tout se met à l'abri du soleil, en contre-jour. Dans l'ombre des pièces, les fenêtres composent de petits tableaux, les baies entre les plans sourient au paysage, le regard s'élargit, plonge ou contemple selon le réglage de la profondeur du champ. Les couleurs enfin réchauffent la lumière, quand l'air sent le romarin et la lavande.

JPR

Pavillon d'été à Valbonne
Jean-Marie Monthiers, architecte, 1990.



Entre les plans, un sourire sur le paysage

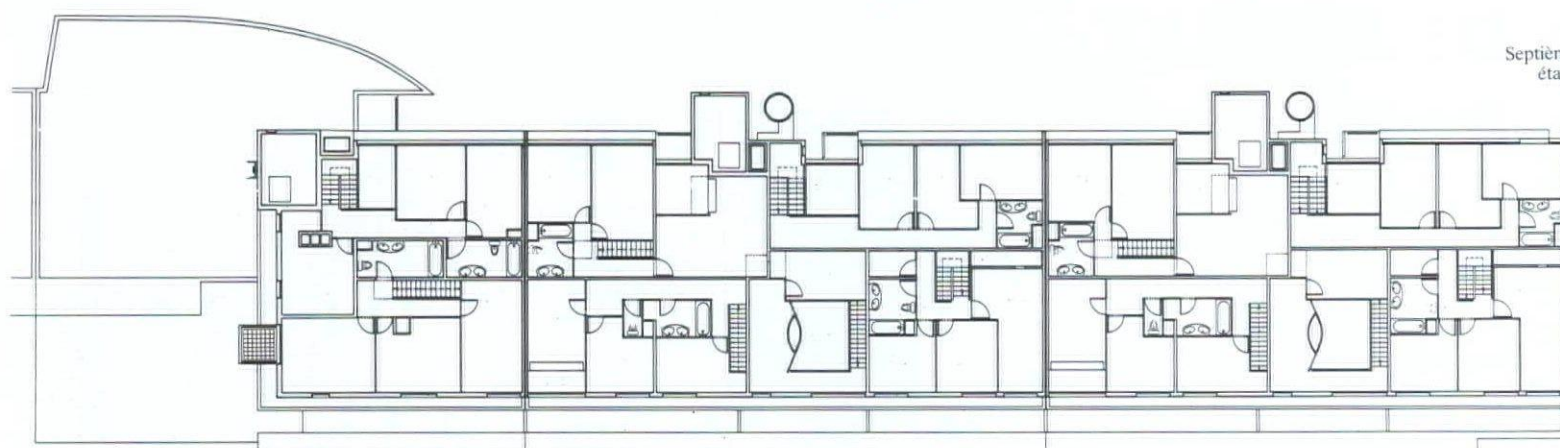
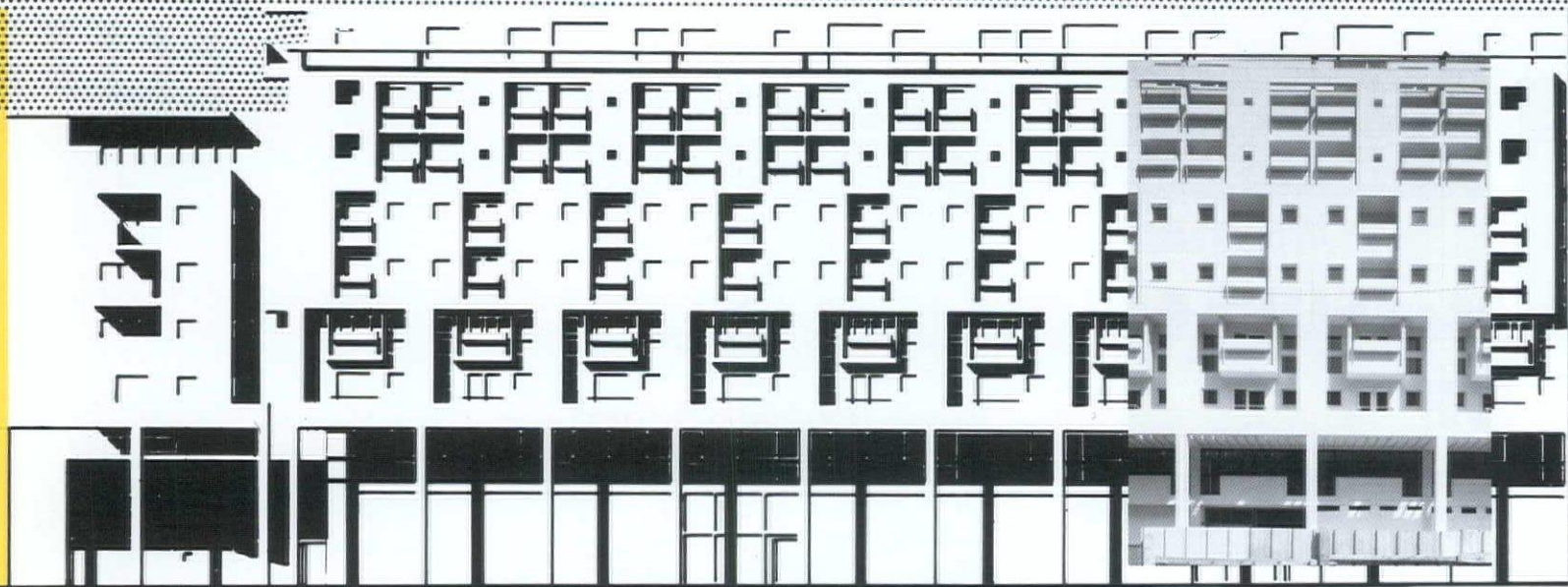


L'IMMEUBLE DE LOGEMENTS ZAC DE REUILLY, PARIS

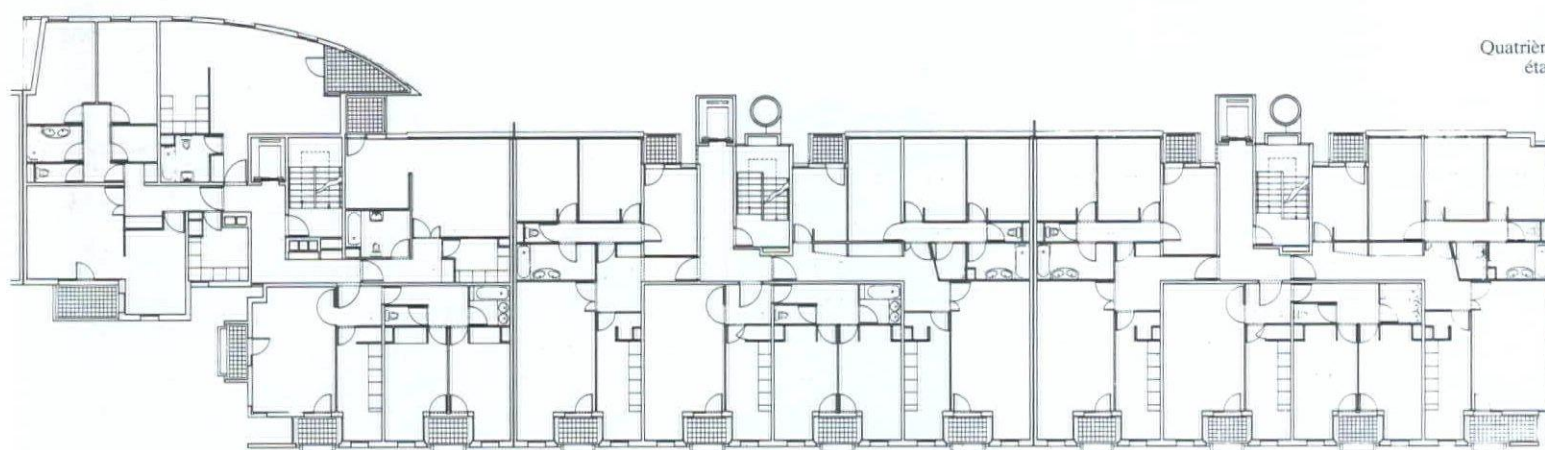
*Le come-back
de José Oubrierie
sur la scène
du logement social
parisien.*

José Oubrierie, accaparé par sa carrière d'enseignant Outre-Atlantique, a peu construit. Le Centre culturel français de Damas nous avait dévoilé sur le tard une écriture néo-corbuséenne originale. On attendait avec curiosité de voir comment cet ancien du 35, rue de Sèvres, épaulé par Kirkor Kalayciyan, se comporterait sur le terrain du logement social. On sait que l'architecture, pour s'y frayer son chemin entre contraintes budgétaires, exigences du commanditaire, et normes Hlm, doit déployer toutes ses ruses, se prêter aux contorsions les plus acrobatiques, au risque de verser dans une monumentalisation dérisoire. Comment un architecte, plus coutumier de la commande privée, et du « grand bricolage » de la construction américaine, allait-il endosser pareil corset ? Soumis à un calendrier serré (le permis de construire devant être déposé en moins de trois mois...), l'exercice était ici d'autant plus délicat qu'il s'inscrivait dans une Zac parisienne gagnée sur l'ancienne gare de marchandise de Reuilly, chaperonnée par l'Apur avec pour architecte conseil, Roland Schweitzer. Chaque architecte devait se plier à un cahier des charges très pointilleux sur les gabarits, et les matériaux de revêtement. L'immeuble confié à Oubrierie et Kalayciyan en bordure de l'« axe majeur » de la Zac,

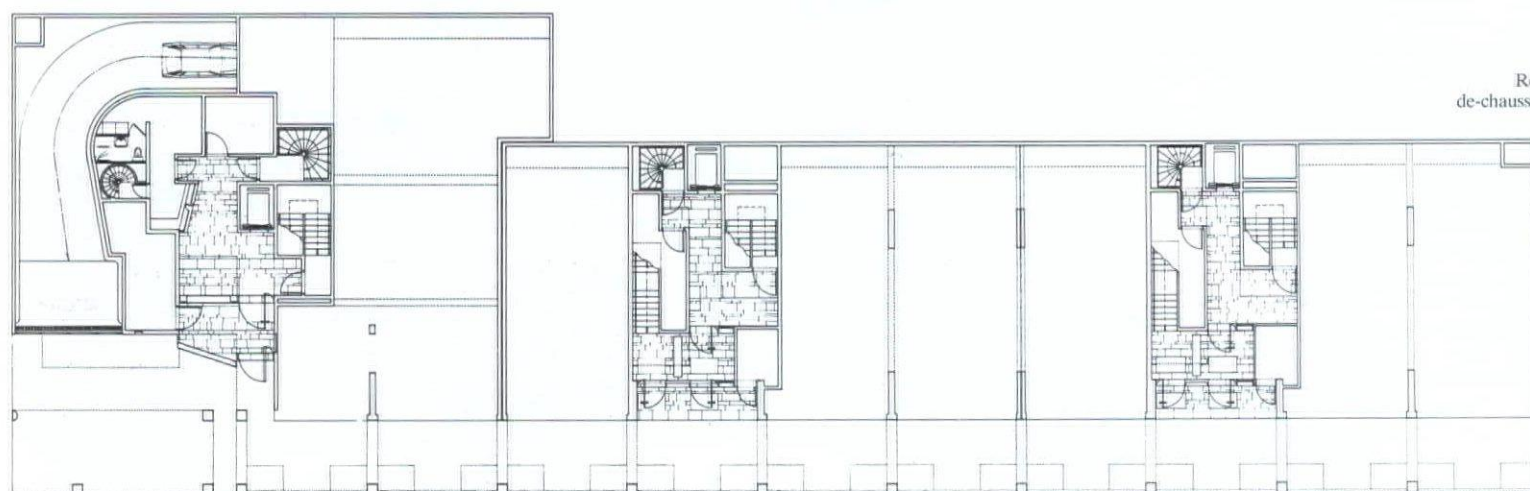




Septième
étage



Quatrième
étage

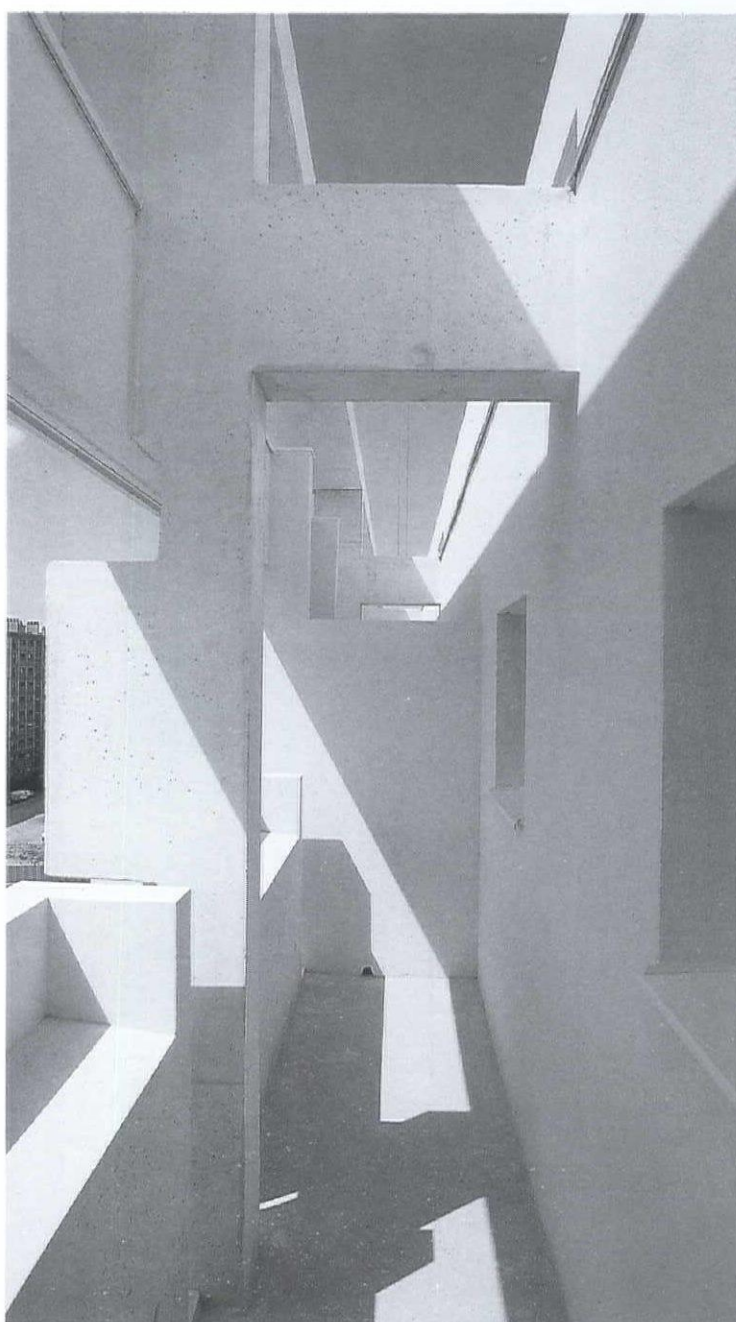
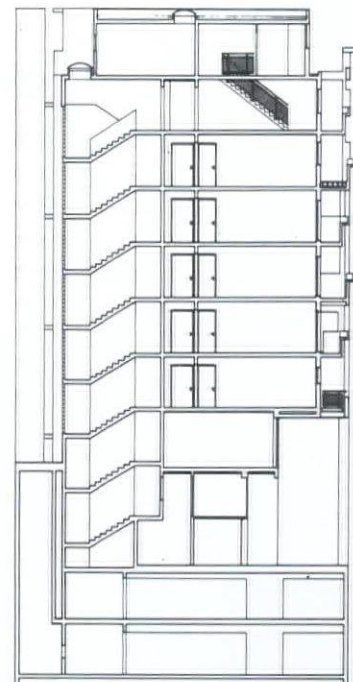


Rez-
de-chaussée

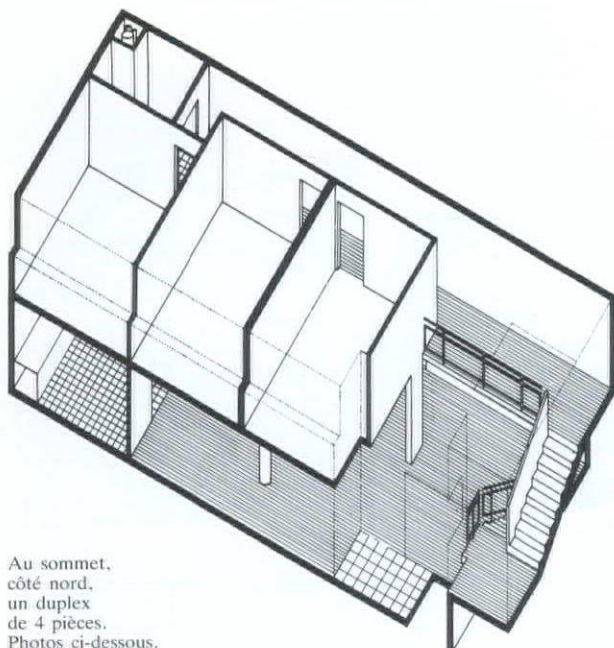
devait de surcroît intégrer en rez-de-chaussée des arcades aux proportions imposées. Ce dispositif tire sans doute une certaine légitimité du plan d'ensemble : cette galerie doit accueillir des commerces et des activités supposés animer le mail piéton, long de plus de 300 m qui ponctue avec le jardin public dessiné par Colboc, la future promenade reliant le nouvel Opéra au Bois de Vincennes sur le tracé de l'ancienne desserte de la gare Bastille. Mais il reste à discerner comment cette recherche d'ordonnance se concilie avec le tronçonnage arbitraire des opérations auquel les immeubles obéissent sur cet alignement. Cette colonnade unificatrice trop fragile et curieusement proportionnée, leur donne une allure d'échassier un peu grêle. Oubrier et Kalayciyan pour corriger ce sentiment ont cherché à travail-

ler leur façade dans l'épaisseur du retrait. Le projet initial y installait des coursives. Le maître d'ouvrage les a rapidement écartées. L'immeuble réalisé tient finalement plus du concept de façade épaisse cher à Henri Ciriani. La marge autorisée dans la typologie des appartements était restreinte par la demande d'une majorité d'appartements traversants respectant la division jour/nuit. Les architectes ont multiplié les jeux de pleins et de retraits en façade pour varier les volumes intérieurs. Les balcons et loggias nichés dans cet espace intermédiaire s'affirment comme des prolongements directs des volumes intérieurs. Seuls les duplex, dans les derniers niveaux, s'écartent de cette organisation conventionnelle pour retrouver des volumes plus généreux. Les espaces communicants organisés autour des noyaux de

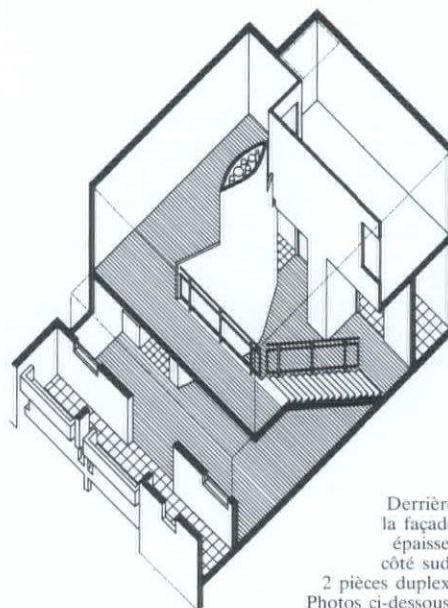
service bénéficient d'une lumière naturelle travaillée sous toutes ses formes : directe, indirecte, ou zénithale. La façade principale ne reflète pas la diversité des agencements des niveaux supérieurs. Un retrait en attique, un bandeau filant en guise de corniche, mettent au contraire l'accent sur la première « peau » qui forme un écran unificateur rapporté sur le corps du bâtiment, comme une sorte de gigantesque moucharabieh. Cette façade ouvragée, ajourée de percements aux proportions variées, s'anime en contre-point des avant-corps des balcons. L'ensemble, exposé au sud, vibre sous la lumière avec un sens plastique et musical du rythme, tout en restant tenu par une recherche serrée dans le calepinage régulier de la pierre. En contrepartie, la façade arrière traitée en béton apparent apparaît



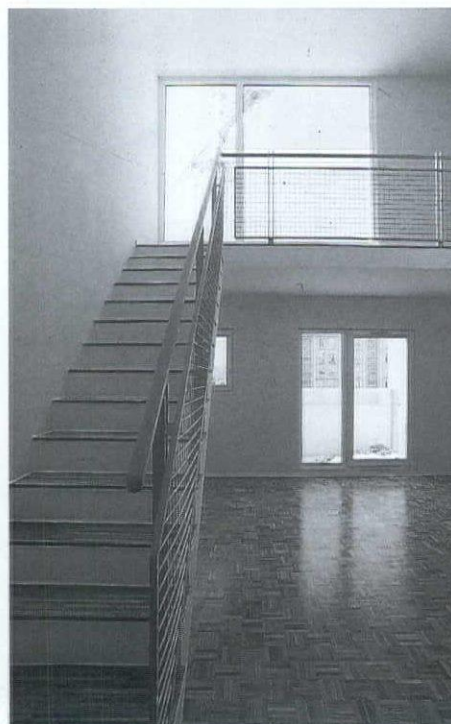
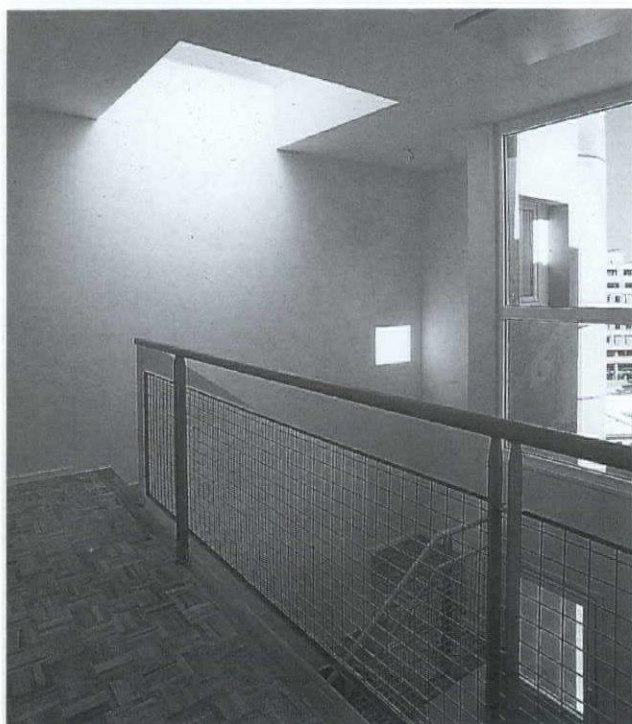
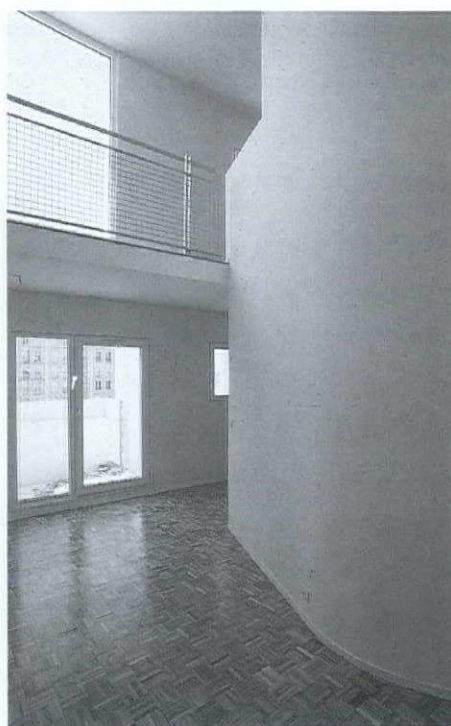
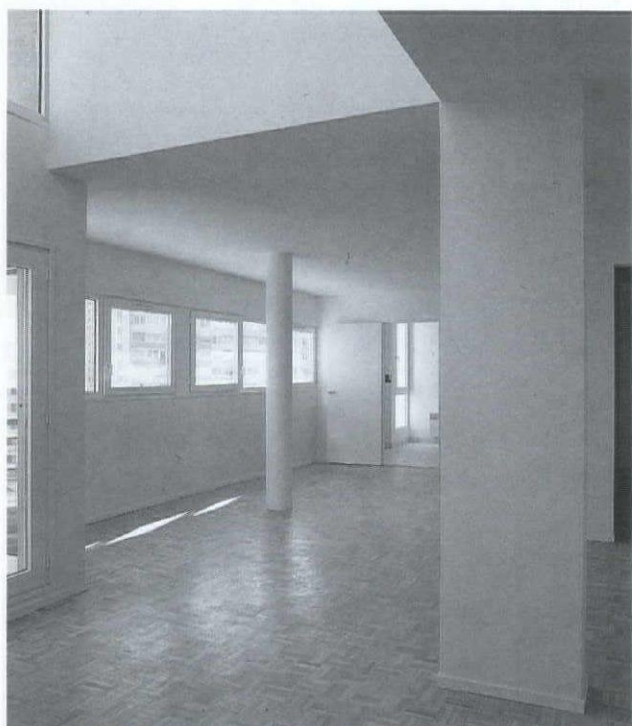
Dans la tradition moderne, la façade épaisse



Au sommet,
côté nord,
un duplex
de 4 pièces.
Photos ci-dessous.



Derrière
la façade
épaisse,
côté sud,
2 pièces duplex.
Photos ci-dessous.



plus dépouillée, barrée horizontalement de baies en bandeau continu, simplement entrecoupées des volumes des escaliers de secours. Les architectes ont tenu à les dégager pour y faire pénétrer une lumière naturelle trop souvent écartée à leur goût de ces espaces.

Cette attention aux parties communes se lit également dans les halls d'entrée. La galerie en rez-de-chaussée dégage un niveau en entresol qui devait accueillir à l'origine des logements. Ces locaux restaient sombres malgré les efforts pour ajourer au maximum la façade et y apporter la lumière. Des bureaux s'y sont finalement installés sur l'instance des architectes qui ont pu ainsi développer des halls d'entrée sur double hauteur, renouant là avec une typologie d'immeubles haussmanniens poly-fonctionnels. La lumière pénètre plus en profondeur dans ces halls où des séquences d'espace ont pu être développées sur le mode domestique. Une atmosphère conviviale qui tranche avec les boyaux obscurs qui sont le lot habituel des entrées d'immeubles parisiens.

Bruno Suner

With his hands full teaching on the other side of the Atlantic, José Oubrière had hardly built anything in France until recently, when, in collaboration with Kirkor Kalayciyan, he finished a housing and activities complex in the Reuilly priority construction zone, in Paris. The operation was governed by stiff specifications with regard to heights and facing materials, besides which it had to integrate arcades of given proportions on ground floor level. In order to counterbalance the odd proportions of these arcades, the architects worked on the thickness of their façade, generating a play of full parts and set-backs.

These variations in volume partly compensate for the rather conventional internal layout of the dwellings, where only the split-level apartments on the last two floors accede to generous volumes and benefit from natural light working directly, indirectly and zenithally. The cleverly-wrought façade, with its openwork in varied proportions plays in counterpoint with the avant-corps of the balconies. The whole opens to the south, vibrating under the light with a plastic and musical sense of rhythm; and yet it is restrained by the attention given to compound ordering, repetitions, and symmetries, and held in by the regular close-leafing of the stone. In all, the building has gained by a careful handling of common parts and lighting.

Immeuble dans la Zac de Reuilly, Paris XII^e. 66 logements P.L.I., 5300 m²; locaux d'activité, 640 m²; commerces, 660 m²; surface Hon totale 8 145 m².
Maître d'ouvrage : Rivp
Maître d'œuvre : José Oubrière et Kirkor Kalayciyan, avec J.P. Djalili ; I. Prego, N. Seradji, E. Pilade, E. Dufay, assistants.
Bet Dupont Setec ; électricité, Etrema.
Photos : J.-M. Monthiers.

A

GENCE BANCAIRE À OSTENDE

*Une part de gâteau,
qui démontre la vivacité
de la jeune architecture
en Belgique.*

Si la Belgique a joué un rôle dans l'évolution de l'architecture du ^{xx}e siècle, c'est grâce à l'apport de l'Art Nouveau. Horta, Hankar, Van de Velde..., leur œuvre est de première importance dans l'évolution européenne. Entre 1920 et 1940, l'étranger identifie le modernisme belge avec une seule réalisation : la Cité Moderne de Victor Bourgeois.

Dans les années soixante-dix, la Belgique attire l'attention internationale avec la Mémé de Lucien Kroll; dix ans plus tard, lors de l'exposition à Paris, l'on découvre l'œuvre intègre de Charles Vandenhove. Pour la plupart des étrangers, en dehors de ces deux architectes, la Belgique ne représente qu'un grand vide sur la carte européenne. Toutefois, un certain nombre de jeunes créateurs se profilent. Dans le but de les faire connaître à un plus large public, la S/AM (Fondation Musée d'architecture) a pris en 1983 l'initiative d'attirer l'attention sur la production d'architectes de moins de quarante ans, en organisant une exposition annuelle « Jeunes Architectes en Belgique » et en éditant un catalogue.

Une des figures les plus intéressantes de cette génération est Stéphane Beel, né en 1955, établi à Bruges.

Il se manifeste avec une de ses premières réalisations, la maison Van Pelt (1985) qui obtint en 1988 le prix international Eternit. La revue néerlandaise Forum lui a consacré l'an passé un numéro. Sa dernière réalisation est une filiale de la Banque BAC à Ostende. Pour la réalisation de ses différentes agences, cette banque a refusé une image uniforme conçue par un seul architecte comme c'est souvent le cas ; plusieurs concepteurs talentueux ont ainsi pu donner, chacun à sa manière, une réponse aux exigences spécifiques d'un lieu.

A première vue, le terrain attribué à Beel semble plutôt malheureux, pointu comme une part de gâteau. L'architecte a fait face à ces limites posées par le lotissement. Comme dans ses autres réa-

lisations, il part du programme requis, croyant qu'il y a là assez de possibilités pour arriver à une composition originale. Le vrai point de départ, c'est l'analyse méticuleuse des exigences. Ensuite, en recomposant ces éléments, il sait comment combiner la fonctionnalité avec la présence claire de l'espace. La plasticité n'est pas le résultat d'une volonté de formes autonomes, elle dérive de la nouvelle façon de ranger les éléments.

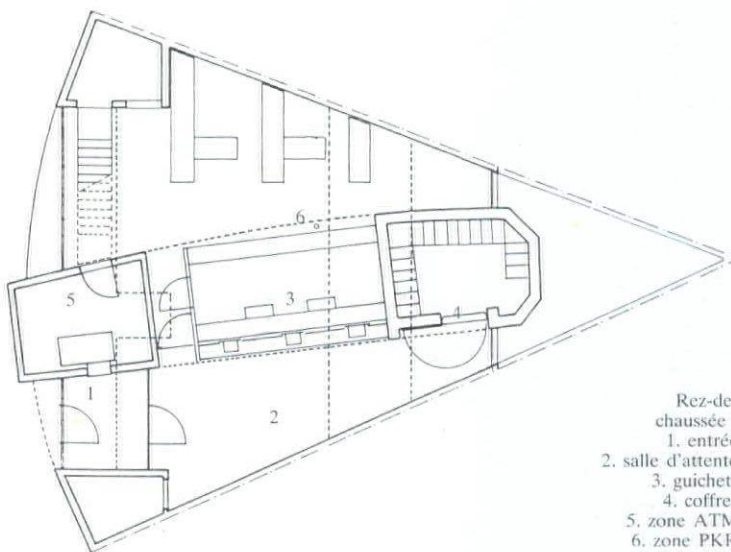
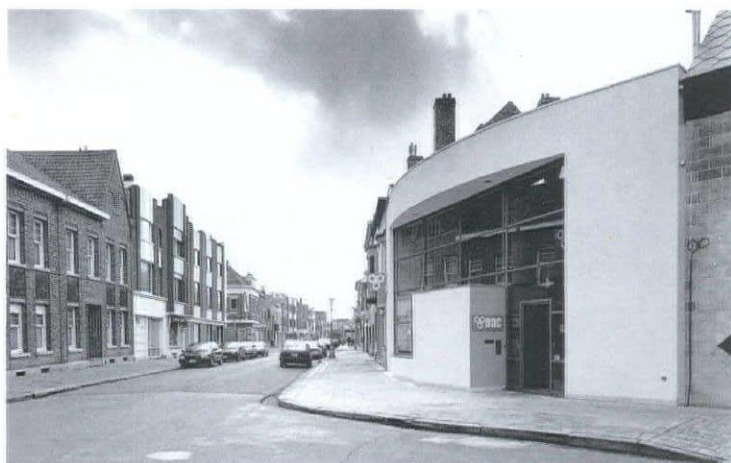
Au milieu du rez-de-chaussée se trouve un parallélépipède légèrement courbé. Aux deux extrémités, presque entièrement fermées, Beel a prévu les coffres et la salle technique des automates de la banque. Les guichets se trouvent au centre; ils ont un caractère transparent. L'architecte met un accent particulier sur le volume allongé en le faisant sortir dans la façade. Ce parallélépipède fonctionne également comme élément de séparation entre la zone publique et le bureau.

A l'étage, le plan se divise en segments; deux sont vides afin de capter le plus possible la lumière. L'ensemble résulte en un espace captivant où le volume allongé inférieur se détache de l'étage.

La façade se présente comme une grande fenêtre entourée d'un cadre massif. L'entrée est accentuée par le volume proéminent. L'architecture de Beel se décompose en éléments sans s'émietter; elle se caractérise par sa logique presque irritante. Le bâtiment d'Ostende présente ce caractère d'évidence : lorsqu'on parcourt le programme requis, il est bien difficile d'imaginer une solution différente pour ce terrain.

Marc Dubois

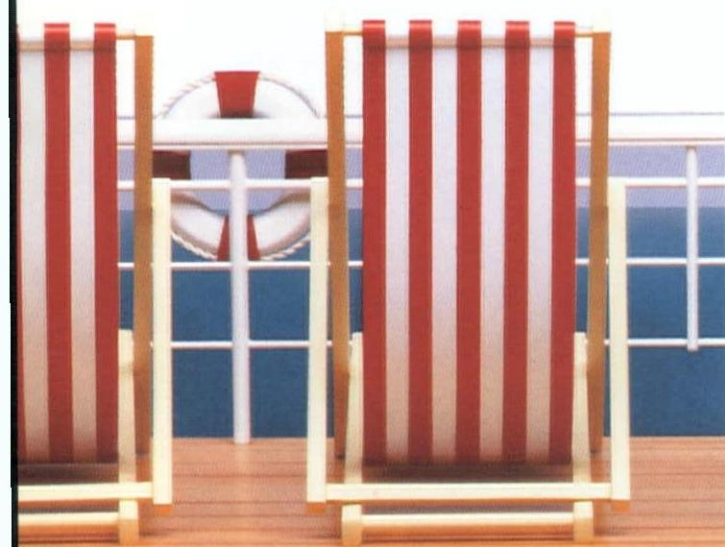
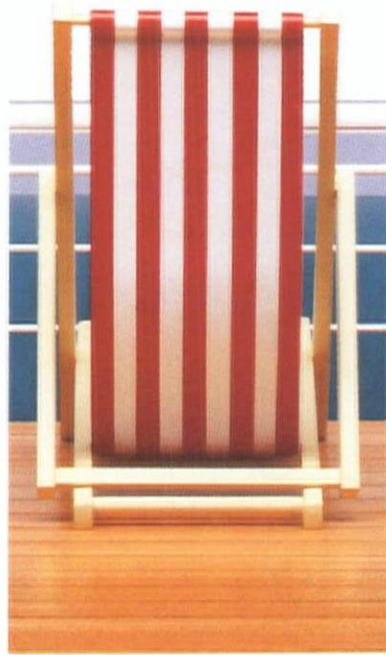
Agence de banque Bac à Ostende
Stéphane Beel, architecte, 1989
Photos : Kristien Daem



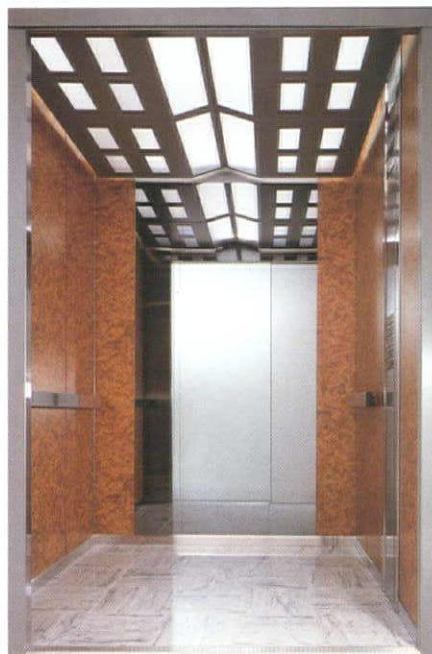
- Rez-de-chaussée :
- 1. entrée
 - 2. salle d'attente
 - 3. guichets
 - 4. coffres
 - 5. zone ATM
 - 6. zone PKR



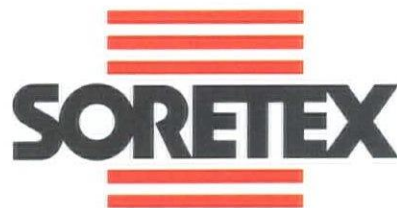
30 secondes de croisière...



...pour tout imaginer.



Imaginez un ascenseur si parfait que ses voyages seraient autant de mini-croisières. Imaginez une cabine dont vous pourriez tout imaginer : ses coloris, ses finitions, du sol au plafond dans le moindre détail... Elle serait entièrement modulaire, elle se prêterait à toutes vos exigences ; pour tous vos projets, des plus simples aux plus prestigieux. SORETEX a inventé cet ascenseur et lui a donné un nom : ESCALE. Imaginez...



ESCALE, signé SORETEX : l'ascenseur-croisière.

VENTURISME, UN BILAN

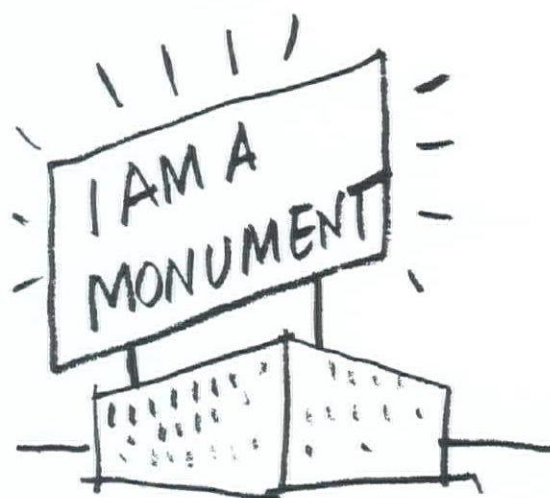
Sur cette page :
« recommandation
pour
un monument »,
(contre-projet
ironique pour
l'hôtel-de-ville
de Boston).

Page ci-contre :
« The Big Apple »,
projet de 1984
pour
Times square.

*Vingt-cinq ans
après la parution
de Complexity
and Contradiction,
où en est
le Venturisme ?
Une analyse
de François
Chaslin,
un long entretien
de Philippe
Barrière
et Sylvia Lavine
avec Robert
Venturi
et Denise
Scott Brown,
et la publication
de six projets
récents tentent
d'y répondre.*

UN RÊVE AMÉRICAIN

*Que reste-t-il ici de Venturi,
et qu'avons-nous appris
de Las Vegas ?
Le doute, d'abord,
ce grand principe
des philosophes,
une attention relative
à la culture populaire,
une certaine acceptation
du réel et, surtout, l'idée que
l'architecture est, définitivement,
diverse et arbitraire.*



décidément
complexe et
contradictoire,
passionnant
pour cela même.
Cette complexité,
ces contradictions,
les architectes
devaient désormais
les assumer sans
aucune honte et,
bien au contraire,

les rechercher en eux-mêmes,
les cultiver pour enrichir de plaisirs
nouveaux, de valeurs ambiguës
jusqu'alors refoulées et enfin
redécouvertes, les projets qu'ils
dessineraient, sans bien sûr pour
autant jamais négliger « la dure
obligation du tout ».

On leur conseillait d'abandonner
leurs vastes desseins universalistes,
leur vaine prétention à organiser
le chaos, à donner un sens clair
et structuré à la confusion
nécessaire et légitime de l'univers.
Cet ouvrage étrange, empirique,
un peu fastidieux de lecture avec
ses incessants balancements d'un
paradoxe à l'autre, contribua
efficacement à ébranler les dogmes
les mieux ancrés des pensées
architecturales du moment. Appuyé
sur des notions de bon sens, psychologie
de la forme, sociologie
du goût, baigné d'un halo de
culture pop, tout imprégné aussi
d'un mélange de réalisme et de
tolérance typiquement américain,
enrichi par une parfaite acuité du
regard et une remarquable aptitude
à lire les édifices de manière
biaise, pour y déceler des charmes
maniéristes et sophistiqués, des
dialectiques curieuses ou de réjouissants
effets « sans beauté ni grandeur
particulières », le livre de Robert
Venturi à la gloire de l'ambiguïté
inocula dans la conscience des
architectes les plus assurés dans
leur intransigeance moderniste
les premiers germes du doute, ce
« grand principe expérimental ».

De même qu'à l'âge classique il
convenait de faire le voyage de
Rome, les architectes du monde
entier s'en furent il y aura bientôt
vingt ans visiter Las Vegas sous la
conduite de Robert Venturi, Denise
Scott Brown et Steven Izenour.
Et il y a presque vingt-cinq ans
que Venturi publiait son fameux
manifeste *Complexity and Contradiction
in Architecture*, en français : *De l'ambiguïté
en architecture*. Vincent Scully, son préfa-

cié, l'annonçait comme « probablement
le plus important de la théorie » depuis
Vers une architecture de Le Corbusier,
suscitant les sarcasmes de Tafuri et
quelques autres.

L'auteur nous y invitait à ne pas
craindre d'être équivoques, à ne pas
nous laisser « plus longtemps
intimider par la morale et le langage
puritains de l'architecture moderne
orthodoxe », à reconnaître combien
le monde était

mental » des philosophes, qui « laisse à l'esprit sa liberté et son initiative ».

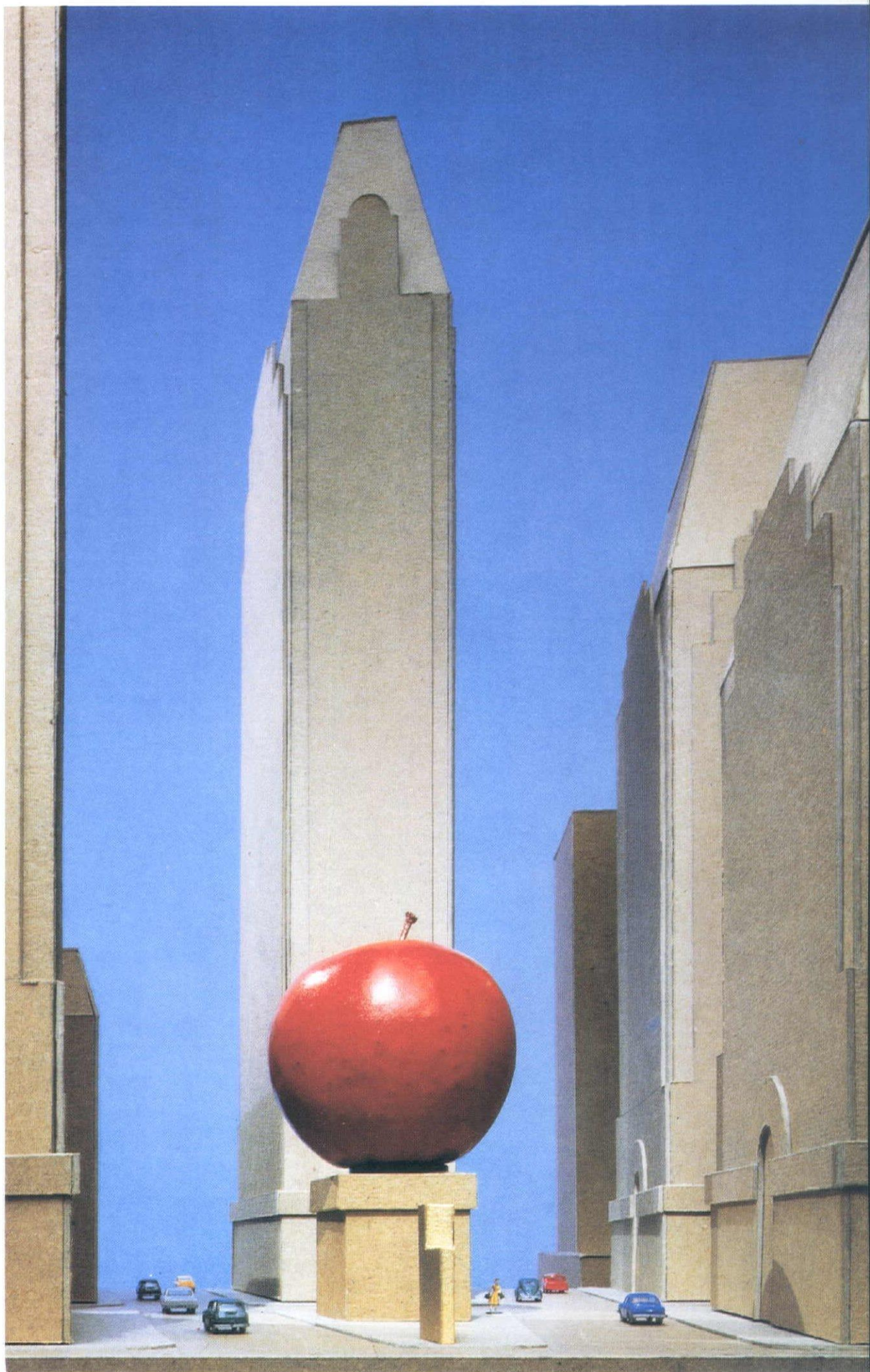
Tous, au moins, savent maintenant que leur point de vue sur l'architecture et le monde n'est qu'une façon particulière de voir les choses, une attitude, une idéologie, un style éventuellement, une morale peut-être ; en aucun cas une vérité générale. Tous savent, ou plus exactement devraient savoir, qu'il est d'autres goûts possibles et qu'il est loisible d'apprécier, comme l'enseigna Venturi, les choses « hybrides plutôt que pures, issues de compromis plutôt que de mains propres, biscornues plutôt que sans détours, ambiguës plutôt que clairement articulées, aussi contrariantes qu'impersonnelles, aussi ennuyeuses qu'attachantes, conventionnelles plutôt qu'originales, accommodantes plutôt qu'exclusives, redondantes plutôt que simples, aussi antiques que novatrices, contradictoires et équivoques plutôt que claires et nettes ».

Et pourtant, bien que ces idées nous soient devenues familières, bien que résonnent dans nos mémoires, comme les versets d'une ancienne psalmodie, le rythme même de la pensée de Venturi, ses oppositions rituelles, ses mises en relation, ses « plutôt que » et « plutôt que », pourtant, le sage de Philadelphie n'a pas véritablement fait école. Ses préceptes se sont dilués dans l'air du temps, formant un arrière-plan lointain que longtemps masquèrent à demi les constructions mentales hautes et fragiles du postmodernisme international, souvent aussi vaines, sectaires, formalistes et aveugles à la réalité que le vieux modernisme d'antan.

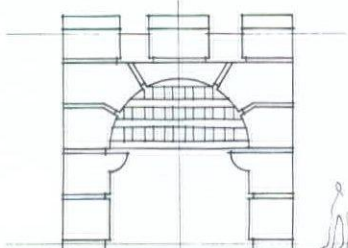
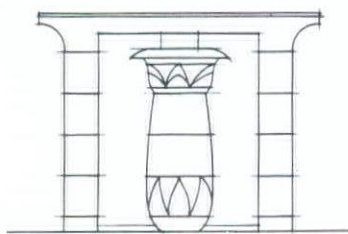
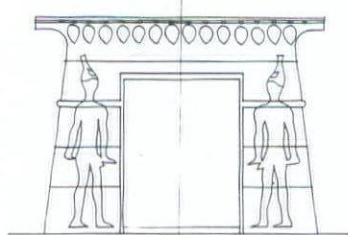
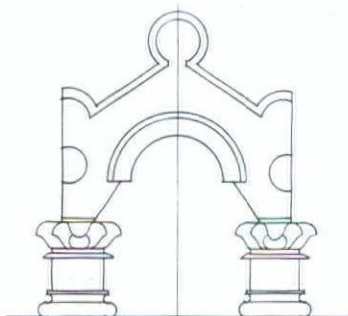
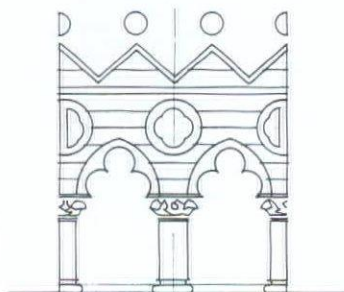
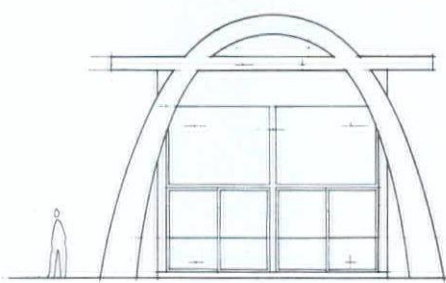
On n'a guère appris de Las Vegas, rien de tangible ; mais des intuitions, cependant, une certaine capacité à être attentif, des notions discrètes qui sont malheureusement de faible résistance lorsque déferlent les dogmes.

Venturi semble être resté essentiellement un architecte américain, même si la trame de sa réflexion possède un indiscutable caractère général tout en étant, comme il l'eût dit, « judicieuse plutôt qu'universelle ». Il est américain par son pragmatisme, la méfiance qu'il entretient à l'encontre des théories trop grandiloquentes, trop radicales ou « héroïques » ; ni conservateur ni progressiste, il craint les idéologies et le volontarisme utopisant ; il est réaliste et tolérant et, en sociologue, se veut libre de tabou et d'a priori.

« Nous ne sommes pas des philosophes, mais des architectes », expose-t-il, revendiquant un lien assez lâche, une correspondance un peu distendue entre ses écrits et ses œuvres construites : « ouvert et varié » dans ses idées sur l'ar-



"A garden party of styles", façades éclectiques, 1977. Robert Venturi



chitecture, il n'est qu'« un artiste qui pense beaucoup » ; non un visionnaire, donc, mais un professionnel occupé à ses tâches diverses et immédiates, conscient de ses limites et des limites de tout projet, qu'on ne saurait bourrer de trop d'intentions théoriques : « Nous avons échoué, écrivait-il avec humour, à incorporer dans nos bâtiments des éléments rapportés ou à double fonction, des distorsions circonstancielles, des dispositifs pratiques, des exceptions événementielles, des diagonales exceptionnelles, des choses dans les choses, des complexités accumulées ou contenues, des couches ou des striations, des espaces résiduels et des redondants, des ambiguïtés, des inflexions, des

Vivifier

la haute culture

grâce

à la culture

populaire

dualités, des ensembles difficiles ou le phénomène du ceci-et-cela-et-plus-encore. »

Il compose avec le présent, avec le réel, avec le goût des autres, bon ou mauvais, avec le désordre naturel des paysages que les architectes autrefois espéraient réformer. Il a découvert qu'il n'existe pas « une seule culture du goût, mais plusieurs », imposant un pluralisme qui correspondrait à la richesse de l'expérience moderne. Cette facilité à se satisfaire des conditions régnantes, à se délecter, en tant qu'architecte, des caractéristiques banales de la ville américaine que la photographie et le cinéma, la peinture pop puis hyperréaliste avaient magnifiées (« si tout est si mauvais, demandait-il, pourquoi cela nous inspire-t-il tant ? »), à rendre extraordinaire l'ordinaire, à voir enfin ce qu'on se refusait à considérer, à ridiculiser le pompeux, l'académique pour valoriser en retour le trivial et glorifier le cliché, à accepter comme étant un élément essentiel de notre quotidienneté et de notre imaginaire les enseignes, les slogans, les stéréotypes de l'univers commercial, à tenter de « vivifier la haute culture grâce à la culture populaire » que nous tenions pour une sous-culture, ont suscité chez ses confrères des réactions agressives.

On attaqua chez les venturiens les hérauts dévoyés de l'esthétique marchande, les architectes de la « majorité silencieuse », de cette *middle-middle-class* méprisée (alors que le « peuple » était sur-valorisé par la tradition progressiste de l'architecture moderne). Manfre-

do Tafuri leur reprocha d'avoir instauré « une école de blasés, sans valeur à transgresser ». Paul Rudolph estima que, si tout était si bien que cela et Mainstreet aussi « presque parfaite » qu'ils le soutenaient, alors leur architecture était déjà construite, ici et là, et il était « inutile de faire plus ». Charles Jencks dénonça leur « engagement en faveur de la laideur » et, sans contester l'importance de leur contribution à l'avènement de ce postmodernisme dont il se faisait le chantre, jugea qu'ils prétendaient abusivement « faire peuple » et prenaient plaisir « au côté idiot des choses ».

On dénonça le cynisme dont témoignait leur apologie du laid et de l'ordinaire, leur propre description de leur fameuse Guild House, avec sa « construction en brique pas très avancée technologiquement, ses fenêtres à guillotine démodées... et la laide antenne de télévision », factice et dorée, qu'ils avaient dressée comme un emblème sur la façade de cette maison de retraite ; elle fut reçue comme une parodie cruelle, une ironie insultante à l'encontre de la passivité culturelle des vieilles gens, un signe de duplicité cynique, et devait en effet jeter une lueur un peu malsaine sur cette manipulation de symboles à laquelle ils invitaient, sur leur respect de la culture des autres et la sincérité de leurs positions contre le « snobisme de classe ».

On leur reprocha de confondre l'état des choses, le paysage américain tel qu'il est spontanément produit, avec l'expression volontaire du goût populaire, de confondre cause et effet, d'éprouver un penchant grinçant et désa-

Rire,

pour ne pas

pleurer

busé, plus qu'une vraie sympathie, envers les valeurs communes. Ne disaient-ils pas quelque part souhaiter « rire pour ne pas pleurer » ? Et n'y avait-il pas quelque obscure tristesse, quelque abandon résigné à la source de leur démarche ?

Ils ne l'avaient pas, en tout cas, parlant au contraire de vitalisme, de dynamisme et rejoignant, ainsi encore, certaines valeurs fondamentales de l'optimisme américain, marquant une confiance dans le présent et l'avenir sans faille, très éloignée des désespérances romantiques qui agitaient une part du monde architectural. L'anarchie apparente des sociétés modernes, l'hétérogénéité des espaces, le vieillissement rapide des objets, des esthétiques, des sites,

le triomphe implacable de l'usure sur les rêves de permanence et d'éternité qu'avaient les constructeurs, et dont, mieux que tout, témoignent les enseignes déglinguées des bords de routes, cette

Une image

vaut

un million

de formes

acceptation du provisoire qui est de règle dans la logique marchande, leur paraissaient justifier pleinement un de leurs slogans : « Enrichir la vie ; pas la clarifier car nous baignons dans la confusion. »

Sans trop se perdre dans les méandres de la sémiologie, sans trop faire théorie de leurs intuitions, ils opérèrent une ouverture féconde vers la notion de langage. Là encore, ils se savaient architectes et non linguistes, ce qui leur permit d'éviter certains écueils pédants. Ils firent admettre que toute œuvre se prêtait à divers niveaux de lecture et de compréhension, qu'on pouvait ne la saisir que partiellement, ou autrement que ne l'entendait son auteur, ou tout de travers, et l'aimer pourtant.

Les premiers, ils notèrent toute l'importance de la publicité, cette dimension majeure de la culture moderne, soulignant sa beauté formelle, son impact immédiat, sa force contre laquelle il devenait absurde de vouloir lutter. « Une image, affirmaient-ils, vaut un million de formes » et il est peut-être inutile alors de prétendre rivaliser avec les néons du *strip* et la formidable esthétique spontanée du bord des routes, cette accumulation vivace de symboles sans cesse renouvelés, avec l'arme caduque que sont les moyens propres à l'architecture, pauvrement hors d'échelle.

Dans ces urbanisations américaines distendues, ces tissus relâchés au fil de l'asphalte, ces espaces ouverts, non finis, jamais achevés où triomphe la mobilité, où se manifeste comme nulle part le *struggle for life*, ces lieux où naît une beauté nouvelle, de toute manière inéluctable, il fallait que les architectes se forment d'autres attitudes, d'autres stratégies, qu'ils se débarrassent de leur ancien mépris, rejoignent un sentiment poétique que les artistes, les cinéastes, les écrivains avaient découvert avant eux, et se mettent à leur tour à « savourer l'étalement spatial de la route ».

Dans ce cadre, « l'architecture, affirmaient-ils, ne suffit plus » ; et « l'enseigne devient plus importante » que les agencements de volumes. L'économie militait pour

des constructions standards, de simples abris, souvent provisoires, des « abris décorés ». Le bâtiment parfois compte donc moins ; c'est la façade qui seule importe, car elle est l'enseigne, elle symbolise la destination de l'édifice, elle acquiert une relative autonomie.

A bien des égards, leur architecture retrouvait ainsi les voies oubliées de certains modèles chers à la mémoire américaine et qui choquent l'esprit européen : celles des villes de Far West, ces grands frontons en bois devant des baraques toutes simples que nous rappellent les décors de films ou les bandes dessinées de Lucky Luke.

Sans doute, là encore, dans cette américanité profonde de son inspiration, réside une des raisons du relatif insuccès de Venturi dans la vieille Europe. Le Far West, Las Vegas et ses néons, Disneyland et ses jeux d'échelle, ses modèles réduits, ses édifices plus petits que nature, ses émerveillements faciles et bon enfant, ses faux-semblants décontractés, son goût du décor et du simulacre, sont étrangers à la culture européenne traditionnelle ; nous y voyons volontiers une « sous-culture » régressive, persuadés que nous sommes par ailleurs de ce que les Américains seraient de « grands enfants ». A chaque peuple ses clichés.

L'architecture européenne, et notamment française, se réfère à d'autres traditions, d'autres images, d'autres programmes aussi, d'autres atmosphères ; du moins pour le moment. L'influence du venturisme ne pouvait

**L'influence
de Venturi
en Europe
ne pouvait être
qu'indirecte :
à chaque
peuple
ses clichés**

alors être qu'indirecte. Si certains, comme Montassut et Trille, en ont autrefois récupéré tels éléments d'écriture (arcs surbaissés, frontons, colonnades, décor affirmé, moulures), animés par une volonté affichée de « déstabilisation » formelle par juxtaposition ou superposition d'éléments architecturaux délibérément contradictoires, si d'autres, comme Christian de Portzamparc, ont su, dans un tout autre registre, produire une œuvre parfaitement « complexe et contradictoire »,

mais avec une fondamentale gravité absente chez Venturi, c'est plus dans le regard que nous jetons sur le monde qu'ils nous ont apporté ; et sans doute particulièrement dans ce regain de sympathie tardif qui se manifeste depuis quelques années face aux problèmes, aux cultures, aux paysages de la banlieue.

D'autres, comme Stanislas Fiszer ou Alain Sarfati, qui partagèrent par ailleurs le goût de l'architecte philadelphe pour les souples dispositifs expressifs d'Alvar Aalto, ont un moment, comme lui, joué

Philosophes

peut-être,

Venturi

et les siens

sont

d'abord

architectes

des assemblages complexes, des distorsions, des impuretés, des symboles, des trucages d'échelle et du décor, y mêlant à une grande préciosité plastique des fragments parfois un peu caricaturaux venus de la culture populaire et de la construction ordinaire, avec une fascination non dissimulée pour certains éléments démodés de la tradition pavillonnaire (marquises, toits de tuile, balcons de fonte, clôtures de ciment armé) ou des jeux de matériaux « vulgaires » (paillettes, carrelages, ferronneries).

Tel autre architecte de l'Area, Gérard Bauer, inaugurant il y a quelques années à Chamonix un ensemble pasticheur qu'il avait semé d'intentions plus savantes, nous demandait avec une pointe d'inquiétude si tout cela « grinçait » assez : venturisme encore, comme est venturienne l'attitude que prônait Bernard Hamburger dans son remarquable essai sur *L'architecture de la maison*, tempérée par un sain pessimisme qui lui faisait toutefois remarquer que « la découverte de la signification en architecture correspond au moment où il n'y a plus rien à dire, sinon des choses tellement compliquées qu'elles sont effectivement réservées à un cercle restreint ».

Jean Nouvel, bien sûr, serait une autre trace de l'influence des thèses de Robert Venturi en France, avec chez lui un moindre intérêt pour le conventionnel et la banalité, un plus vif désir de provocation critique, de détournement et de polémique, et surtout un amour de la modernité, de la technologie futuriste, qui semble

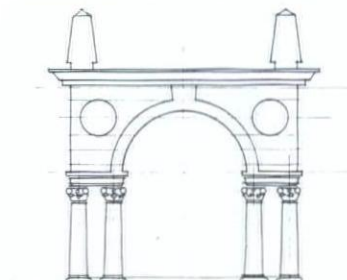
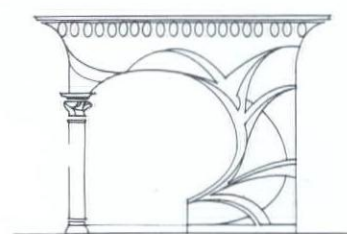
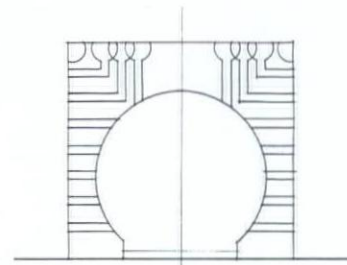
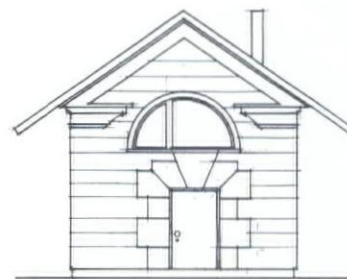
complètement étranger à l'univers poétique, plus nostalgique, de son modèle américain. Mais, chez l'un comme chez l'autre, on retrouve la même volonté de ne pas dissimuler les problèmes ; bien au contraire de les exhiber, d'en faire la matière même, le principe, le prétexte de l'œuvre.

Et revenons en Amérique, où s'enracine le travail architectural de l'agence Venturi, Scott Brown et Associés, ou plutôt aux Amériques, tant cette œuvre, désireuse de rivaliser avec la « diversité facile » de sir Edwyn Lutyens, a pratiqué des manières en apparence étrangères les unes aux autres, certaines inspirées de la tradition moderne, d'autres du classicisme, certaines démarquées de l'esthétique commerciale des grandes routes, d'autres des pares d'attraction populaires, d'autres enfin des architectures venues du pays profond et de la *country culture* avec, en toutes occasions, des distorsions, des variations, des dérives, des manipulations curieuses des schémas habituels.

Cette toute relative incohérence formelle dont ils se font gloire, cette pluralité de vocabulaires plastiques et symboliques qu'ils se plaisent à travailler, participent du même continent : celui du *melting pot*, du mixage, de la tolérance mutuelle, de la confiance en l'histoire à venir, de l'acceptation du présent tel qu'il s'offre et du culte des souvenirs du passé, du contexte, des micro-cultures locales, des valeurs régionales, de l'identité des petites communautés. L'éclectisme venturien, le mélange joyeux des styles ne sont que le reflet de la présence simultanée dans les esprits modernes d'héritages, de nostalgies et d'aspirations contradictoires.

Et peut-être, de leurs constructions si hétérogènes, nous touchent aujourd'hui le plus celles qui justement sont les plus américaines, celles qui, comme les maisons Trubeck et Wislocki, prennent place dans la chaude atmosphère des traditions du Cap Cod, réemploient les bardeaux de bois du *shingle style*, semblent se fonder dans le paysage et dans l'histoire, comme la Tucker house de l'état de New York, la maison Brant-Johnson du Colorado, celle avec une véranda pour le Delaware ou celle, plus récente, pour un bord de mer près de Long Island.

La rigueur doctrinale, la rhétorique polémique s'y effacent au profit d'un grand bonheur domestique, un brin de folklore, une illusion de banalité confortable où n'ont que plus de prix les tensions, le maniérisme raffiné, les traits d'humour en demi-teinte. Ici, des colonnes silhouettées, découpées dans des panneaux en claire-voie, un peu renflées, difformes, gentiment grotesques comme les ma-



chines à écrire molles de Claes Oldenburg, là des déformations parfaitement contrôlées de motifs traditionnels, des ornements peints ou ajourés dans les planches, un œil-de-bœuf plus grand que nature, un toit en forte saillie, un escalier bien raide, un jeu décoratif presque fondu dans les clins de bois, des variations d'échelle qui donnent une présence exceptionnelle à des éléments parfaitement communs.

Alors apparaît toute la force magique de l'expression architecturale, le plaisir de la poétique ancestrale de la maison, renforcé par l'insolite de certains agencements. Alors se vérifie combien, philosophes peut-être, Venturi et les siens sont d'abord architectes ; et combien leurs principes de composition et de décomposition, loin d'être de simples instruments de polémique et des échafaudages de théories abstraites sont, comme peu d'autres en ces années discoureuses, totalement en accord avec une sensibilité subtile, proprement architecturale.

François Chaslin

A N AMERICAN DREAM

Just as in classical times the cultured were more or less bound to visit Rome, some twenty years ago architects from the world over visited Las Vegas, drawn there by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Almost twenty-five years ago now, when Venturi published his famed manifesto *Complexity and Contradiction*, Vincent Scully, who wrote the foreword to this work, predicted that it was "probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's *Vers une architecture*", and in doing so drew forth the sarcasm of Tufuri and a few others.

The author enjoined architects not to be frightened of being equivocal, not to let themselves "be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture", and to recognize to what extent the world was distinctly complex and contradictory, and passionately interesting because of that. Henceforth, architects had to openly assume this complexity and these contradictions, and rather than be ashamed of them, seek them out, cultivate them to enrich with new pleasures and ambiguous values (hitherto repressed but now rediscovered) the projects they designed, without of course ever neglecting "the obligation towards the whole".

They were advised to abandon their vast universalist schemes, the vain pretension of ordering chaos, of giving a clear and structured meaning to the necessary and legitimate confusion of

the universe. This strange, empirical work, somewhat tedious in its reading with its incessant shifting from one paradox to another, helped to effectively shake the dogmas most firmly settled in the architectural thought of the time. It was based on notions of common sense, the psychology of form, the sociology of taste, and bathed in a halo of pop culture impregnated with a mixture of realism and typically American tolerance; it was informed by a perfect acuity of regard and a remarkable aptitude for the oblique reading of edifices that laid bare their sophisticated Mannerist charms, curious dialectics or delightful effects "devoid of any particular beauty or grandeur". As such, Robert Venturi's book in praise of ambiguity inoculated the consciousness of even those architects the most self-assured in their Modernist intransigence with the first germs of doubt – that "great experimental principle" of the philosophers which "leaves the mind its freedom and initiative".

Now at least, they all know that their point of view on architecture and the world at large is just one particular way of seeing things, an attitude, an ideology, a style or a morality perhaps; but in no way a general truth. They all know – or more precisely they should know – that it is possible to have other tastes, and praiseworthy to appreciate, as Venturi advocated, elements that are "hybrid rather than "pure", compromising rather than "clean", distorted rather than "straightforward", ambiguous rather than "articulated", perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting", conventional rather than "designed", accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear".

And yet, though these ideas are now familiar to us, echoing in our memories like the verses of an old psalm with the rhythm of Venturi's thought, its ritual oppositions and relation-making, its "rather than... rather than", the sage from Philadelphia cannot be said to have founded a school. His precepts have been dissipated in the ambient air, forming a distant backdrop that for a long time masked in part the haughty and fragile mental constructions of international Postmodernism, that were often as vain, as sectarian, and as blind to reality as the old Modernism of the past.

Little was learnt from Las Vegas, nothing tangible; but there were intuitions even so, a certain capacity for being attentive, discreet notions that are, unfortunately, ill-equipped to resist the onslaught of dogma.

Even if the pattern of his thought evidences an undeniably general character, Venturi seems to have remained an essentially American architect: as he himself says, he is "more judicious than universal". He is American by his pragmatism, by his mistrust of high-flown, radical or "heroic" theories: neither conservative nor progressionist, he fears ideologies and utopian wilfulness; he is a tolerant realist, and as a sociologist, strives to be free of all taboos and preconceptions.

"We aren't philosophers, we're architects", says he, laying claim to a fairly loose link, a not-too-close correspondence between his writings and his buildings: "open and varied" in his ideas on architecture, he is just "an artist who thinks a lot"; not a visionary then, but a professional intent on the various tasks

in hand, conscious of his limits and of the limits of all projects, that can not be crammed with too many theoretical intentions: "We had failed", says he with his customary humour, "to fit into our buildings double-functioning or vestigial elements, circumstantial distortions, expedient devices, eventful exceptions, exceptional diagonals, things in things, crowded or contained intricacies, linings or layerings, residual spaces, redundant spaces, ambiguities, inflections, dualities, difficult wholes, or the phenomena of both-and".

He makes do with the present, with the real, with others tastes whether good or bad, with the natural disorder of landscapes that erstwhile architects longed to reform. He has learnt that there is not "one taste culture, but several", imposing a pluralism that corresponds to the richness of modern experience. This faculty of being satisfied with existing conditions, of being able to take an architect's delight in the banal characteristics of the American town, which photography, cinema, Pop and then Hyperreal painting have magnified ("If everything is bad", he asks himself, "why does it inspire us so much?"), of being able to make the extraordinary ordinary, and finally, of seeing what people had refused to take into consideration, of ridiculing the pompous and the academic to valorize in return the trivial and glorify the cliché, of accepting as a vital element of our daily life and imagination signs, slogans and stereotypes of the commercial world, of trying to "enliven high culture by popular culture", which people had taken to be a sub-culture – all of this has sparked off aggressive reactions from many of his peers.

People have taken Venturians to task for supposedly being the delinquent heralds of commercial aesthetics, the architects of the "silent majority", of the scorned middle-middle-class (whereas the people were over-valorized by the progressionist tradition of Modern architecture). Manfredo Tufuri reproached them for having set up "a school for the blasé, with no values to transgress". Paul Rudolph said that if things were as good as they said they were, and Mainstreet, as they maintained, "almost perfect", since their architecture had already been built here and there it was "useless to do any more". Charles Jencks denounced their "engagement in favour of ugliness", and without questioning the importance of their contribution to the advent of Postmodernism, whose praises he sang, held that they pretended unfairly to "be like the people" and revelled in "the stupid side of things".

Also denounced was the cynicism of their apology of the ugly and the ordinary. Their own description of their famed Guild House with its "brick construction not very advanced technologically, its old-fashioned sash windows... and ugly television antennae", artificial and gold-plated, that they had raised up like an emblem on the façade of this old persons' home, was indeed taken to be a cruel parody, an insulting sarcasm directed at the cultural passiveness of the aged, a sign of cynical duplicity; and was to cast a somewhat dubious light on this manipulation of symbols to which they invited architects, on their respect of the culture of others, and on the sincerity of their denunciation of "class snobishness".

They were also dressed down for confusing the state of things, of the American landscape as it is spontaneously

produced with the voluntary expression of popular taste, of mixing up cause and effect, of having a jarring and disenchanted leaning towards common values rather than a real sympathy for them. Had they not said somewhere that they wanted "to laugh so as not to cry"? And wasn't there some obscure sadness, some hopeless resignation somewhere at the source of their approach?

They didn't admit to it in any case, speaking on the contrary of vitalism and dynamism, and linking thus once more certain values fundamental to American optimism, marking a flawless confidence in the present and the future, a far cry from the romantic despair that was shaking a good part of the architectural world.

The apparent anarchy of modern societies, the heterogeneity of spaces, the swift aging of objects, aesthetics and sites, the implacable triumph of wear and tear over the dreams of lastingness and eternity that builders have (and to which testify more than anything else broken down signs by road sides), this acceptance of the temporary which is an axiom in commercial logic appeared to them to fully justify one of their own slogans: "Enrich life; not clarify it, because we live amidst confusion".

Without getting lost in the meanders of semiology, or systematically turning their theories into intuitions, they have made a fruitful opening towards the notion of language. And here too, conscious of being architects and not linguists, they were able to sidestep certain pedantic pitfalls. They obliged people to admit that any work can lend itself to several levels of reading and interpretation, that it can be apprehended in part, or in a way that its author did not intend, or even be seen entirely askew, and yet still be liked.

They were the first to remark the importance of advertising, that major dimension of modern culture, underlining its formal beauty, its immediate impact, its strength with which to contend was vain. "An image", they said, "is worth a million forms", and because of this it is probably useless to want to rival the neons along a strip, and the formidable instantaneous aesthetics of road sides, the vivacious accumulation of ceaselessly renewed symbols, by using the outdated means that are those of architecture, so pitifully out of scale.

In these sprawling American urbanizations, these loose tissues threaded by asphalt, these open, non-finite and never-completed spaces where mobility triumphs and where as nowhere else the struggle for life is manifest, these places where a new beauty is born, one that is inescapable at any rate, architects had to forge other attitudes and strategies, they had to get rid of their hereditary scorn and link up again with the poetic feeling that artists, film makers and writers had discovered before them, and begin in turn to "like the spatial sprawl of Route 66 and Los Angeles". In this framework, said they, "architecture is not enough, the sign is more important" than layouts and volumes. Economy argues for standard constructions, simple shelters that are often temporary, "decorated sheds". At times then the building counts for less than the façade, which is important in itself because it is the sign, because it symbolizes the function of the building and acquires a relative autonomy.

In many ways, their architecture hit again on the forgotten springs of certain

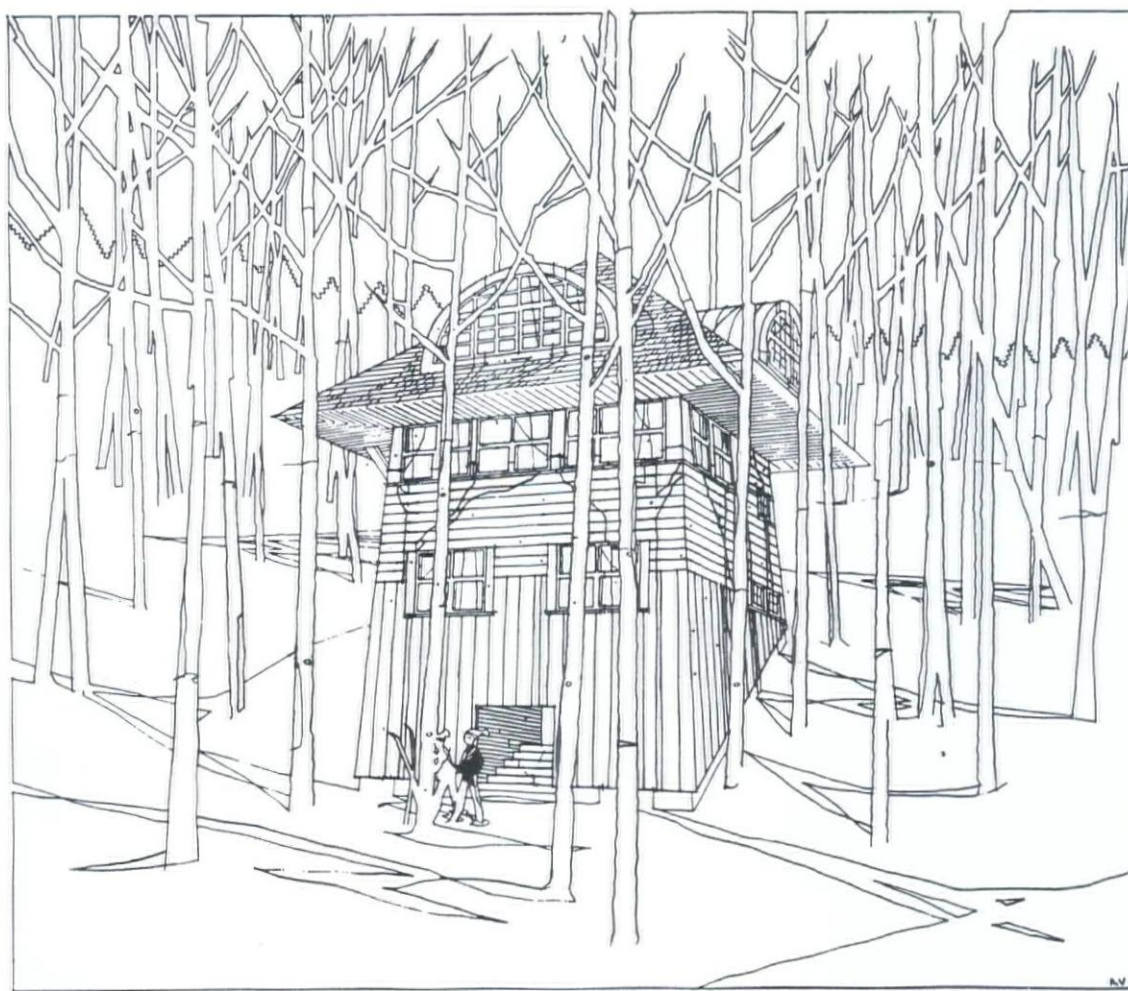
models which, though dear to American memory, appal the European mind: those of Wild West towns, the huge wooden pediments looming over simple sheds that décor for westerns and comics like Lucky Luke have made familiar.

No doubt there again – in the deep American-ness of his inspiration – lies one of the reasons for Venturi's relatively meagre success in Europe. The Wild West, Las Vegas and its neons, Disneyland and its plays on scale, reduced models, edifices smaller than reality, the easy wonderment and nonchalant pretences, his taste for the décor and the simulacrum, are foreign to traditional European culture; we are only too ready to see in it a regressive "sub-culture", convinced as we are that Americans are just "overgrown children". To each his own cliché.

European and notably French architecture refers to other traditions, other images, other programmes and other atmospheres too; for the time being at least. Thus the influence of Venturi-ism could only be indirect. And while a few architects like Montassut and Trille have in the past used certain of its elements of writing (surbased arcs, pediments, colonnades, asserted décor, mouldings) with the express intention of formal "destabilization" by the juxtaposing or overlaying of deliberately contradictory architectural elements, and others like Christian de Portzamparc have, in another register, been able to produce a perfectly "complex and contradictory" work, but with a gravity that is absent in Venturi, it is more in the regard that we cast on the world they have brought forth; and no doubt more particularly in the somewhat tardy renewal of interest in suburban problems, cultures and landscapes that we have experienced over the last years.

Others like Stanislas Fiszler or Alain Sarfati, who also share the Philadelphia architect's taste for the supple and expressive arrangements of Alvar Aalto, have, like him, played on complex assemblages, distortions, impurities, symbols, tricks of scale and décor, mixing them up in a surpassing plastic cleverness with fragments derived from popular culture and ordinary building that are at times somewhat caricature-like, in their avowed fascination for certain old-fashioned elements from the cottage tradition (canopies, tile roofs, cast iron balconies, reinforced concrete fences) or in plays on "common" materials (mica flakes, tiling, iron work). Another Area architect, Gérard Bauer, on inaugurating a few years ago a pastiche complex at Chamonix that he had peppered with learned intentions, questioned us with a note of concern in his voice as to whether the whole "jarred" sufficiently: Venturi-ism again; just a Bernard Hamburger's attitude is Venturian in his remarkable essay *L'architecture de la maison*, albeit tempered by a healthy pessimism which spurs him to remark that "the discovery of meaning in architecture coincides with the moment when there is nothing left to say, if not things that are so complicated as to be effectively reserved to a limited circle".

Jean Nouvel is of course another trace of the influence of Robert Venturi's thought in France, even if he is less interested in the conventional and the banal, and has a more acute desire for critical provocation, rerouting and argument, and above all a love of modernity and futurist technology which



BRANT-JOHNSON HOUSE 1975 - VAIL VILLAGE-COLORADO

seems completely alien to the more poetic and nostalgia-ridden world of his American model. But in both architects we find the same will to get problems out in the open, to exhibit them and make of them the material, the principle and the pretext for a work.

But let us return to America where the architectural work of the Venturi, Rauch and Scott Brown agency has its roots; or rather to the Americas, since this work, so desirous of competing with the "easy diversity" of Sir Edward Luytens, has practised manners in appearance foreign one to the other, some of them inspired by the modern tradition, others by classicism, others again detached from the commercial aesthetics of highways, still others based on amusement parks, others finally hailing from the heart of the land and country culture, with in every occurrence distortions, variations, derivations and curious manipulations of habitual diagrams.

This relative formal incoherence which they pride themselves on, this plurality of plastic and symbolic vocabularies that they like to work with, is part and parcel of the same continent; that of the melting pot, mixing, mutual tolerance, confidence in the history to come, acceptance of the present such as it is, the cult of past memories, the context, local micro-cultures, regional values and the identity of small communities. Venturian eclecticism and the lighthearted blending of styles are simply reflexions of the simultaneous presence in modern minds of heritages, nostalgias and contradictory aspirations.

And perhaps what touches us most in

their heterogeneous constructions today are the most American of them, those which like the Trubeck and Wislocki Houses take their place in the warm atmosphere of the traditions of Cape Cod, using again the wooden shingles of the shingle style, and which seem to melt into the landscape and into history, like the Tucker House in New York State, or the Brant-Johnson House in Colorado, or the one with a verandah, in Delaware, or the one they built recently at the seaside near Long Island.

Doctrinal rigour and argumentative rhetorics are effaced there in favour of domestic happiness, a hint of folklore, an illusion of comfortable banality where tensions, refined Mannerism, and half-shades of humour have all the more value. Here, silhouetted columns, cut in open work panels, slightly swollen and deformed, pleasantly grotesque like Claes Oldenburg's soft typewriters; elsewhere, perfectly controlled deformations of traditional motifs, of painted or openwork ornaments in planks, a bull's eye window larger than life, a widely-projecting roof, a steep stairway, a decorative game almost merging into wooden clapboards, and variations of scale that give an exceptional presence to perfectly ordinary elements.

In "these foolish things" appears all the magical force of architectural expression, all the pleasure of the ancestral poetics of the home, reinforced by the eccentric nature of certain layouts. And in them we can see to what extent Venturi and his colleagues – though they may also be philosophers – are

above all architects, and how their principles of composition and decomposition, far from being simple instruments of argumentation or scaffoldings for abstract theories, are, as very few others are in these wordy times, totally in agreement with a subtle sensibility that is specifically architectural.

Notre revue a publié articles et projets de Robert Venturi et Denise Scott Brown notamment : dans le n° 139 (Sept. 68), 159 (Déc. 71), 169 (Sept. 73), 223 (Oct. 82), 268 (Avril 90). Une importante monographie leur a été consacrée dans le n° 197 de juin 1978.



JT MILLER/MCMXC

ENTRE IMAGINATION SOCIALE ET ARCHITECTURE

*Après un long silence,
Denise Scott Brown et Robert Venturi
sortent de leur réserve.
Ils évoquent trente années
de pratique architecturale
et parlent d'histoire, d'ornement,
du détail et de la transgression.*

L'Architecture d'Aujourd'hui :
Votre agence s'est distinguée en
introduisant une dimension histo-
rique dans la matrice de l'archi-

tecture moderne. Cependant, par-
mi toutes les conceptions de
l'histoire possibles, on n'a pas
beaucoup parlé de celle que vous

avez effectivement introduite, ni
de la manière dont vous en êtes
venus à développer votre concep-
tion particulière du passé.

Robert Venturi : A mon sens, le
passé récent est ce qu'il y a de plus
difficile à comprendre et à ap-
préhender. Il faut se rappeler à
quel point l'histoire était considé-
rée comme vieux jeu chez les ar-
chitectes quand j'étais jeune. J'ai
toujours aimé l'histoire et si je
n'avais pas été architecte, j'aurais
été historien d'art (parfois je me
demande si je n'aurais pas mieux
fait d'être historien d'art d'ailleurs
— pas besoin de négocier des
contrats, de s'occuper de relations
publiques, du marketing, des as-
surances, des partenaires, des
codes, des bureaucrates, des avo-
cats, des clients, et d'assurer le
paiement des salaires). Je suis
presque né avec un goût pour
l'histoire de l'architecture. J'ai fait
mes études par accident mais aussi
par chance à Princeton où l'his-
toire dans le cursus d'architecture
tenait assez bien sa place, au
contraire d'Harvard où il était de
bon ton de faire ses études. A
cette époque, Harvard c'était un
peu le séminaire : un endroit où
l'on vous communiquait la « Pa-
role », et une fois la Parole reçue,
il fallait aller la propager. Au
contraire, à Princeton, on étudiait
l'architecture moderne et tout le
monde était d'accord pour consi-

dérer que le modernisme était le
style approprié à notre époque ;
bien entendu n'employions-nous
pas le mot « style » et le terme
« modernisme » était-il pris dans
un contexte historique. Le départe-
ment d'Architecture se trouvait
d'ailleurs à l'intérieur de celui
d'Histoire de l'Art.

Vous n'avez sans doute jamais en-
tendu parler de Donald Drew Eg-
bert, le plus grand héros de ma
vie ; c'est lui qui, à Princeton,
enseignait l'histoire dans le cursus
d'architecture moderne. Pour lui,
au contraire de Siegfried Giedion

C'est à
l'architecture
manériste
que j'étais
le plus
sensible

qui a utilisé l'histoire pour étayer
sa thèse, le modernisme devait
être compris dans le contexte de
l'histoire ; ce n'était pas une fin en
soi mais une phase d'évolution. Je
pense que cette conception ex-
plique pourquoi les innovateurs
sont sortis de Princeton, dans ma
génération et celle qui suivit.

Ensuite, à l'American Academy
de Rome, j'ai eu deux ans devant
moi pour regarder l'histoire. A
cette époque, on avait un pen-
chant pour le baroque — le ba-
roque et les piazzas. Nous nous
penchions sur la forme et l'espace
plutôt que sur le symbole et le
sens. Mais pendant mes derniers
mois de séjour à Rome, j'ai réalisé
que c'était à l'architecture manié-
riste que j'étais le plus sensible et
j'ai alors réexaminé une grande
partie de l'architecture italienne
dans ce sens. Ceci avait de l'im-
portance au moment où j'écrivais
Complexity and Contradiction,
publié dans les années suivantes.
Denise et moi restons toujours
stimulés à la fois par l'historique et
par l'ordinaire. On ne regarde pas
beaucoup ce que font les autres
architectes et on ne se tient guère
au courant de l'actualité.

AA : Comment avez-vous ren-
contré Kahn ?

RV : Eh bien, au sortir de l'école,
je manquais de confiance en moi-
même, ne m'étant pas « trouvé »
avant d'écrire *Complexity and
Contradiction*. On ne devrait se
découvrir d'ailleurs jamais entiè-
rement sinon juste avant de mou-
rir. J'avais trouvé un job d'été
chez Robert Montgomery Brown,
un architecte moderne du coin.
Louis Kahn, dont personne
n'avait alors entendu parler, se
trouvait dans un bureau au-des-
sus. Je le croisais dans l'ascenseur.

Je voyais aussi les cinq ou six jeunes gens qui travaillaient pour lui. Ils ne m'adressaient jamais la parole car j'étais trop jeune et naïf, mais Louis Kahn l'a fait ; il était gentil. Et quand je suis retourné à Princeton terminer mon mémoire de maîtrise, j'ai demandé à Kahn de faire partie du jury avec George Howe.

AA : Quand avez-vous commencé les recherches qui devaient aboutir à *Contradiction* ?

RV : En 1954, lorsque je suis retourné à Rome pour un séjour de deux ans à l'Académie américaine. A mon retour, j'ai travaillé pour Louis Kahn et enseigné à l'université de Pennsylvanie à ses côtés comme assistant. Plus tard, sans doute en 1961, Holmes Perkins, le directeur de l'Ecole d'architecture à Penn, m'a demandé de faire un cours sur la théorie de l'architecture. Dans un sens, ce cours était une préparation de *Complexity and Contradiction*. J'y travaillais avec l'aide de Denise et les notes ont évolué vers le livre. Il était terminé en 1964 et publié en 1966. Dans un sens, cet ouvrage était une réaction à l'éthique qui régnait alors à Penn. Sous Holmes Perkins, Penn était une école moderne orthodoxe, orientée vers Harvard. J'ai senti qu'il ne fallait pas y parler de certaines choses de peur qu'on ne m'accuse de vouloir corrompre les mœurs des mineurs ! J'ai donc décidé que ce qui ne pouvait pas être dit dans le cours allait trouver place dans un livre.

AA : Denise a décrit votre cours comme étant le point de vue d'un praticien de l'architecture sur la théorie. Selon elle, en fin de

Essentiellement, j'ai construit mon enseignement autour de quinze conférences, où chacune était consacrée à un élément d'architecture : l'espace, les détails, la forme, la structure...

Denise Scott Brown : ... l'échelle, la décoration, la lumière...

RV : Je n'avais pas inclus le symbolisme. Personne ne parlait de symbolisme à l'époque – pas même à Princeton. Denise et moi avons traité de cela plus tard. Et comme elle l'a indiqué, effectivement, à la fin de chaque cours, j'élargissais mon enseignement aux problèmes d'échelle, de lumière, etc...

AA : Et Jean Labatut ?

RV : Jean Labatut a été très important pour ma formation et quand je l'ai eu comme critique, je pourrais dire qu'il a même été plus important qu'Egbert l'historien. Labatut sortait des Beaux-Arts ; il avait eu un second Prix de Rome dans les années vingt. Sa connaissance de l'histoire, étendue, n'était pas formelle. Son enseignement par analogie était quelque chose de merveilleux ; il disait que telle chose rappelait telle autre et employait toute une gamme d'exemples historiques.

Mais, c'était Donald Drew Egbert qui était réellement étonnant. Il devrait être mieux connu. A cette époque, il travaillait à un livre sur l'école des Beaux-Arts. Maintenant le sujet semble évident, il était même très à la mode il y a quelques années, mais dans les années quarante, personne ne prenait les Beaux-Arts au sérieux ; cela semblait hors de propos, et même terriblement réactionnaire. Hormis ses références à Labrousse, qui avait travaillé avec la fonte, Siegfried Giedion ignorait l'école des Beaux-Arts ; pour lui elle n'était pas un « fait constituant » de l'histoire, elle n'était qu'un « fait transitoire ». Malheureusement, après un certain temps, Donald Egbert a cessé de travailler sur ce projet et ne l'a pas mené à terme. Il avait commencé un autre livre *Social Radicalism and the Arts*, bien connu en Europe mais moins aux Usa. Ses travaux sur l'école des Beaux-Arts ont été publiés après sa mort par un historien très apprécié, David van Zanten, qui avait été un de ses élèves. Egbert, en allant contre le courant de l'époque, avait été héros.

AA : Durant cette période vous avez eu des conversations avec Kahn, conversations qui portaient sur vos recherches et sur votre propre théorie de l'architecture.

RV : Oui, on a beaucoup parlé.

AA : Quelle était sa réaction ?

RV : Kahn, qui respectait le fait que Denise et moi-même avions pris la direction de Las Vegas, ne pouvait l'accepter pour lui-même. Mais, bien que l'historicisme qui intervint plus tard dans son travail

ait pu avoir pour origine sa formation « Beaux-Arts » avec Paul Cret à Penn, je pense en être moi aussi responsable pour partie. Quelqu'un devrait faire un travail sur le sujet : influence des disciples sur leur maître.

DSB : C'était sûrement vrai dans le cas de Louis Kahn. J'ai pu l'observer pendant des années, d'abord en tant qu'étudiante, ensuite comme collègue, et j'ai bien vu qu'il avait incorporé dans son travail des idées que j'avais moi-même suggérées ; je lui ai aussi entendu répéter des choses que j'avais dites.

AA : Est-ce bon ou mauvais de faire cela ?

DSB : Mettons qu'on aurait bien aimé que les sources soient reconnues.

Influence

des disciples

sur

leur maître

RV : Il n'est pas bon d'adopter les idées d'une jeune personne qui n'a aucun profil social et de les présenter comme les vôtres sans le reconnaître.

AA : Cela doit arriver quand on travaille dans une agence et lorsqu'on partage les idées sur un projet donné.

RV : Il n'y a pas de mal à cela : on donne et on reçoit ; à vrai dire c'est merveilleux, mais il faudrait savoir attribuer à chacun ce qui lui appartient. Surtout si l'on a affaire à des jeunes gens originaux, car eux, doivent affronter un destin terrible : être original est condamnable. Et en fin de compte, bien sûr, la personne plus âgée ne peut pardonner à la plus jeune.

AA : Une chose me frappe dans le Philip Exeter Library, c'est le bâtiment du réfectoire, qui est d'une conception très venturienne. Il vient en ligne directe de la maison de Vanna Venturi avec un toit en pente des deux côtés d'une cheminée centrale.

RV : Je ne me souviens pas de cela. Je ne veux pas m'étendre sur le sujet car cela me fait du mal et je veux être positif.

AA : Vous avez grandi au sein d'une famille qui avait une certaine conscience de l'architecture.

DSB : Quand Bob avait quatre ans ou peut-être même avant, il savait déjà qu'il allait être architecte ; et moi aussi, dès l'âge de cinq ans, car ma mère avait fait des études d'architecture. Mais l'année suivante, j'ai décidé que j'allais être enseignante, puis écrivain. Enfin, j'ai fait tout cela. Les gens qui sont « ceci et cela » sont les plus difficiles à définir. Le chirurgien cardiologue peut deve-

nir un héros. Le médecin généraliste, même brillant, n'y parvient jamais. Le travail du spécialiste est facile à définir, le mien ne l'est pas.

AA : Si vous aviez été un homme, auriez-vous fait équipe avec Robert Venturi ?

DSB : C'est intéressant d'imaginer ce que nous aurions fait ensemble si j'avais été un homme. Greene & Greene ont une double identité masculine. Hardy, Holzman et Pfeiffer semblent fonctionner comme trois personnes. C'est difficile à dire. Je pense que si j'avais été un homme, les choses auraient été différentes mais je ne peux pas en être sûre, en partie parce que les sujets de ma contribution à l'architecture ne sont pas familiers ni intéressants pour beaucoup d'architectes. Les américains ne savent pas grand chose des influences qui me viennent de l'Europe (y compris des origines judéo-européennes de ma famille) et de l'Afrique. J'ai vécu dans trois pays différents ; des pans entiers de ma vie intellectuelle me viennent de mon enfance et de mon adolescence en Afrique, et de l'époque où, dans les années cinquante, j'étudiais en Angleterre et en Europe. Les journalistes américains connaissent peu ces endroits à cette époque. La formation qui a ensuite beaucoup compté à mon arrivée aux Etats-Unis est celle d'urbanisme, « town planning » comme on dit en Angleterre, où c'est un domaine très voisin de l'architecture. Dans le département « City planning » de l'université de Pennsylvanie, j'étudiais plus les sciences sociales que l'architecture. C'était juste le moment où commençait le mouvement pour les droits civiques. Ceux qui étaient mes enseignants sont devenus ensuite mes collègues ; ils ont eu beaucoup d'influence sur ma façon

L'on avait

à apprendre

des critiques

des sociologues

d'être architecte et dans ma collaboration avec Bob ; celui-ci était le seul architecte dans l'école qui eût de l'estime pour ce qu'on faisait dans le Planning Department et qui comprit l'importance que cela avait pour l'architecture. Il se peut que Bob ait eu cette perception du fait que sa mère était socialiste.

Les autres semblaient se ranger du côté de Louis Kahn qui disait que les sociologues s'intéressaient à deux personnes et demie et que, de ce fait, il ne fallait pas les écouter. Mais, comme moi, Bob a senti qu'on avait à apprendre des

Personne

ne parlait,

à l'époque,

de symbolisme

cours, vous parliez brièvement de votre propre théorie et cette matière a donc constitué la base du livre. D'où venait la matière du début de ce cours ?

RV : Paradoxalement, de Holmes Perkins ; c'est donc lui, en un sens, qui a été l'initiateur de ce livre. Holmes a dû sentir que personne venant d'Harvard n'avait la formation historique et théorique requise pour enseigner, alors que quelqu'un sorti de Princeton était peut-être susceptible de l'avoir. Pourtant, même à Princeton, je n'avais aucune idée de la manière dont il fallait procéder. C'est Holmes lui-même qui a suggéré que je jette un œil sur Guadet et utilise son système, lequel consistait à diviser l'architecture en éléments pour les besoins de l'analyse. C'est donc ce qui a été fait.

sociologues, de leurs critiques de l'architecture, sceptiques et peu amènes. Nous avons trouvé que ces critiques pour un renouveau urbain étaient un défi et une incitation à la créativité (c'était en fait la critique de l'urbanisme des Ciam). De temps en temps, les architectes et les urbanistes doivent devenir leurs propres sociologues, car rares sont ceux qui s'intéressent à l'architecture. La plupart du temps, de mon point de vue, on a essayé d'utiliser la connaissance sociologique d'une manière architecturale. Par exemple, bien qu'à Penn nos discussions sur l'architecture et la culture populaire aient été très intellectuelles et conceptuelles, ma première réaction à Las Vegas fut d'ordre artistique et non pas le fruit d'une analyse de type sociologique ; j'ai senti une sorte de frisson, dont je ne pouvais dire s'il était de haine ou d'amour. La force de la sensation tenait du mélange des deux. J'ai toujours été d'accord avec les modernistes de la première heure et avec les brutalistes qui pensaient que le frisson que l'on ressent à regarder quelque chose de laid peut être artistiquement important. Il vous sort du carcan des a priori esthétiques. Ça vous rafraîchit les yeux. Je pense que c'est cela que Le Corbusier voulait dire quand il parlait des yeux qui ne voient pas. Et Ed Ruscha a « simplement regardé ». Mais c'était du grand art que de regarder comme il l'a fait. La fraîcheur du frisson, voilà ce que j'ai ressenti quand j'ai vu Las Vegas pour la première fois. J'ai donc voulu interpréter et comprendre le frisson. C'est pour cela que j'ai invité Bob à visiter Las Vegas. Plus tard, nous avons fait un travail d'analyse avec Steve Izenour et nos étudiants de Yale, à partir de la somme de nos expériences passées. C'était une période très stimulante de notre vie. Un champ vierge pour la découverte. Cela nous a ouverts à tant d'idées nouvelles. Mais c'était

L'idéologie

est

l'ennemie

de la vitalité

en art

aussi stimulant du fait que nous pouvions appliquer des idées traditionnelles à un phénomène nouveau, et incorporer du nouveau dans un corpus d'architecture existant.

RV : L'Amérique reste un pays où il y a une grande diversité de cultures, de goûts, de juxtapositions architecturales, de combinaisons et de distorsions qui devaient nous encourager à mettre

l'accent sur l'homogénéité. Ces rencontres sont un beau phénomène, et l'une des raisons qui nous les fait aimer c'est qu'elles diminuent la part de l'idéologie, l'idée qu'il n'y a qu'une seule façon de faire les choses. L'art et l'idéologie ne se mélangent pas. L'idéologie est l'ennemie de la vitalité en art. Mais l'idéologie est commode, surtout pour les journalistes. Elle simplifie leur tra-

Le post-modernisme

a trouvé la vérité

trop vite

vail ; c'est l'équivalent du son numérique.

AA : On a voulu faire de vous les porte-drapeaux du post-modernisme. Et il est vrai que votre nom a servi de référence, sinon de caution, à ce mouvement.

DSB : Bon nombre de raisons font que nous ne sommes pas de l'école post-moderne. D'abord, il y a l'intérêt que Bob porte à l'histoire de l'architecture depuis son enfance, qui fait que sa connaissance du sujet est plus authentique et moins superficielle que celle des post-modernes. Ensuite, ma formation dans les sciences sociales et mes expériences au sein du mouvement de planification sociale pendant les années soixante m'ont appris à penser en sociologue et à mettre l'imagination sociale en rapport avec l'architecture.

Un critique, parlant de l'écrivain Jerre Mangione, a dit que celui-ci avait toujours en tant qu'artiste cherché la vérité mais aussi que, justement parce qu'artiste, il s'était arrangé pour ne jamais la trouver. Le post-modernisme a trouvé la vérité trop vite ; avant lui, certains modernes (mais pas tous) avaient fait la même démarche.

AA : Vous pensez qu'il y avait une vérité à trouver ?

DSB : Leur définition de la vérité, peut-être. Le modernisme a évacué l'histoire ; le post-modernisme, en empruntant ici et là, a fait de même. Nous, quand nous empruntons, nous essayons de faire en sorte que nos emprunts restent pertinents, contextuellement et culturellement ; pour ensuite rompre avec le contexte afin de répondre à des besoins nouveaux et d'assurer que nous ne limitons pas la vérité en essayant de trop la définir.

RV : Quand la Guild House était en chantier, aux alentours de 1965, Vincent Scully est venu à Philadelphie où certes, il avait quelque chose à faire ; il n'a pas manqué, néanmoins, de venir jeter un coup d'œil sur le bâtiment, qui était presque terminé. Plus tard dans le même après-midi,

nous avons rencontré dans la rue, tout à fait par hasard, Holmes Perkins, recteur d'architecture à Penn. Il a dit : « Vince, que c'est sympathique de vous voir. Que venez-vous faire à Philadelphie ? » Vince a répondu : « Je suis venu voir la Guild House de Bob Venturi ». Holmes était estomaqué. J'aurais pu embrasser Vince là, dans la rue. Et puis, il y a environ cinq ans, je suis passé devant la Guild House en voiture avec un architecte de ma génération qui m'a dit : « On se demande bien pourquoi il y a eu tant de raffut ». Ça m'a attristé. A l'époque, le bâtiment avait été scandaleux ; maintenant il est ordinaire. Mais après tout, c'était peut-être un compliment.

AA : Depuis la construction de la Guild House, comment la structure de votre agence a-t-elle évolué ?

RV : Actuellement nous terminons toute une série d'assez grands bâtiments qui ont été conçus à peu près au même moment. Cela crée beaucoup de tension dans une agence, surtout pendant la phase des dessins d'exécution qui demande un labeur intense. Notre agence a dû pas mal grandir. Elle reprend maintenant une taille plus restreinte parce que la phase chantier exige moins de personnel. Notre rythme de travail a fait que nous n'avons pas terminé de grand bâtiment depuis un certain temps. On s'est terré en quelque sorte, et les gens nous oublient ; mais c'est assez agréable et cela me plaît bien. D'après nos prévisions, tous ces bâtiments seront achevés aux alentours de l'an prochain. Nous démarrons aussi de nouveaux projets et achevons quelques maisons.

AA : C'est curieux de voir que, dans ces musées, le Laguna Gloria Art Museum, celui de Seattle et l'extension de la National Gallery, il y a une sorte de similarité dans la disposition intérieure et l'organisation des activités. Pourtant, ils ont tous des extérieurs différents. En fait, ce sont les extérieurs qui définissent les différences entre eux plutôt que les fonctions, qui devraient être exactement les mêmes.

RV : Le contexte influe sur la conception de l'extérieur. Le dessin de la Sainsbury Wing a bien entendu évolué à partir de l'ancien bâtiment de la National Gallery qui se trouve à côté. Dans un numéro d'Architectural Review, on a décrit notre façade sur Trafalgar Square comme étant « une bavure pittoresque et médiocre » ; l'éloquence d'une telle critique ne peut vous laisser qu'indifférent. Dans un autre éditorial, le même magazine poursuivait : « on va nous donner un vulgaire morceau américain de pastiche post-moderno-maniériste ». Soit !

Nous sommes en vérité difficiles à définir idéologiquement et, de ce fait, notre architecture n'est pas facile à accepter. Les modernistes, les néo-modernistes et les deconstructivistes ne nous aiment pas parce que nous ne sommes pas modernes, et les traditionalistes ne nous aiment pas parce que nous ne sommes pas explicitement traditionalistes. Je pense qu'il est bon d'être dans une position ambiguë et d'échapper ainsi aux classifications faciles. En somme, il est bon de ne pas être idéologue.

AA : Il est vrai que vous avez toujours eu des positions ambiguës. Car vous n'êtes pas le seul architecte qui ait regardé vers le passé ; Plečnik l'a fait admirablement. Et l'on peut même trouver une certaine similitude entre la banque rayée que Plečnik a construite à Vienne, vous vous souvenez, c'était la première façade-rideau...

RV : Oui.

AA : ... Et le Seattle Art Museum, rayé aussi, et dont la façade

Nous sommes

difficiles

à définir

idéologiquement

est traitée comme un rideau.

RV : Je n'ai pas regardé les choses sous cet angle-là. Oui, c'est comme un rideau, avec une frange ornementale.

AA : C'est vrai aussi d'autres « ornements » qui définissent dans votre architecture des éléments symboliques très forts. Je voudrais que vous nous parliez des rapports entre la trame, la couleur, l'ornement et la texture, de la manière dont ces choses-là apparaissent dans la conception et disparaissent symboliquement dans le bâtiment.

RV : Connaissez-vous la conférence sur Gropius que j'ai donnée à Harvard en 1982 ? (publiée dans le n° 223 d'A.A.) J'ai défini là certaines idées qui sous-tendent nos travaux récents. L'une d'elles traitait de l'utilisation de l'ornement sur l'ensemble, de l'expression architecturale qui venait de la surface plutôt que de la qualité spatiale. C'était en rapport avec l'« abri décoré », notion que Denise et moi avons apprise à Las Vegas. L'article de Harvard décrivait un type d'ornement que j'appelle « représentationnel ». D'autres ont repris ce terme de diverses manières mais, tel que nous l'entendons, l'ornement « représentationnel » se réfère aux symboles historiques et à la façon dont nous pensons que ceux-ci devraient être utilisés aujourd'hui. En tant qu'architecte, on ne le fait pas, on le représente.

Si on utilise des colonnes classiques, elles ne devraient pas être structurales.

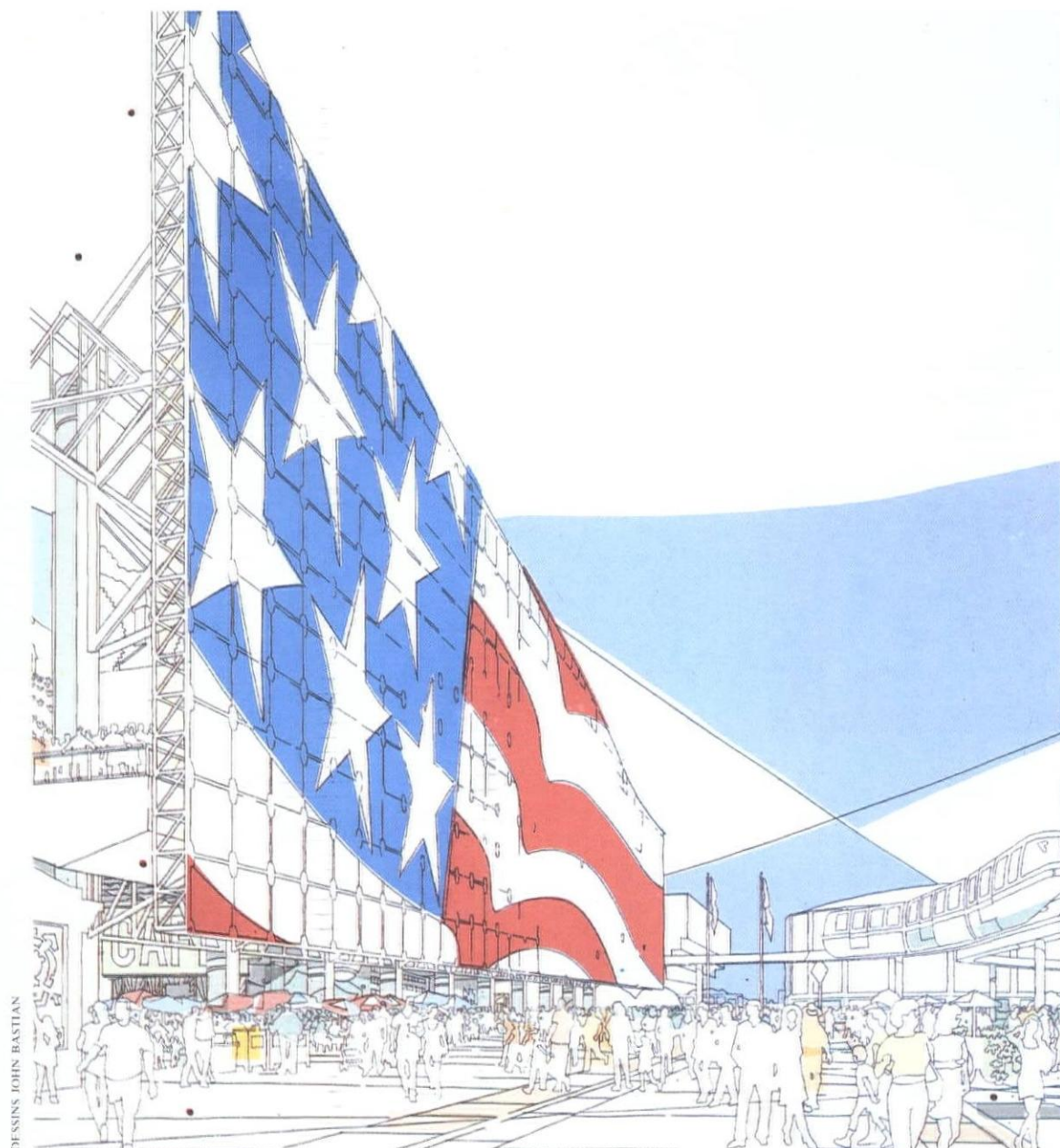
Le fait de parler de l'ornement me rappelle combien il est difficile, pour moi, de le créer, sans doute à cause de mon âge. Quand j'étais plus jeune, on n'utilisait pas l'ornement ; on ne parlait même pas de cette absence, on n'y pensait pas. On se souciait de la texture peut-être, mais pas de l'ornement. Si je pense avoir réussi à conceptualiser et à analyser la nouvelle pertinence de l'ornement, je trouve difficile de l'appliquer dans la conception. Les jeunes le font plus facilement. Je crois que Cesar Pelli a fait, avec la brique, un merveilleux travail d'ornementation dans son Rice Building.

DSB : Cela ne vient-il pas de la conception ornementale des Arts and Crafts ?

RV : L'ornement est lié sans aucun doute au détail. En ce moment, nous sommes en train de dessiner les détails de plusieurs bâtiments, et j'adore ça. « Dieu est dans les détails » et Bob aussi en ce moment.

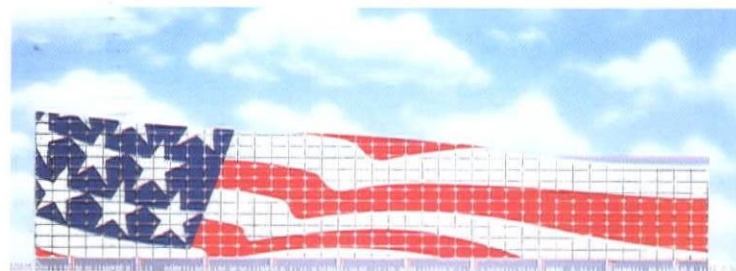
DSB : Maintenir le concept d'un bâtiment à travers ses détails est une des tâches les plus difficiles de l'architecture. Ce que Mies a dit est, je crois, l'inversion d'un mot de Nietzsche : « Le diable est dans les détails ». C'est peut-être plus vrai pour l'architecture d'aujourd'hui que pour celle de l'époque de Mies. Je pense que la révolution moderne a abouti à une perte de savoir-faire dans le détail architectural. La première génération des modernistes avait été formée aux méthodes traditionnelles ; elle savait transposer son savoir-faire à la nouvelle architecture et faire évoluer les techniques de construction et de réalisation de détail. Mais les nouvelles techniques du modernisme ne pouvaient pas se former en une nuit : pensez au laps de temps qu'il a fallu pour former la tradition du classicisme. Plusieurs générations de modernes se sont ainsi trouvées démunies, ne possédant ni les nouvelles méthodes, ni le savoir-faire traditionnel.

RV : Dans une certaine mesure, le détail avait été oublié pour de bon. Quand le modernisme est venu sur le devant de la scène, le minimalisme est apparu conjointement ; tout est devenu pratiquement plan ; par ailleurs, l'esthétique de la production en série et la répétitivité ont réduit le nombre et la variété des détails dans les bâtiments. Pendant les années cinquante, on travaillait peu sur le détail. Un bâtiment que nous construisons à Princeton, le Economics and Center of International Studies Building, se trouve à côté de Robertson Hall, une œuvre de Minoru Yamasaki qui date du début des années soixante ; nous possédons des ti-



P AVILLON DES ÉTATS-UNIS, 1992, SÉVILLE

Le projet de l'agence Venturi, Scott Brown et Associates proposait une solution architecturale simple qui privilégiait le symbolisme, la communication, l'interactivité. Pour exprimer le pluralisme et la diversité qui sont les clefs de voûte de la démocratie américaine, le pavillon était une simple structure où pouvait s'exprimer la spécificité des différents états et collectivités, tout en s'associant au symbole de l'unité nationale, le drapeau américain, qui constituait la façade de cette structure. Théâtre, restaurant, musée et administration étaient concentrés sur plusieurs niveaux selon l'axe nord-sud correspondant à l'axe principal de la foire. Un hall d'exposition hypostyle occupait le reste du site suivant une trame



simple de blocs et de rues, chaque exposant pouvant opter pour une solution autonome ou une solution de remplissage avec de fausses façades donnant sur la « rue principale ».

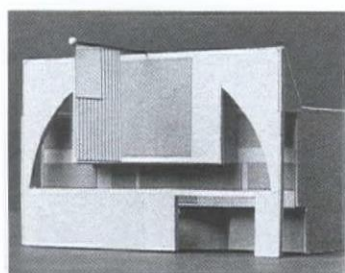
VSBA proposed an architectural solution that emphasized symbolism, communications, interaction and civic amenity over complex architectural imagery. The most effective way to express the pluralism and diversity that is the cornerstone of American democracy is to make the US pavilion a simple, almost loft-like structure in which the diverse character of the individual

states and corporate exhibitors are given their full expression and juxtaposed with the symbol of national unity — the US flag. The more functionally specific areas of the theater, restaurant, museum and administration are concentrated in a multi-storied structure on axis with the fair's major north/south boulevard.

The rest of the site is taken up with a hypostyle exhibit hall on grade. The exhibit hall is laid out in a simple gridiron pattern of "blocks" and "streets".

Consultation pour le pavillon des États-Unis à l'exposition universelle de Séville en 1992. Projet non retenu, 1989. VSBA, Steven Izenour, architectes.

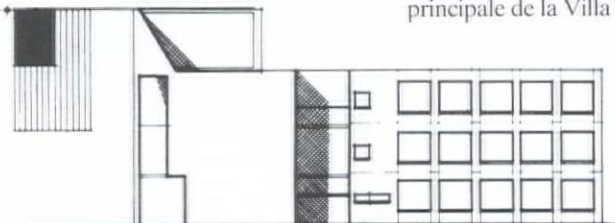
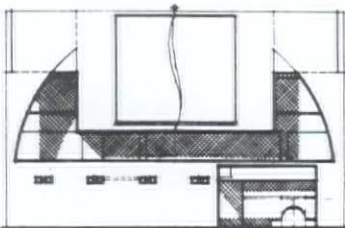
HÔTEL DE VILLE NORTH CANTON OHIO



Dessins préliminaires pour une extension de la Bibliothèque publique, un Hôtel de Ville, un centre communautaire pour la Young Women Christian Association et un bâtiment de bureaux commerciaux. Aménagement du site par l'Agence Clarke & Rapuano. Ce projet correspond à un souhait de la Municipalité d'intégrer dans un même plan d'urbanisme différents éléments susceptibles de favoriser un développement ultérieur.

Preliminary designs for an addition to a Public Library, a City Hall, a YMCA community center and a commercial office building. Site plan by Clarke & Rapuano. The project represented a desire by the city to achieve an urbanistic integration of various elements which would stimulate further redevelopment.

Venturi & Rauch, Robert Venturi, architecte, avec : J. Rauch, G. Clark, A. Jones, J. Thrower. 1966.



rages des dessins d'exécution de ce bâtiment. Bien que les deux édifices soient à peu près de la même taille, notre projet compte environ deux cents dessins d'exécution contre quarante pour le bâtiment des années soixante. Le nombre et la complexité des détails ainsi que le degré de l'ornementation font la différence.

Les bons détails donnent une tension à la composition – une échelle aussi. Dans l'architecture traditionnelle, la grande échelle et la petite échelle sont souvent juxtaposées. Le modernisme a plus ou moins abandonné cette idée : pratiquement tout est dans l'échelle moyenne. Il tend à diminuer la différenciation entre le grand et le petit. C'est pourtant en utilisant cette opposition que les architectes comme Michel-Ange ont accédé à la vraie monumentalité, lui qui a inventé l'ordre gigantesque. Le détail et l'ornement sont utilisés dans l'architecture traditionnelle pour créer la tension, la profondeur d'échelle et la monumentalité. Je pense que notre façon de l'utiliser dans nos bâtiments – plane et abstraite dans sa représentation – crée une dimension de référence qui est riche. Au début du siècle, Plečnik et quelques autres ont fait la même chose.

AA : Asplund aussi ?

RV : Asplund aussi. Et les Sécessionnistes. Il me semble que le détail de notre bâtiment en chantier à Princeton va être beau. Il en est de même pour notre bâtiment de Penn. Je crois que je vais l'aimer. C'est inhabituel pour moi car d'habitude je suis celui qui ne cesse de se triturer l'esprit au sujet du détail.

AA : Il faut attendre la réalisation pour que vous sachiez si vous êtes satisfait ?

RV : On n'est jamais sûr ; on est toujours surpris. On trouve toujours des détails qui ratent, qui ensuite vous hantent ; c'est ce qu'il y a de plus difficile à réussir. J'aime dire que je n'ai jamais fait d'erreur qui mesure plus de quatre pouces dans un bâtiment. On comprend les masses et la proportion grâce à des maquettes et des dessins, mais le retrait d'une baie peut ficher tout le bâtiment en l'air, et l'architecte avec.

AA : Comment interpréter la grande similitude entre les discours et les proportions de la façade principale de la villa Schwob et celle de la North Canton Town Hall ?

RV : L'aspect vide de la façade principale de la Villa Schwob nous

a effectivement inspirés. Nous avons mis beaucoup de temps avant de parvenir à cet effet dans la façade du Laguna Gloria, en partie du fait que nous étions épris d'une conception antérieure, qui présentait en façade une sorte d'ordre gigantesque. Il s'est ensuite avéré que cette façade ne devait pas comporter de fenêtres, nous avons donc évolué vers une façade vide. Nous avons aussi appris en regardant les façades maniéristes de la villa Pio IV et de l'Acqua Paolo. Très simplement, la villa Schwob est un exemple de ce qu'on fait quand on prend un mur vide pour le rendre positif ; en même temps, on arrive à une sorte d'expansion qui, faute d'être monumentale, est généreuse.

AA : Je suis très surpris que vous n'ayez pas cité l'exemple de cette façade plane dans *Complexity and Contradiction*.

RV : J'aurais dû. Bien entendu il y a d'autres exemples ; j'ai parlé de l'Acqua Paolo, à Rome, où l'immense panneau encadré au-

Les grandes

et émouvantes

banques

de Sullivan

m'ont

inspiré

dessus des arches porte une inscription, une belle inscription latine que George Santayana aimait à lire pendant ses promenades dans le Janiculum. J'aime ce panneau car, d'une certaine façon, il pose le problème de la représentation. C'est comme une feuille de papier sur laquelle on aurait écrit. Notre panneau à la Laguna Gloria est une page vide, une page blanche où quelque chose va pouvoir se dire. Le projet du North Canton Town Hall ne pose pas exactement le même problème car il comportait une très grande ouverture en façade. Tout simplement, la North Canton a exprimé une contradiction entre devant et derrière, monumental et circonstanciel ; il intégrait une grande échelle dans un petit bâtiment : là, ce sont les grandes et émouvantes banques de Louis Sullivan qui m'ont inspiré. La grande échelle de la façade détachée nous a permis aussi d'enfermer toutes les parties enquinquantes à l'intérieur – tout comme dans la Villa Savoye.

AA : Oui, mais il est surprenant de voir que dans le North Canton vous avez un carré vide au milieu, un véritable vide tri-dimensionnel. Dans la villa Schwob, le carré vide n'est qu'un vide de représen-

tation. Vous n'avez pas esquivé la question. Vous avez remplacé le blanc de la représentation par le blanc de la matérialité, et vous avez poussé la transgression de la représentation jusqu'à son terme. C'est assez osé dans une élévation !

RV : Cette interprétation est intéressante. Je n'ai jamais pensé les choses de cette façon-là.

AA : Pourrait-on dire que vos influences viendraient de Sullivan, Furness, Louis Kahn, historiquement de Palladio, que vous ne subissez aucune influence contemporaine, et que, par-dessus tout, vous avez subi celle de la pertinence culturelle ?

DSB : Dire cela, c'est donner beaucoup plus de sens au terme « pertinence culturelle » que nous n'en donnons nous-mêmes ; il y a eu beaucoup d'autres influences historiques. Mais ce que vous avez dit sur l'influence majeure de Palladio est vrai. Palladio est important parce que son architecture a eu une grande influence sur celle de l'Amérique. Il y a de la pertinence culturelle là-dedans.

AA : Alors, il est premier dans votre cœur seulement du fait de son influence en Amérique ?

DSB : Pas seulement, mais c'est une bonne raison.

RV : A propos des influences et de Palladio, une des expériences les plus stimulantes et les plus pertinentes que j'ai jamais eues fut la lecture du livre de Rudolf Wittkower sur Palladio. C'est un ouvrage en deux parties. L'une se préoccupe de la proportion, ce qui ne m'a pas intéressé, pas plus le nombre d'or que le module de Le Corbusier. Par contre, l'interprétation que Wittkower donnait de Palladio le maniériste (et non pas de ce classiciste orthodoxe qu'en ont fait Lord Burlington et ses imitateurs) était une grande révélation. J'ai appris beaucoup dans ce livre comme de Richard Krauthammer qui, dans les années cinquante, a jeté un regard neuf sur le baroque romain et allemand. Et j'ai surtout appris de Donald Drew Egbert qui m'a enseigné à tout regarder. Mais c'est de l'histoire en général que j'ai le plus appris.

AA : Peut-on rapprocher votre manière de traiter l'ornement de celle de Sullivan ?

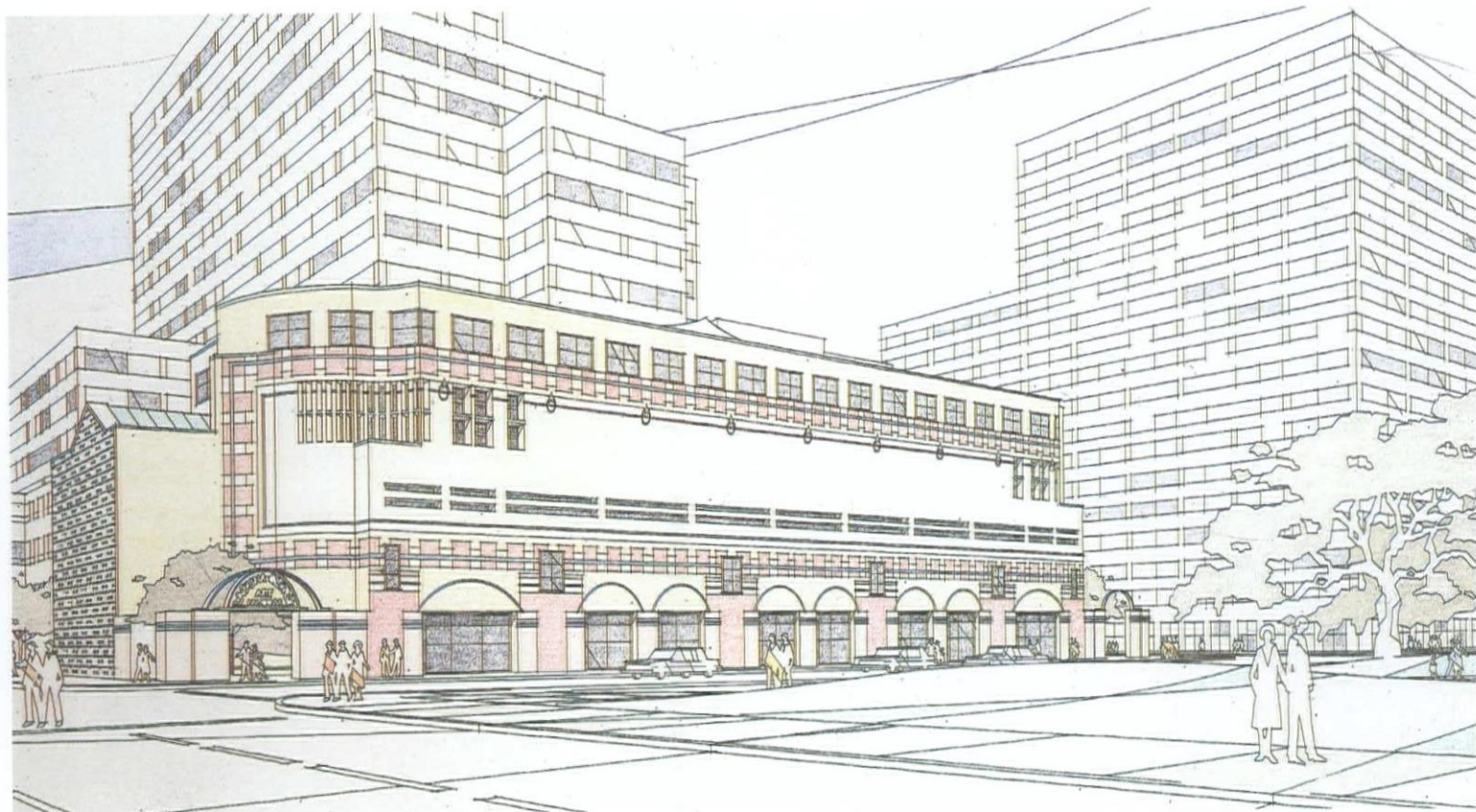
RV : Je devrais pouvoir faire le millième de ce qu'il a fait.

AA : Comme Sullivan, vous avez la même notion idiosyncratique de la fonction de l'ornement, ce qui semble être une idée foncièrement nord-américaine.

RV : Je ne sais pas. C'est un point intéressant.

AA : Surtout dans le Seattle Art Museum où l'ornement disparaît presque sous la peau du bâtiment tout en révélant cette peau.

DSB : A Seattle, la décoration détermine peut-être certaines choses



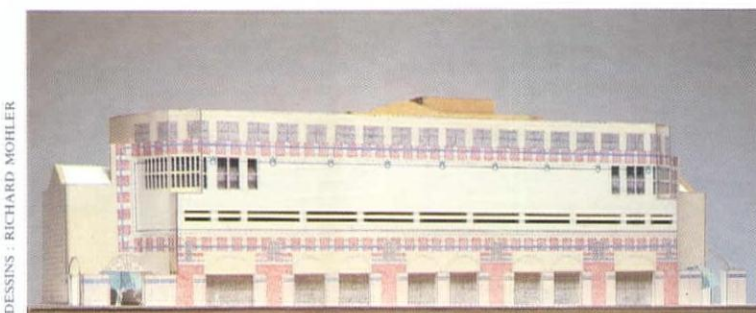
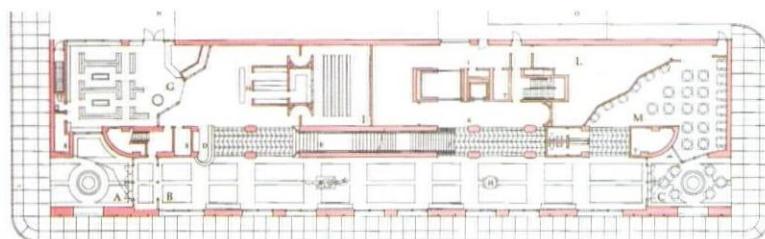
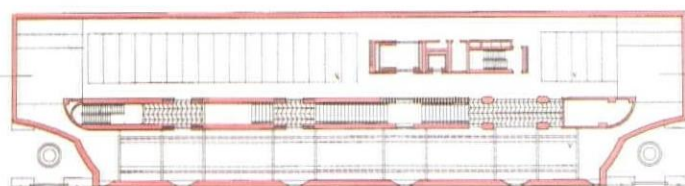
MUSÉE D'ART LAGUNA GLORIA

Les quelque 26 000 m² de ce musée sont consacrés à l'art américain du 20^{ème} siècle.

La façade principale s'aligne sur Fourth Street ; elle est constituée d'un vaste panneau en pierre calcaire s'appuyant sur une imposante rangée de poteaux courts et est encadrée d'une bordure colorée associant la pierre à la terre cuite. Ce panneau, tel un drapeau, est plissé et incurvé à ses extrémités afin de définir une petite cour d'entrée à l'Est et une autre cour côté Ouest qui sert de patio pour le restaurant du musée.

Au rez-de-chaussée, une galerie entièrement vitrée, parallèle au trottoir, relie ces deux cours. Elle sert de circulation horizontale et crée graduellement une transition de l'extérieur vers l'intérieur. Donnant sur cette galerie et disposés sur toute la longueur de la façade arrière du site, une série d'espaces abritent les réserves et magasins du musée, les services, les bureaux d'information et d'orientation, les ascenseurs et le restaurant.

Au second niveau, deux séries parallèles de salles sont agencées selon la longue tradition des galeries d'art, configuration fortuite dans ce projet car uniquement dictée par la forme allongée du site. Les salles d'exposition donnant sur la façade principale sont conçues pour bénéficier d'un éclairage naturel indirect dispensé par les hautes fenêtres orientées au Nord ; de petites fenêtres disposées de façon



DESSINS : RICHARD MOHLER

irrégulière à hauteur du regard, invitent de temps en temps à jeter un coup d'œil à l'extérieur pour admirer le parc magnifique et le panorama qui le prolonge. Ces salles d'exposition sont modulables, leurs dimensions et éclairage pouvant varier afin de répondre aux exigences spécifiques

d'une galerie d'art contemporaine. Les salles d'exposition situées à l'arrière du bâtiment sont totalement neutres d'un point de vue architectural et sont éclairées artificiellement, à l'exception de celles des extrémités où une rangée de fenêtres hautes module une lumière naturelle zénithale.

Les extrémités de chaque série de salles d'exposition sont aménagées à l'extérieur en aires de repos où l'on peut s'asseoir et contempler le paysage environnant.

The 86,000 gross sq. ft. museum, concentrates on 20th century American art.

The front façade of the museum will stretch along Fourth Street, and will consist of a large limestone panel supported on a giant order of flat columns and surrounded by a colorful stone and tile border. The flaglike panel is creased and curved back at its ends to create a small entrance courtyard on the east and a corresponding courtyard at the western end for a dining patio for museum restaurant.

On the ground floor inside is a glassed-in gallery that is parallel to the sidewalk and stretches from courtyard to patio. It contains the lobby and will feel like a part of the sidewalk - making the transition from outside to inside gradual and inviting. Opening on to the lobby gallery along the rear of the site is a series of spaces containing the museum store, information, orientation and service areas, elevators, and the restaurant.

On the second floor are two parallel series of galleries, fortuitously dictated here by the elongated shape of the site. The front galleries are designed to receive natural northern light indirectly from high windows.

Musée d'art de Laguna Gloria, Austin, Texas. 1983-1989

VSBA, Robert Venturi, John Rauch, architectes.

Ann Trowbridge, David Vaughan, chefs de projet.

Susan Bennett Gallagher, Mark Wieand, architectes assistants.

là où Sullivan aurait utilisé l'architecture. Par exemple, je pense que la décoration proche de la base du bâtiment articule l'échelle entre le civique et l'individuel. Chez Sullivan, la décoration a peut-être atteint en partie ce but, mais l'équivalent chez lui serait la grande arche, élément qui définit l'échelle de sa banque, tout comme la décoration le fait dans notre bâtiment.

AA : Le mouvement moderne était, en partie, en quête de l'universalité à travers simplicité et abstraction. Que l'on pense qu'il ait réussi ou non, cette quête avait certaines ambitions politiques.

DSB : Nous pensons qu'il a très bien réussi. Mais pour son époque.

AA : Y a-t-il un rapport entre le contextualisme et la quête de l'universalité ?

RV : Comme Denise l'a fait remarquer, nous admirons beaucoup le style international. Mais je pense que l'une des différences entre eux et nous, c'est que nous ne faisons pas référence à un idéal, comme on l'a fait pendant la Renaissance, et comme l'ont fait quelques modernistes. En 1590, les bâtiments en France, en Angleterre ou en Italie présentaient des différences qu'on pourrait dire « régionales ». La même idée universelle était bonne pour toutes les époques, pour tous les bâtiments ; les variations n'étaient, donc, que secondaires et non intentionnelles. Le modernisme de l'International Style a lui aussi exploité cette idée mais son vocabulaire universel s'appuyait essentiellement sur celui du vernaculaire industriel et non pas, bien entendu, sur les ordres classiques. Cette démarche qui visait à produire une architecture universelle n'a jamais abouti à cause des vues romantiques, individualistes et peut-être égoïstes de ses chefs de file. On a vu que Corbu était un peu indien quand il est allé en Inde, et un peu méditerranéen quand il a travaillé dans le sud de la France. Mies était plus universel : la maison Farnsworth et le Research Laboratory sont essentiellement les mêmes, les musées de Houston et de Berlin utilisent le même vocabulaire. Mies était Mies, Corbu était Corbu, même s'ils évoluaient avec le temps. Il y a là, en effet, une drôle de contradiction : ils tenaient à un idéal universel, mais, en même temps, ils étaient tous des individualistes. Un grand architecte se reconnaissait par l'emploi d'un vocabulaire personnel et identifiable. De nos jours, je dirais que la définition d'un grand architecte est à l'opposé : il faudrait parler d'adaptabilité et de vocabulaires multiples. Ceci n'est pas sans rapport avec les idées de notre époque sur le goût, l'hétérogénéité et l'éclectisme, et le fait que l'on préfère la

richesse à l'unité.

DSB : Mais si le bâtiment est un abri décoré, la partie abri est probablement universelle.

RV : On essaie de travailler dans ce sens-là. Et il y a d'autres choses dans nos bâtiments qui restent constantes. Presque chacun de nos musées a un grand escalier.

DSB : Dans la National Gallery, il y a un jeu entre l'universel et l'unique, le contextuel et le contrasté, le moderne et le classique. Ils s'entremêlent.

RV : C'est vrai. Dans chaque cas on érige un système, on fixe les règles, et puis on les déforme – comme l'a fait Aalto. Ce n'est donc pas que l'on n'a pas de règles, mais l'on combine des ensembles de règles différents, et l'on modifie ces règles.

AA : Ça c'est le déconstructivisme ; on gagne des deux côtés.

RV : Dans le déconstructivisme, il semblerait que l'on ne respecte pas la règle du jeu, à tel point qu'à la fin ce n'est plus la transgression, mais le pittoresque.

AA : Et si je vous demandais de me dire ce que c'est que le détournement ?

RV : Le détournement ? Que voulez-vous dire ?

AA : Vous avez dit que le détournement d'aujourd'hui devient la convention de demain.

DSB : Les pilastres syncopés et la colonne unique sur la façade de la National Gallery sont le détournement d'aujourd'hui.

AA : Merci beaucoup.

Propos recueillis par
Philippe Barrière
et Sylvia Lavine

INTERVIEW

WITH DENISE

SCOTT BROWN AND

ROBERT VENTURI

L'Architecture d'Aujourd'hui: Your practice has gained considerable acclaim for having introduced an historical dimension to the matrix of modern architecture. But of the many ideas of history, not much has been said of the one you have in fact introduced, nor of how you came to develop your particular conception of the past.

Robert Venturi: Let me begin by saying I think the recent past is the hardest thing to understand. You have to try and remember now how out of fashion history was among architects when I was young. I always loved history, and if I hadn't been an architect, I would have been an art historian. (Sometimes I wish I was an art historian – no more dealing with contracts, public relations, marketing, insurance, partners, codes, bureaucrats, lawyers, clients, and meeting the payroll). I was just born with an interest in the history of architecture. I studied at Princeton – by accident but also by luck – where history in the

architecture curriculum was OK, unlike Harvard, which at the time was the place to be at. Going to Harvard in those days was like going to Divinity School – a place where you got the Word, and once you had the Word, you had to go out and propagate it. But at Princeton we studied Modern architecture and everyone agreed Modernism was the appropriate current style – of course we didn't use the word "style" then, and "modernism" was understood in the context of history. The Department of Architecture was even within the Art History Department. You've probably never heard of Donald Drew Egbert, who is the biggest hero of my life. He taught the history course in Modern architecture at Princeton. Unlike Sigfried Giedion, who used history to prove a point, Egbert implied that Modernism, within the context of history, could evolve into something else: it was not an end in itself but a phase within an evolution. I think this is the reason why innovators came out of Princeton, in my generation and after.

Also, at the American Academy in Rome, I had two years to just look at history. In our day we had a bias toward the Baroque and piazzas. And we looked at form and space rather than symbol and meaning. But during my last months in Rome, I realized that Mannerist architecture was what really meant most to me, and I reexamined a lot of Italian historical architecture for its Mannerist qualities. This was important when I came to write "Complexity and Contradiction" in the following years.

Till this day Denise and I essentially look at old architecture and everyday architecture. We don't look much at what other architects are doing, and don't keep up much with what's going on.

AA: How did you come to meet Louis Kahn ?

RV: Well, when I got out of school, I was unsure of myself and I didn't find myself until I wrote "Complexity and Contradiction" (you shouldn't find yourself entirely until the moment before you die). I had a summer job with Robert Montgomery Brown, who was a local modern architect. Louis Kahn – whom no one had heard of – was in an office on the floor above. I would see him in the elevator. I also saw the five or six young people who worked for him. They never talked to me because I was young and naïve, but Louis Kahn did; he was very kind. And when I returned to Princeton to finish my Master's thesis I asked Kahn to be on the jury along with George Howe.

AA: When did you start the research that led to "Contradiction" ?

RV: In 1954, when I went to the American Academy in Rome for two years. When I came back I worked for Louis Kahn and also taught at the university of Pennsylvania as his assistant. Later, probably in '61, Holmes Perkins, the Dean of the Architecture School at Penn, asked me to teach a course in the theory of architecture. In a way that course was a preparation for "Complexity and Contradiction". Denise helped me with the course and the notes evolved into the book. It was finished in '64 and published in '66. In one sense the book was a reaction to the ethos at Penn at the time. Under Holmes Perkins, Penn was an orthodox, Harvard-oriented, Modern school. I felt I had to leave things out of the course for fear of being accused of

corrupting the morals of minors. So I decided that what I was leaving out of the course I'd put in a book.

AA: Denise described your course as a professional architect's view of theory. She said you discussed your own theory briefly at the end of each lecture, and that this became the book itself. Where did the material in the first part of the lectures come from ?

RV: Ironically, from Holmes Perkins; so he was instrumental in promoting the book. He must have sensed that no one from Harvard had the background in history or theory to teach this course, while someone who had been to Princeton probably did. But even at Princeton I had not had a course on theory; I had no idea what to do. It was Holmes who suggested I look at Gaudet and use his system of dividing architecture into elements for the purpose of analysis. And that's just what I did. I put together a course with fifteen lectures, each devoted to an element of architecture: space, details, form, structure...

Denise Scott Brown: ... scale, decoration, light...

RV: I did not include symbolism. No one mentioned symbolism in those days – not even at Princeton. Denise and I did that later. And as she said: at the end of each lecture I added my own twist – on scale, light, or whatever.

AA: Tell us about Jean Labatut.

RV: Jean Labatut is very important in my background, and when I had him as a critic I would have said he was more important than Egbert, the historian. Labatut's background was Beaux-Arts; he had placed second in the Prix de Rome in the mid-twenties. He had a wide, though not formal, knowledge of history. The most wonderful thing he did was to teach by analogy. He would say something was like something else, employing a rich range of historical examples.

But it was Egbert who was amazing. He deserves more recognition. At the time, he was working on a book on the École des Beaux-Arts. It seems an obvious subject now; in fact, it was very "in" only a few years ago, but in the 40s no one dreamed of taking the Beaux-Arts seriously; it seemed outrageously irrelevant and reactionary. Sigfried Giedion ignored the Beaux-Arts, except in his references to Labrousse, who used cast iron; for Giedion, the Beaux-Arts was not a "constituent fact" of history, but only a "transitor fact". Sadly, Egbert eventually stopped work on this book and never finished it. He went on to another book, "Social Radicalism and the Arts", which is well known in Europe but less known here in the USA. But Egbert's writings on the Beaux-Arts were published after his death by his former student, the distinguished historian David Van Zanten. In choosing to be unfashionable, Egbert had been heroic.

AA: So during that period of time you had conversations with Kahn regarding your research and your own theory of architecture.

RV: Yes, we did talk a lot.

AA: What was his reaction ?

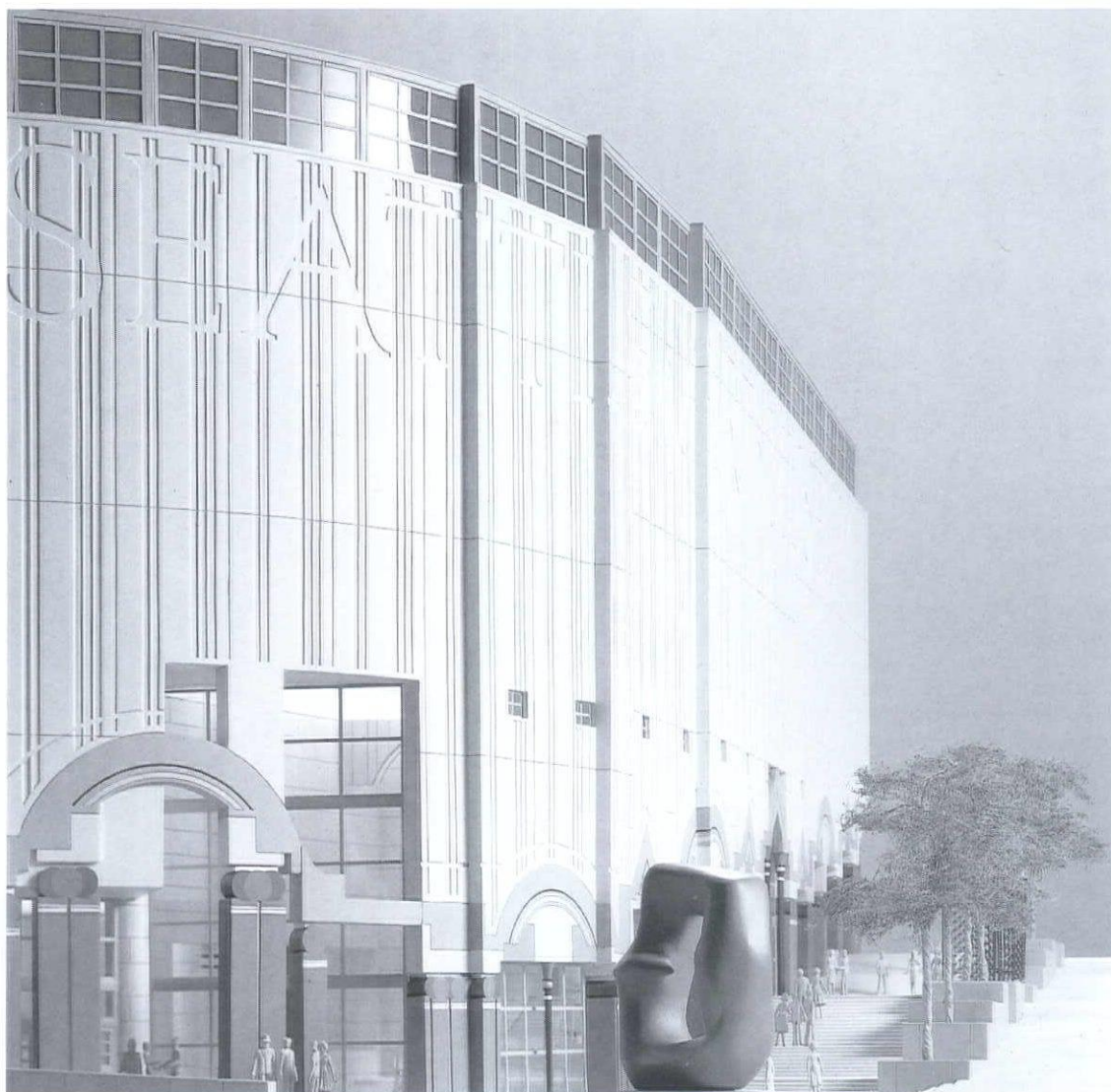
RV: Well, Kahn respected the Las Vegas direction Denise and I took, but could not accept it for himself. Also, although his later historicism may have derived from his Beaux-Arts training with Paul Cret at Penn, I think a lot of it came from me. Someone should consider the subject of students influencing masters.

DSB: It was certainly true with Louis Kahn. I watched him over the years,

MUSÉE D'ART DE SEATTLE

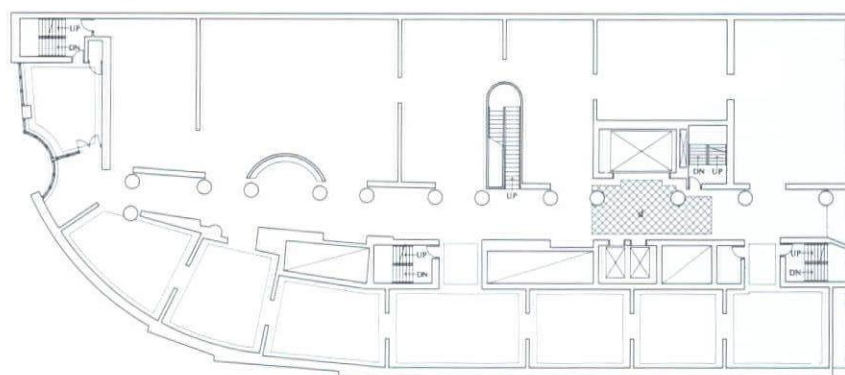
La construction du nouveau bâtiment du musée d'Art de Seattle est commencée. D'une superficie de 45 600 m², il comprendra deux entrées principales, sur First et Second Avenues, et sera en retrait de 9,25 m par rapport à University Street afin de privilégier la galerie avec vue panoramique sur l'eau. Ce recul a permis la création d'un escalier en terrasses qui, associé aux espaces paysagés, aux sculptures et aux murs bas servant de sièges, constitue un élément attractif pour les visiteurs. Le risque pour le musée d'être entouré plus tard de hautes tours a conduit à opter pour une échelle imposante visant à souligner sa présence. La façade sud est en pierres calcaires striées de cannelures verticales avec, gravées en creux, d'immenses lettres formant le nom du musée au sommet du bâtiment. L'extrémité ouest de cette façade se détache de façon spectaculaire de la colline en terrasse afin de créer une plaza pour l'entrée sur First Avenue et pour accueillir une sculpture de grandes dimensions. Contrastant avec le côté formel de la pierre calcaire cannelée, le niveau du rez-de-chaussée est une juxtaposition de granits, marbres et terres cuites aux couleurs intenses. De larges baies, encadrées de groupes de pilastres, reflètent la progression rythmée de l'escalier en terrasses et soulignent la continuité intérieur-extérieur.

ROBERT PISANO

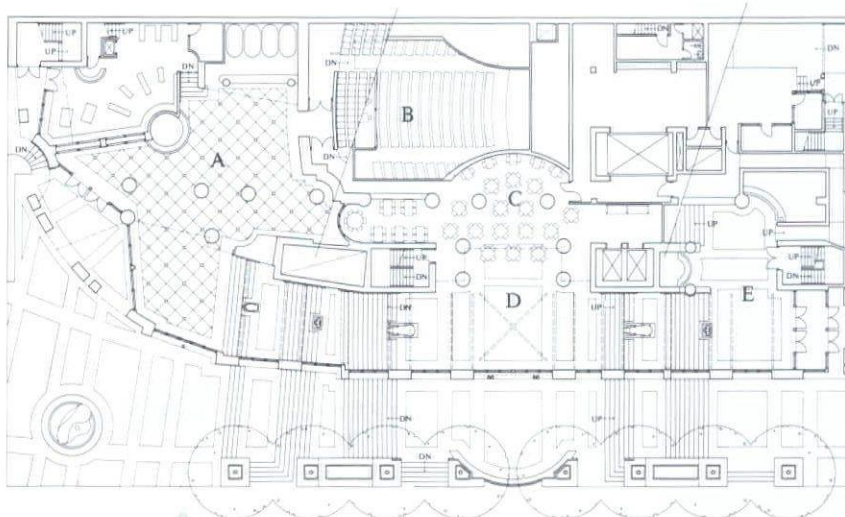


Construction has begun on the Seattle Art Museum's new building in downtown Seattle. The 150,000 gross sq. ft. building will have main entrances on both First and Second Avenues and will be set back thirty feet from University Street to preserve the view corridor to the water. This setback allows the creation of a terraced stair which, with landscaping, sculpture and low walls will attract museum visitors. As the museum will eventually be surrounded by tall skyscrapers, we have employed large scale to emphasize its presence. The south façade is constructed of limestone that is scored with vertical fluting and incised with large letters across the top that announce the museum's name. The west end of this façade pulls back dramatically from the hillside terrace to create an entry plaza at First Avenue and to accommodate a large-scale sculpture. The ground level is a lively juxtaposition of granites, marbles and intensely colored terra cotta. Large windows between groups of piers reflect the rhythmic progression of the terraced stair and enhance the continuity between inside and outside.

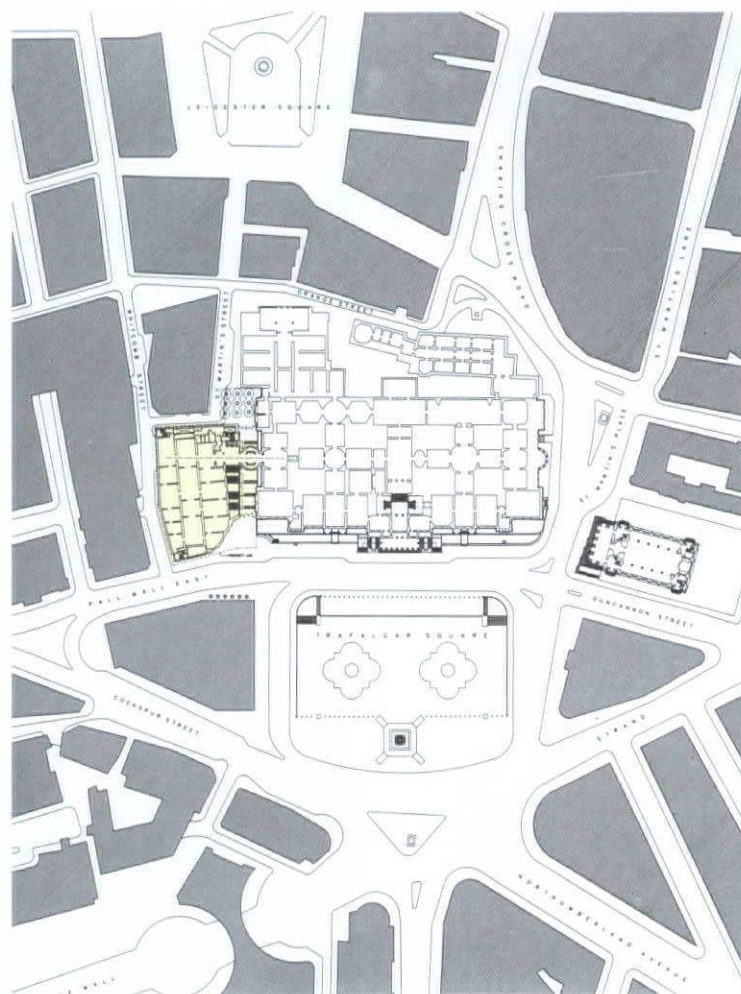
Musée d'art de Seattle, 1984-1991
VSBA, Robert Venturi, John Rauch, architectes.
James Bradberry, John Pringle, chefs de projet.



Troisième étage :
salle de cours,
expositions permanentes et temporaires



Rez de chaussée :
A. Entrée First avenue.
B. Auditorium.
C. Restaurant.
D. Sculptures.
E. Entrée Second avenue



Plan
de situation

UNITÉ DE RECHERCHES, UNIVERSITÉ DE PENNSYLVANIE

Ce bâtiment est l'un des premiers projets menés à bien pour ce nouveau Centre de Santé situé à la lisière sud du campus de l'université de Pennsylvanie. Le complexe multi-institutionnel de 7,2 ha comprend des installations de recherches et un centre de soins de jour. L'approche conceptuelle a consisté à relier visuellement et physiquement le bâtiment au campus et à la faculté de Médecine ainsi qu'au nouveau centre de Santé, coupé du campus par les voies d'accès de service de la faculté et des hôpitaux adjacents.

L'Agence Payette, spécialisée dans l'agencement des laboratoires, a eu la responsabilité de l'aménagement intérieur du bâtiment qui abrite des laboratoires de recherche pour neuf départements cliniques et groupes de recherches. L'édifice a été conçu pour offrir des laboratoires hypersophistiqués, agencés de façon à bénéficier d'une très grande flexibilité nécessaire aux modifications futures des équipements et des effectifs des équipes de recherche tout en s'intégrant à un cadre « générique » d'ensemble.

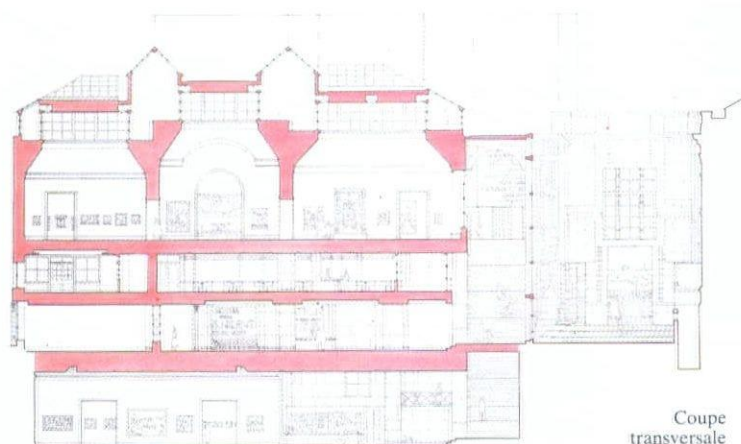
The building is among the first projects to be completed at a new Health Center at the southern edge of the University of Pennsylvania campus. This 18 acre multi-institutional development includes both research and ambulatory care facilities. The challenge of the exterior design of the project lies in the need to connect the building both visually and physically to the campus and Medical School as well as to the new Health Center at a site which is cut off from the campus by the primary service access for the School of Medicine and adjacent hospitals. Payette Associates, laboratory specialists, are responsible for the building's interior. It contains wet lab research space for nine clinical departments and research groups in the School of Medicine. The building is designed to provide state of the art laboratories, organized to allow flexibility for future changes in equipment and sizes of research groups within an overall « generic » framework.

Unité de recherche clinique, faculté de Médecine, Université de Pennsylvanie, Philadelphie. 1990.
VSBA, Robert Venturi, et Payette Associates, David Rowan architectes, l'agence VSBA étant responsable de l'aménagement du site et de la conception extérieure du bâtiment, Payette Associates de l'aménagement intérieur.
Ian Adamson, Michael E. Peters (VSBA) et James Collins Jr. Leonard Davis (Payette Associates), chefs de projet.
Photo : Matt Wargo.

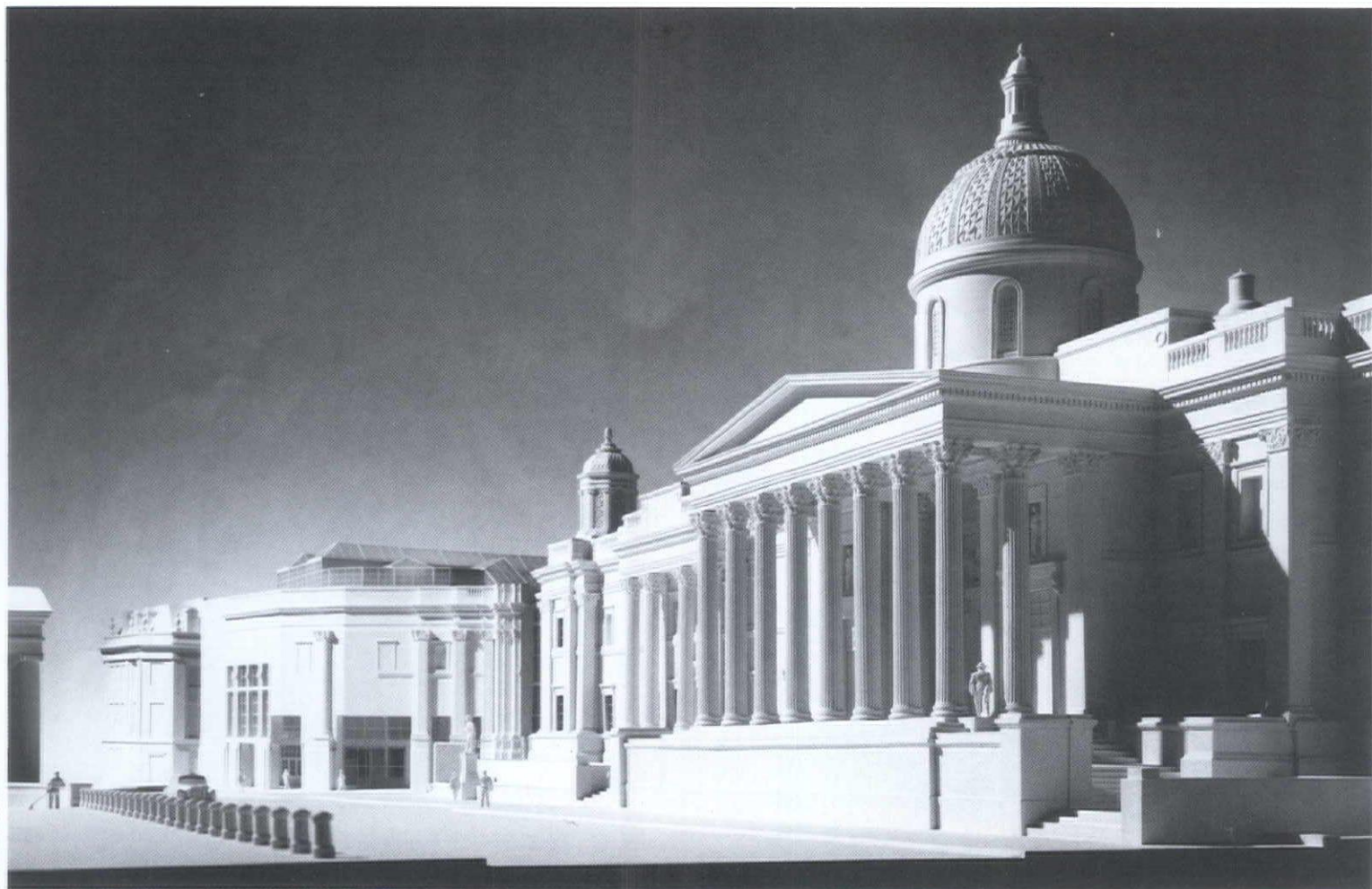
AILE SAINSBURY, NATIONAL GALLERY, LONDRES

L'aile Sainsbury est une extension de la National Gallery de Londres ; sa construction est actuellement bien avancée. Edifiée sur le dernier espace libre donnant sur Trafalgar Square, cette aile abritera l'une des plus belles collections de tableaux de la première période de la Renaissance italienne et de l'Europe du Nord. Le style de

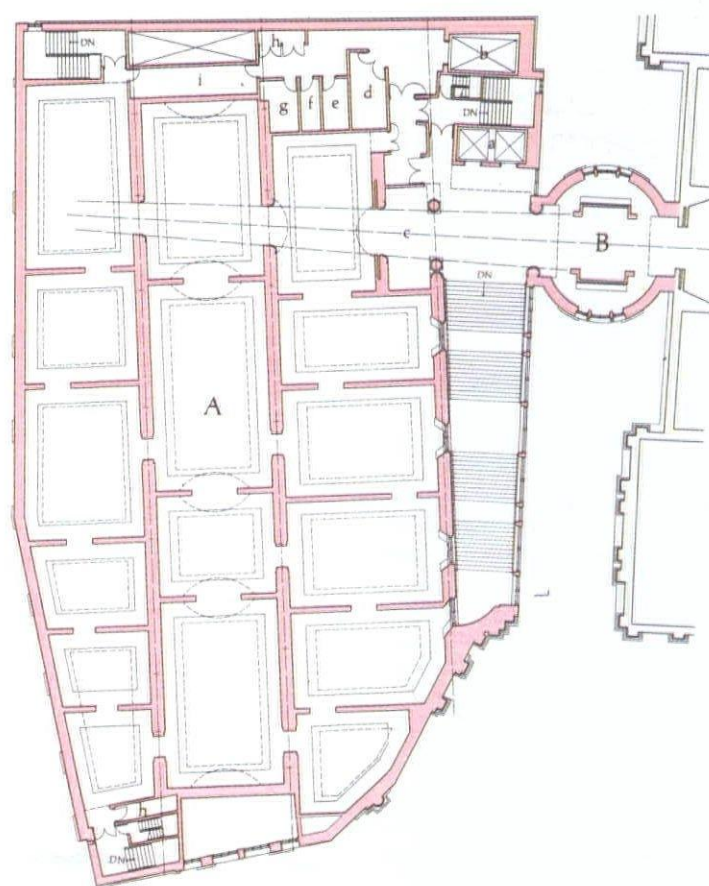
cette extension a été défini en fonction de celui du bâtiment existant (conçu par William Wilkins en 1838) tout en affirmant son caractère contemporain et son identité propre. Elle est construite avec la même pierre calcaire de Portland et elle s'aligne sur la hauteur de la corniche du bâtiment primitif. Les éléments de la façade de



Coupe
transversale



Plan
au niveau
rue



Plan
au niveau
galerie

Wilkins sont repris sur le nouveau bâtiment mais utilisés différemment, d'une façon innovante et inattendue, parallèlement à d'autres éléments contrastant avec le bâtiment ancien, comme par exemple les larges ouvertures carrées et les poteaux courts en métal, qui génèrent un rythme et une harmonie délibérément contemporaine.

A l'intérieur, les visiteurs trouveront tous les services qu'offrent les musées de cette importance : théâtre-auditorium de 350 places, galeries réservées aux expositions temporaires, boutique et centre d'information interactif. Un imposant escalier panoramique situé derrière une grande paroi en verre, donnant sur le bâtiment de Wilkins, conduira aux galeries d'expositions permanentes du troisième niveau où sont exposées les collections de la première période de la Renaissance. Les galeries sont disposées suivant une hiérarchie quelque peu implicite de salles aux dimensions croissantes qui sont éclairées par un dosage subtil de lumière naturelle et artificielle. Un certain nombre de ces salles bénéficient d'un éclairage dispensé par des fenêtres donnant sur d'autres espaces intérieurs et offrent des points de vue sur l'extérieur qui permettront aux visiteurs de s'orienter dans le bâtiment.

Construction is well underway on the Sainsbury Wing, an extension to London's National Gallery. Built on the last open space on Trafalgar Square, the Sainsbury Wing will house one of the world's foremost collections of early Italian and Northern Renaissance paintings. Stylistically, the wing is designed to relate to the original building (designed by William Wilkins in 1838) while maintaining its own identity as a work of contemporary architecture. It will be constructed of the same Portland limestone and will observe the cornice height of the original. Elements from the Wilkins façade will be replicated on the new building, but used in innovative and unexpected ways, alongside elements that are in contrast with the older building – for example, large square-cut openings and small metal columns – to create new rhythm and harmony.

Inside, visitors will find such major museum facilities as a 350-seat lecture theater, temporary exhibition galleries, an enlarged museum shop, a restaurant and conference rooms, as well as an interactive information center for the public. A grand processional stair, located behind a large glass wall that affords a view of the Wilkins building, will lead from the lobby to the third floor permanent galleries where the Early Renaissance collection will be displayed. The galleries are laid out in a gently implied hierarchy of small, medium and large rooms that will be lit by a delicately balanced combination of natural and artificial light.



Imposant escalier panoramique derrière une grande paroi de verre donnant sur le bâtiment de Wilkins.
Dessins de Matthew Schottelkotte

Extension de la National Gallery, aile Sainsbury, Londres, 1985-1991
VSBA, Robert Venturi, architectes
David Vaughan, chef de projet
John Chase, John Hunter, architectes assistants.



first as his student, then as his colleague, and I saw ideas I had suggested incorporated in his work, and heard things I'd said repeated by him.

AA: Is that good or bad?

DSB: Well, it would be nice if the source was acknowledged.

RV: It isn't good to adopt the ideas of a young person who has no standing and to present them as your own – without acknowledgement.

AA: That's what happens though when you're working in an office sharing ideas on the same project.

RV: There's nothing wrong with that kind of give-and-take; in fact, it's wonderful, but there should be proper attributions in the end. Especially if you're dealing with young people who are original, because they already have a terrible fate before them. To be original is punishable. In the end of course, the older person can't forgive the younger person.

AA: There's always something that strikes me about the Philip Exeter Library. The refectory building is very much a Venturi design. It comes directly from Vanna Venturi's house, a slanted roof on both sides of a central chimney.

RV: I don't remember that aspect of it. I don't want to talk too much about this because it's painful, and I want to be positive.

AA: You both grew up in families that were very much aware of architecture. DSB: Bob knew when he was 4 years old – maybe before – that he was going to be an architect. And I too, at the age of 5, wanted to be an architect, because my mother had studied architecture. But the next year, I decided to be a teacher, then a writer – in the end I have done all that. People who are "this and that" are very difficult to define. The heart surgeon becomes a hero; the general practitioner – though brilliant – does not. The specialist's work is easy to define, mine is not.

AA: If you had been a man, would you have teamed up with Robert Venturi?

DSB: It's interesting to consider what would have happened had Bob and I both been men. Greene & Greene have an identity as two men. Hardy, Holzman and Pfeiffer seem to have an identity as three people. It's hard to tell. I think if I were a man, things may have been different but I can't say for sure, partly because the subjects I bring to architecture are unfamiliar to many architects, and uninteresting to them as well.

One reason for this is that Americans don't know much about the influences on me that come from Europe (including the European-Jewish origins of my family) and Africa. I have had an intellectual life in three countries; areas of my thought derive from a childhood and youth in Africa and student years spent in the England and Europe of the 50s. American architectural critics know little of these places and times. The second axis of my thought which counted a lot when I came to America was my training in "town planning", as they call it in England, where it was a field strongly allied to architecture. In the City Planning Department of the University of Pennsylvania, I found I was studying social sciences more than architecture. This was just as the civil rights movement was starting. The people I learned from at Penn became my colleagues and greatly influenced my way of being an architect. I brought their perspectives to my collaboration with Bob, finding him to be the only

architect in the school sympathetic to what was going on in the Planning Department, and who could understand its relevance to architecture. Perhaps Bob had this insight because his mother was a socialist.

The others seemed to side with Louis Kahn who said the sociologists were interested in 2.5 people, therefore you shouldn't listen to them. But Bob felt, as I did, that we could learn from the sociologists' critical, skeptical and disagreeable views of architecture, which were challenging and a goad to architectural creativity (in fact, it was criticism of the Ciam's city planning).

Every now and again architects and urban designers have to become their own sociologists, because there aren't enough sociologists and those there are aren't interested in architecture. But most of the time I think what we've tried to do is use social insight in an architectural way, and as an aid to artistry. For example, although our discussions at Penn on urbanism and popular culture were largely intellectual and conceptual, my first reaction to Las Vegas was artistic. I didn't analyze it as a sociological phenomenon; I felt a sort of shiver; I couldn't tell whether it was hate or love. The strength of the feeling lay in its mixture of both. I've always agreed with the Modernists and Brutalists who felt that the shiver you get from looking at something ugly can be artistically important. It gets you out of an aesthetic rut. It makes your eyes fresh. I think that's what Le Corbusier meant when he said "eyes that will not see". And Ed Ruscha "just looked". But it was great art to look in the way he did. The freshness of the shiver was what I felt when I first saw Las Vegas. It made me want to interpret and understand the shiver. That's why I invited Bob to visit Las Vegas with me. Later, with the help of Steve Izenour and our Yale students, we used many ways to analyze the strip, based on the sum of our past experiences. This was an exciting time in our lives. Here was a whole new field of discovery. It opened up so many new ideas. Yet it was equally exciting because we could apply traditional ideas to new phenomena, and incorporate the new into the existing body of architecture.

RV: America is a place where there is a great diversity of taste cultures – and of architectural juxtapositions, combinations and distortions that should discourage an emphasis on homogeneity. These comings together are a beautiful phenomenon and one of the reasons they're likeable is that they diminish ideology – the idea that there's only one way to do things. Art and ideology don't mix: ideology is the enemy of vitality in art. But ideology is convenient, especially for journalists. It simplifies their job: it's the equivalent of the sound bite.

AA: Some people have said that you're the standard-bearer of Postmodernism. And it's true that your names have served as a reference if not a backing for this movement.

DSB: There are many reasons why we aren't Postmodernists. One is Bob's interest in architectural history that dates from his childhood and makes his knowledge more profound than that of the Postmodernists. Another is my training in the social sciences and my experience with the social planning movement of the 60s, by which I learnt to think in sociologists' terms and to relate social imagination to architecture. A critic of the writer Jerre Man-

gione said that, as an artist, Mangione has always sought the truth but, because he's a real artist, he has made sure never to find it. Postmodernism found truth, too quickly; so did some (but not all) Modernism before it.

AA: You think there is a truth to be found?

DSB: Well, their definition of truth maybe. Modernism cut out history again thru indiscriminate borrowing. We try to make our borrowings relevant ones, contextually and culturally; then break with context, to meet new needs and to ensure we don't limit the truth by overdefining it.

RV: When Guild House was under construction, around 1965, Vincent Scully came to Philadelphia. He had some other business here but he made a point of coming to look at the building, which was almost complete. Later that afternoon we met Penn's Dean of Architecture, Holmes Perkins, by chance on the street. He said: "Vince, what are you doing in Philadelphia?" Vince answered: "I came to see Bob Venturi's Guild House". Holmes' jaw dropped. I loved Vince for that.

Then about 5 years ago, I drove past Guild House with an architect of my generation who said: "You wonder now what all the fuss was about". That made me sad. The building was outrageous then; it's ordinary now. But maybe that's a compliment.

AA: How has the structure of your office changed since you built Guild House?

RV: At this stage we're completing a series of relatively large buildings that got started all at once. This made for a strain especially during the working drawings stage, which is so labor intensive. Our office had to get quite big. It's smaller now because the construction administration phase requires fewer people. This sequence of work also means that we have completed no large buildings for some time now. We're lying low and people are forgetting about us, which is all right; I rather like it. But presumably the buildings will all be completed about the same time around '90 and '91. We're also starting design on new projects and completing construction on a few houses.

AA: It's funny to note that the Laguna Gloria and Seattle Art Museums, and the National Gallery Extension, show a kind of similarity in the way the layout and the functions are organized inside, yet they all have different skins. In fact their skins define the difference between the museums, rather than the function, which should be exactly the same.

RV: Context affects the design of the outside. The design of the Sainsbury Wing of course evolved out of the existing National Gallery building next to it. A recent issue of the English "Architectural Review" referred to our façade on Trafalgar Square as "picturesque mediocre slime"; you just can't mind such eloquent criticism. The same magazine said in an earlier editorial: "... instead we are to be given a vulgar American piece of Postmodern Mannerist pastiche". We are truly hard to place ideologically, and this makes our architecture hard to take. The Modernists, the Neo-Modernists and the Deconstructivists don't like us because we're not modern, and the traditionalists don't like us because we're not explicitly traditional. It's good to be in an ambiguous position I think. It's nice to be not easy to place. It's good not to be ideological. AA: Yes, but you've always dealt with ambiguous positions. And you're not

the first architects to have looked to the past. Plečnik did it too – beautifully. And there is even a certain similarity between Plečnik's striped bank in Vienna – do you know it? – it was the first curtain façade...

RV: Yes.

AA: ... and the striped Seattle Art Museum, with its façade treated like a curtain material.

RV: I hadn't thought of it that way. Yes, like a curtain with an ornamental fringe.

AA: That is also true of other ornament in your architecture, which defines very strong symbolic elements. Could you say more about the relation between pattern, color, ornament and texture, how they come thru in your design and how they become symbolic elements of a building.

RV: Denise and I have written about this. Do you know my Gropius lecture at Harvard of 1982? It describes some ideas behind our most recent work. One was on the use of ornament all over – on architectural expansion derived more from surface than from spatial quality. This relates to the decorated shed, a notion Denise and I learned from Las Vegas. The Harvard article described a kind of ornament I called "representational". Others have taken up that word in different ways but, as we use it, representational ornament refers to historical symbols and how we feel they should be used today. As an architect you don't do it, you represent it. Your Classical columns shouldn't be structural.

Describing ornament reminds me how difficult it is to create it. I think it's because of my age. When I grew up you didn't use ornament; you didn't even make an issue of not using it; you didn't even think of it. Texture maybe, but not ornament. So, even though I think I have been good at conceptualizing the new relevance of ornament – good at analyzing it – I find it difficult to design. Young people do it more easily. I think Cesar Pelli produced wonderful brick ornament for his Rice building.

DSB: ... it derived from Arts and Crafts ornament.

RV: Yes. Ornament connects with detail. At this point in our work we're designing the detail of several buildings and I am loving it. "God is in the details" – and so – at the moment – is Bob.

DSB: Maintaining the concept of a building thru all its details is one of the most difficult parts of architecture – I think Mies' statement is an inversion of one by Nietzsche, "The devil is in the details". This may be more true than Mies' statement for architecture today. I think the Modern revolution led to a loss of skill in architectural detailing. The first generation of Modernists were trained in traditional methods; they could transfer their skills to the new architecture and evolve construction and detailing techniques suitable to it. But new techniques for Modernism couldn't be developed overnight – think how long it took to evolve the tradition of Classicism. So several generations of Modernists had neither the training in new methods nor the rules of traditional detailing to help them.

RV: To some extent, detailing was really forgotten. When Modernism took over, minimalism took over too, almost everything became flush; also, the aesthetic of mass production and repetition reduced the demand for variety of detail. In 50s buildings, there are rela-

tively few details. At Princeton, the Economics and Center of International Studies Building we're doing is next to Robertson Hall, designed by Minoru Yamasaki in the early 60s. Although both buildings are about the same size, our set of working drawings contains about 200 sheets, while there are only about forty for the 60s building. The number and the complexity of details and the degree of ornamentation make the difference. Good details contribute tension to the composition – and also scale. In traditional architecture big scale and little scale are often juxtaposed. Modernism more or less abandoned this idea: almost everything was medium scale. Modernism tended to diminish the differentiation of little and big, yet it was by using this opposition that architects like Michelangelo achieved true monumentality. Detail and ornament are used in traditional architecture to achieve tension, depth of scale, and monumentality. I think our way of using these elements – flattened and abstracted for representation – is significant in achieving a rich referential dimension for our buildings. Plečnik and others at the beginning of this century did just that.

AA: And Asplund?

RV: Asplund did it. The Secessionists did it too. I think the detailing of our buildings now going up at Princeton and Penn is going to be good. This is unusual for me. I'm usually the one who doesn't stop worrying about details.

AA: You're not sure whether you like it until it's built?

RV: You don't quite know; you're always surprised. You always find details that went wrong, that haunt you. I say I've never made a mistake greater than 4 inches in a building. You can understand the massing and proportions via models and drawings, but the depth of a window reveal can devastate the whole building, and you with it.

AA: How should the strong similarity of positions and proportions that the front façade of the Villa Schwob has with that of North Canton Hall be interpreted?

RV: The blankness of the front façade of the Villa Schwob was inspiring to us. It took a long time for us to achieve this effect in the design of the Laguna Gloria façade, partly because we were enamored of an earlier design, with a kind of giant order in the front. Eventually this front had to have no windows and the blank façade evolved. We also learned from the Mannerist façades of the Villa Pio IV and the Acqua Paola. Very simply, the Villa Schwob is an example of taking a blank wall and making it positive; achieving at the same time a kind of generous, if not monumental expansiveness.

AA: It's surprising that you never used that flat side as an example in "Complexity and Contradiction".

RV: I should have. Of course there are other examples: I have mentioned the Acqua Paola in Rome where the great framed panel above the arches has an inscription – a beautiful Latin inscription that George Santayana loved to read on his walks on the Janiculum. I like it also because it does sort of involve representation. It's like a piece of paper with writing on it. Our panel at LGAM is a blank page; a blank page where something could be said. The North Canton Town Hall project was not quite that because it did have a very big opening in it. North Canton simply acknowledged a contradiction between

the back and the front, the monumental and the circumstantial; it contained a big scale within a small building; Louis Sullivan's great and poignant banks inspired me there. The great-scale detached façade also allowed us to contain all the fuss inside – as in the Villa Savoye too.

AA: Yes, but surprisingly, in the North Canton you have the blank square in the middle: it is a real tri-dimensional void. In the Villa Schwob the blank square in the middle is only a void of representation. So rather than "avoid" the issue, you replaced the blank of representation by the blank of materiality, and pushed the transgression of representation to its limit. Which is pretty daring in a front elevation!

RV: That is a very good interpretation. I forgot about that. I had not thought that way at all.

AA: Would it be correct to say that your influences are Sullivan, Furness, Louis Kahn and the historical influence of Palladio; and that while your main influence is cultural relevance, you are subject to no contemporary influence?

DSB: Well that's putting more meaning into the term cultural relevance than we would have put, and there were many other historical influences. But what you've said about a main influence being Palladio is true. Palladio is an important influence on us because his architecture had great influence on America. There is cultural relevance in that.

AA: So he has the first place in your heart simply because he is important here?

DSB: Not only for that, but it is one good reason.

RV: Well, speaking of influence and Palladio, one of the most thrilling and relevant experiences I ever had was reading Rudolph Wittkower's book on Palladio. There are two parts to that work. One is focussed on the issue of proportion, which does not interest me at all – it never has, not the golden mean nor Corb's modular. But Wittkower's interpretation of Palladio as a Mannerist, and not the orthodox Classicist that Lord Burlington and his followers made him out to be, that was a great revelation. I also learned a lot from Richard Krautheimer who looked at Roman and German Baroque in a fresh way, when we discussed it in Rome in the 50s. I learned especially from Donald Drew Egbert who taught me to look at everything. But I learned the most from history in general.

AA: Can your way of treating ornament be compared with that of Sullivan?

RV: I should be 1/1000th as good at ornament.

AA: Like Sullivan, you have the same idiosyncratic notion of the function of ornament; which appears to be a very North American notion.

RV: I don't know. It's an interesting point.

AA: Especially in the Seattle Art Museum where it's almost as if the ornament were disappearing into the skin of the building and yet simultaneously revealing it.

DSB: I think that in Seattle the decoration is maybe doing some jobs that the architecture would do with Sullivan. For example, I think the decoration near the base of the building mediates the scale between the civic and the individual. With Sullivan, decoration fulfilled that purpose perhaps to some extent, but for him I think the equivalent would be the big arch – that is the element that defines the scale in his bank, as the decoration does in our building.

AA: The Modern movement was in part a search for universality thru simplicity and abstraction. Whether we think it was successful or not, this search had political ambitions.

DSB: We think it was very successful. But for its time.

AA: Is there any relationship between contextualism and the search for universality?

RV: As Denise said, we admire the International Style very much. But I would say a difference between them and us is that we don't refer to an ideal in the way the Renaissance did, and some of the Modernists did, by implication. In 1590, buildings in France, England or Italy were different but these were what we would call regional differences. The same universal ideal was good for all time, for all buildings; so the differences were incidental, not intentional, and to the extent there were differences, the buildings were considered to be flawed. The Modernism of the International Style exploited that idea too – but its universal vocabulary was based essentially on that of an industrial vernacular, not, of course, on Classical orders.

This approach too aimed at producing a universal architecture but the ideal was never achieved, owing to the romantic, individualistic, and perhaps egoistic views of its chief practitioners.

Within Modernism, Corb was somewhat Indian when he went to India and somewhat Mediterranean when he worked in the south of France. Mies was more universal: the Farnsworth House and the Research Laboratory were essentially the same, the museums in Houston and Berlin were in the same vocabulary. In those days, each great architect had, and was recognizable by, his own vocabulary: Mies was Mies, Corb was Corb, although they evolved over time. There is indeed this funny contradiction: they held to a universal ideal, but they all had to be individualistic at the same time. One of the ways to define a great architect was thru the fact that he used a personal, recognizable vocabulary. I would say that today the definition of a great architect would be the opposite: it would be in terms of adaptability and use of multiple vocabularies. This relates to our era's ideas on taste cultures, heterogeneity and eclecticism, and to the preference of richness over unity.

DSB: But if the building is a decorated shed, the shed part is probably universal.

RV: We try to design that way. And there are other things about our buildings that are constant. Almost every museum has a big stairway.

DSB: In the National Gallery there's an interplay between universal and unique, contextual and contrasting, modern and classical. They are interwoven.

RV: That's true. In each case you set up a system, you set the rules, and then you distort them – as Alito did. And so it's not as if you have no rules, but rather that you combine different sets of rules, and modify them.

AA: That's Deconstructivism; having it both ways.

RV: In Deconstructivism there seems to be so much breaking of the rules that in the end you no longer have broken rules, but picturesqueness.

AA: Can you tell us what deviation is?

RV: Deviation? What do you mean by that?

AA: You said once that today's deviation is tomorrow's convention.

DSB: The syncopated pilasters and the single column on the façade of the National Gallery are today's deviations.

AA: Thank you very much.

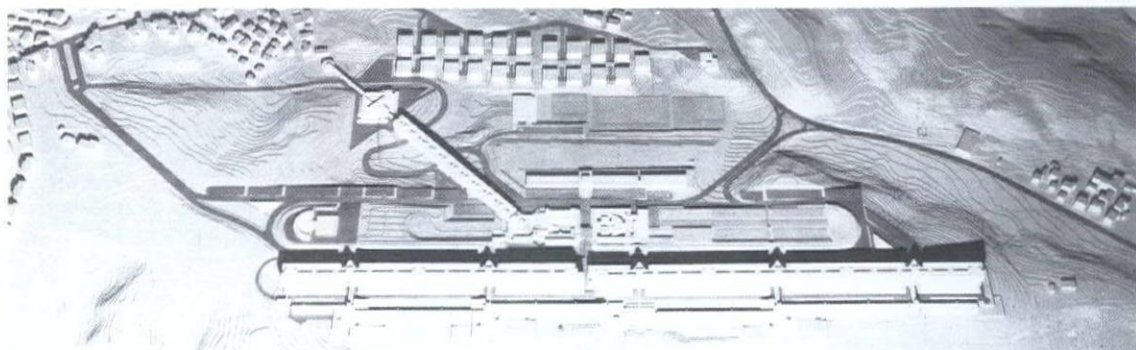
Interview
by Philippe Barrière
and Sylvia Lavin.



Guild House,
1965
Venturi & Rauch
« A l'époque,
le bâtiment
avait été
scandaleux ;
maintenant,
il est
ordinaire ».

PROBLÈMES DE LA GRANDE DIMENSION

Voici deux opérations de logement social qui se distinguent par leur longueur : la grande barre du Corviale à Rome, due à Fiorentino, un kilomètre, dix ans d'âge, et la toute nouvelle boucle de six cents mètres achevée par Saenz de Oiza au bord du périphérique de Madrid. L'une semble un échec social absolument tragique, l'autre suscite la controverse. Dans les deux cas, les architectes sont majoritairement solidaires du grand geste.



Maquette générale du projet Corviale

CORVIALE, LA PLUS LONGUE ERREUR DU MONDE

Conçu il y a vingt ans, achevé il y a dix ans seulement, le Corviale (un kilomètre exactement de logements sociaux isolés dans la campagne romaine) est un désastre que nombre d'architectes, pourtant, défendent encore.

Au début des années soixante-dix, après vingt-cinq ans d'une œuvre honorable quoique trop sensible aux modes successives, trop souple au commerce, l'architecte

romain Mario Fiorentino a conçu le projet d'une barre de logements d'un kilomètre exactement de long. Son projet, situé à Corviale, au sud-ouest de Rome, avait l'am-

bition d'inaugurer une « nouvelle dimension de l'habitat » et d'offrir « une alternative radicale à la dispersion de la périphérie ». Sept ans après son achèvement, dans



un article du 15 février 1989 publié dans le *Corriere della Sera*, Vittorio Feltri écrivait : « Le pape a tort. Il n'est pas vrai que Rome ait deux faces, l'une trop riche, l'autre trop pauvre. Elle en a trois. Et la troisième face est si horrible et si douloureuse qu'on a peur de la regarder et honte de la décrire. Elle se nomme Corviale. »

Un jour de l'été dernier, nous avons quitté Rome par la porta Portese et remonté la via Portuense. Avancé à travers la banlieue, nous nous attendions, après quinze minutes de trajet, à distinguer au loin l'énorme bâtiment. Mais nous ne le vîmes que subitement proche, derrière un rang de maisons dispersées. Quel monstre ! Il est si grand que nos regards ne pouvaient, sans mou-

**Un espace
piranésien,
avec ce
qu'il y faut
de morbidité**

vement de tête, l'embrasser tout entier. Un peu inquiets (on nomme à Rome cet endroit « il Bronx »), nous y sommes entrés. Après le vertige horizontal à l'extérieur, c'est une démesure verticale qui frappe à l'intérieur : des piles monumentales de béton brut plombent sur plusieurs niveaux, d'inaccessibles escaliers nous surplombent. Nous sommes moins chez un suiveur de Le Corbusier que dans un espace piranésien – avec ce qu'il y faut de morbidité. Mais bientôt, progressant, il ne nous fut plus possible de considérer culturellement cette construction ; il nous fut impossible de la regarder indépendamment de sa saleté et de sa détresse. Comme dans une prison, tout ce qui pouvait être rompu, enfoncé, sali, l'avait été ; et, avec la plus grande véhémence. On s'était particulièrement acharné sur les ascenseurs. Des jardinières étaient comblées d'ordures. Il tombait entre les coursives de béton brut un jour sépulcral.

Des cinq grands espaces verts projetés par Fiorentino, des trois groupes de services, comprenant chacun une crèche, une école maternelle et des commerces de première nécessité, rien n'a été achevé, rien n'a jamais fonctionné. À peine construit, Corviale fut occupé par des gens démunis qui attendaient depuis longtemps des logements. Et par suite, on donna la priorité aux familles les plus défavorisées, formant ainsi une concentration de disgraciés. Six mille cinq cents personnes habitent officiellement cet enfer de

neuf étages. Il y a plus de huit mille cinq cents habitants, si l'on considère l'ensemble de l'opération avec quelques « barrettes » parallèles ou diagonales.

Dans un angle de béton brut d'une trentaine de mètres de haut, assis sur des moignons de béton brut autour d'un arbre maladif cerclé de béton brut encore, sur une dalle, des gens étaient là, qui nous accueillirent avec gentillesse dès qu'ils surent que nous allions écrire un article sur leur lieu de vie. À travers quelques plans pasoliniens, ils nous menèrent jusqu'à leur local commun (il s'en trouve cinq qui, avec d'emphatiques cages d'escaliers, rythment les mille mètres de la façade) : un volume de pavés de verre encastré au milieu des allèges filantes. Dans la touffeur de cet endroit privé de fenêtres, des vues sur l'agro romano, qui auraient pu adoucir un peu sa grossière géométrie (on sent à chaque pas dans Corviale, une volonté impérieuse de faire plier la vie devant le béton), on nous montre les nombreux articles de presse des scandales successifs de « la maison » : l'occupation, la délinquance, la drogue, la prostitution, l'ordure, les contre-projets (le plus intéressant : transformer Corviale en ministère !), et surtout on nous décrit comment se déroule la vie ici. Les hommes qui nous parlent ont tous une cinquantaine d'années, ils portent au visage leurs peines ; ils n'osent dire à leurs camarades de travail où ils habitent : pour l'opinion publique romaine, Corviale est le lieu des truands et du vice. Femmes, enfants dès que possible, les ont quittés. Ils ont voulu s'installer coûte que coûte, ils n'avaient pas d'autre solution. Ils ont tenté d'humaniser les lieux. Avec leur propre argent (ils ont

**Une volonté
impérieuse
de faire
plier la vie
devant
le béton**

cessé de payer leurs impôts locaux parce qu'aucun aménagement n'était engagé par leur commune), ils ont planté des arbres, installé des bancs, dallé, décoré de fontaines des placettes et posé des luminaires. Tous les aménagements extérieurs sont leur œuvre. À l'intérieur également, ils ont tenté d'améliorer l'endroit. Ils ont clos les parkings et mis en place des portes électriques, ils ont peint les murs et revêtu le sol des coursives. Tous ces travaux paraissent malheureu-

sement dérisoires en regard de l'ampleur du sinistre.

À la question de savoir ce qu'ils considèrent comme positif à Corviale, ils répondent d'une même voix : rien. Puis certains concèdent la taille des appartements, largement dimensionnés, les cuisines, bien adaptées à leur mode de vie. Et l'air pur ; on se sent loin de Rome.

Au cours de la triste promenade que nous fîmes en leur compagnie, il se trouvait peu d'endroits qui ne leur évoquât un drame, un larcin ; c'était telle balustrade de laquelle un jeune homme s'était suicidé, tel local commercial ancien dépôt d'objets volés, etc... La police ne se risque guère à Corviale. Ils nous raccompagnèrent à l'une des entrées, une trouée dans le bâtiment où se fortifie le vent, si puissant en hiver qu'il renverse les jeunes enfants. Ils ont été obligés de construire un abri de verre au pied des escaliers.

Fiorentino, homme de plus de besogne que de vues, inculte et terrible comme sont couramment les architectes, pensait pouvoir réduire la ville à l'architecture, et l'architecture à l'ouvrage d'art bourré d'appartements. Son plus grand bâtiment du monde est aussi le plus cruel. Quiconque a visité Corviale devrait être convaincu de cela, mais, après notre passage en cet enfer, lorsque nous sommes allés interroger les principaux architectes romains à ce sujet, ils se montrèrent en majorité solidaires de Fiorentino. Il ne s'est trouvé que Portoghesi et Fuksas pour condamner Corviale. « Ce n'est pas l'architecture qui produit la drogue », nous a dit Franco Purini, pour qui les problèmes de Corviale relèvent de l'état de la société et non de l'architecture. Montuori, du Grau, pense lui, qu'il s'agit d'un aspect des problèmes de la périphérie romaine, qu'il y a une discontinuité entre Corviale et son environnement et qu'elle est passagère : le monstre sera, selon lui, bientôt rejoint par la ville, aggloméré. Ce fut le cas autrefois pour le quartier du Testaccio, né dans une campagne déserte, et aujourd'hui l'un des plus vivants de Rome. « Les racines de Corviale, nous dit encore Purini, se trouvent dans le débat sur la grande dimension qui traversa la culture architecturale des années soixante » ; il cite les projets de Gregotti pour les Universités de Calabre et de Florence, le quartier Zen de Palerme (qui, réalisé, est aujourd'hui, comme Corviale, un dépotoir). Gregotti, en effet, porte certainement la responsabilité intellectuelle du monstre romain, il n'hésite d'ailleurs pas à écrire : « Corviale é un insediamento che non solo mi piacerebbe avere immaginato, ma essere stato capace di realizzare » : « Le Corviale est un ensemble que j'au-

rais été content, non seulement d'avoir imaginé, mais aussi d'avoir été capable de réaliser ». Il faudrait encore citer d'autres apologies dues à Aymonino, Quaroni ou Samonà.

Seuls Portoghesi et Fuksas nous semblent avoir des jugements sains. Selon Portoghesi, Fiorentino a eu le destin atroce de faire, juste avant de mourir, l'erreur la plus retentissante de toute sa vie et de toute l'histoire de l'architecture, un sommet d'aberration. Une architecture qui s'oppose à la ville. Pour Fuksas, « c'est une solution simpliste à un problème complexe ; et comme un remède trop brutal qui tue le malade. Corviale est né de la peur du désordre qu'éprouvait une culture qui nommait chaos tout ce qu'elle ne parvenait pas à comprendre et qui, cherchant à mettre de l'ordre à la périphérie des villes, ne fit qu'ac-

Réduire

la ville

à l'architecture,

et l'architecture

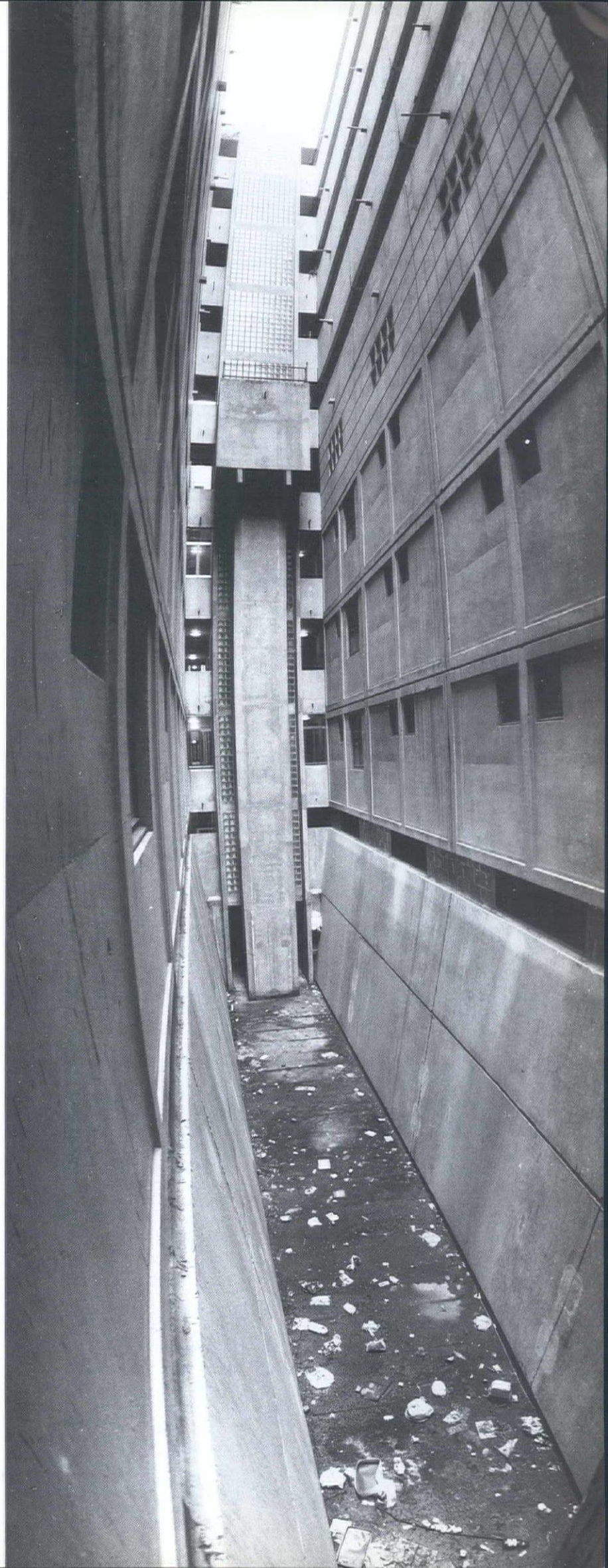
à l'ouvrage

d'art

cuser le désordre. La leçon de Corviale est que l'architecture doit accepter les contradictions de la ville, et les résoudre de manière contradictoire ».

L'architecture ne doit pas jouer avec la vie des pauvres gens, les soumettre à des expériences. Pourquoi, en 1972, persister dans la naïveté corbuséenne ? Pourquoi, après l'échec relatif de l'Unité d'Habitation, en construire une, beaucoup plus grande, beaucoup plus mal ? Fiorentino parle de spécificité de l'architecture ; or il a construit une digue matinée de barrage, qui n'est pas spécifiquement de l'architecture.

Franco Purini trouve qu'on a fait beaucoup de démagogie avec Corviale, et sans doute trouvera-t-il que cet article n'y échappe pas. Il se trompera. Purini est un homme et un architecte que nous estimons beaucoup mais nous pensons que sa culture, en l'occurrence, l'aveugle. Il nous dit que Corviale est « un monument à la Rome des romans de Moravia, de Pasolini, qu'on y retrouve la grande spacialité piranésienne, la théâtralité baroque, la complexité de l'habitat populaire typique du quartier de San Lorenzo, fait de cours et de coursives ». Il faut une imagination extrême pour retrouver San Lorenzo à Corviale. Quant à la littérature, qu'en ont à faire ceux qu'on fait vivre dans une étable ?

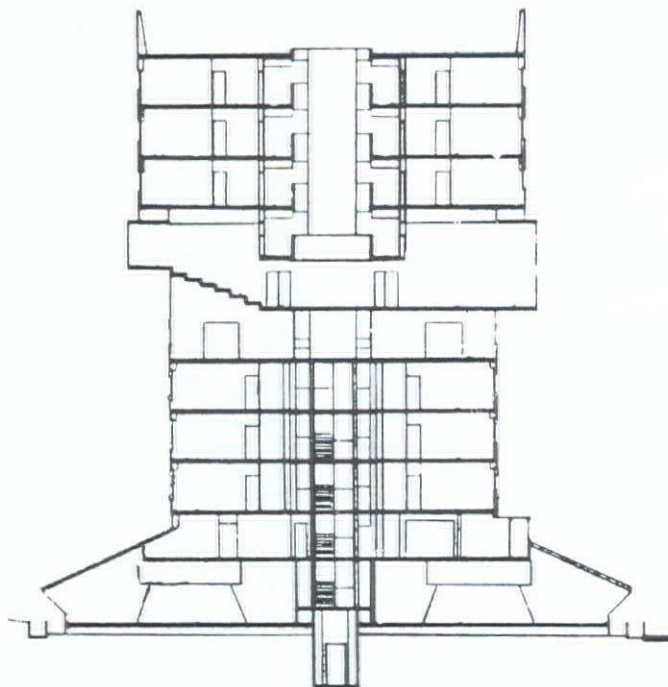




Corviale, qui certes, hérite d'un certain sadisme piranésien, est un spectre du carnassier Colisée. Est-ce bien une vertu ? Puissent Purini et nos lecteurs, garder comme nous ce souvenir de Corviale, lorsque le plus ancien des habitants rencontrés nous dit, ému : « Messieurs les architectes, ne refaites pas une telle erreur. Ne refaites pas cette erreur. »

Francesco Careri
et Didier Laroque

Unité d'habitation, Corviale
Architecte : Mario Fiorentino
1202 logements, 6 979 pièces, centres
commercial, culturel, social, sanitaire et
administratif, écoles
Longueur : 1 000 mètres
Hauteur : 50 mètres



CORVIALE, THE WORLD'S LONGEST MISTAKE

In the early seventies, the Roman architect Mario Fiorentino devised a scheme for a housing block exactly one kilometre long. His project, built at Corviale, south-west of Rome, aimed at inaugurating "a new dimension in habitat" while offering "a radical alternative to the dispersion of the periphery". In 1989, seven years after its completion, the Corriere della Sera passed judgement: "The Pope was wrong. It is not true that Rome has two faces, the one too rich, the other too poor. Rome has three faces. And the third is so horrible and pain-wracked that people are frightened to look at it and ashamed to describe it. It is called Corviale." One day last summer we left Rome by the Porta Portese and, after a quarter of an hour spent crossing the suburbs, expected to see the enormous building





Le plus grand bâtiment du monde est-il aussi le plus cruel ?

looming in the distance. But there it was already, just behind a row of dispersed houses, so gigantic that our eyes couldn't take it in without a panning movement of the head. Uneasy as we were (in Rome, they call this area "Il Bronx"), we left our car and went inside.

There, what hits you first is the vertical excess: monumental piles of untreated concrete that plumb several levels, with inaccessible stairs rising overhead. Rather than post-Corb, this is pure Piranesi (with all the morbidity too). As we moved on it soon became impossible for us to consider this construction independently of its filthiness and distress. Like a prison, everything that could be broken, kicked in or fouled, had been, and with tremendous gusto. People had taken it out on the lifts. Flower beds spilled over with garbage. Sepulchral light fell between galleries of naked concrete.

The five green areas designed by Fiorentino, and the three service groups — each of which was to have a child-minding centre, a kindergarten and shops — never came into being. Corviale was no sooner standing than it

was occupied by extremely needy people who had been waiting a long time for a place to live. And afterwards priority went to the most underprivileged families, thus forming a concentration of the ill-favoured. Officially, some six thousand five hundred people live in this nine-storey hell.

We found a few of them in a concrete corner, sitting on concrete stumps around a weedy-looking tree. They took us to their meeting room (there are five of them, which, along with the emphatic stairwells, rhythm the thousand metre long façade): a glass block volume wedged in between flying spandrels. In the airless atmosphere of this room without windows (that might have toned down its coarse geometry with views of the Roman countryside), they showed us scores of press cuttings retracing the scandal saga of "the house": occupation, delinquency, drugs, prostitution, garbage, counter-projects — but more than this they described the way life is lived there. The men, all in their fifties, had care-worn faces; none of them dared tell their work companions where they lived, for in Rome Corviale spells hoodlums and

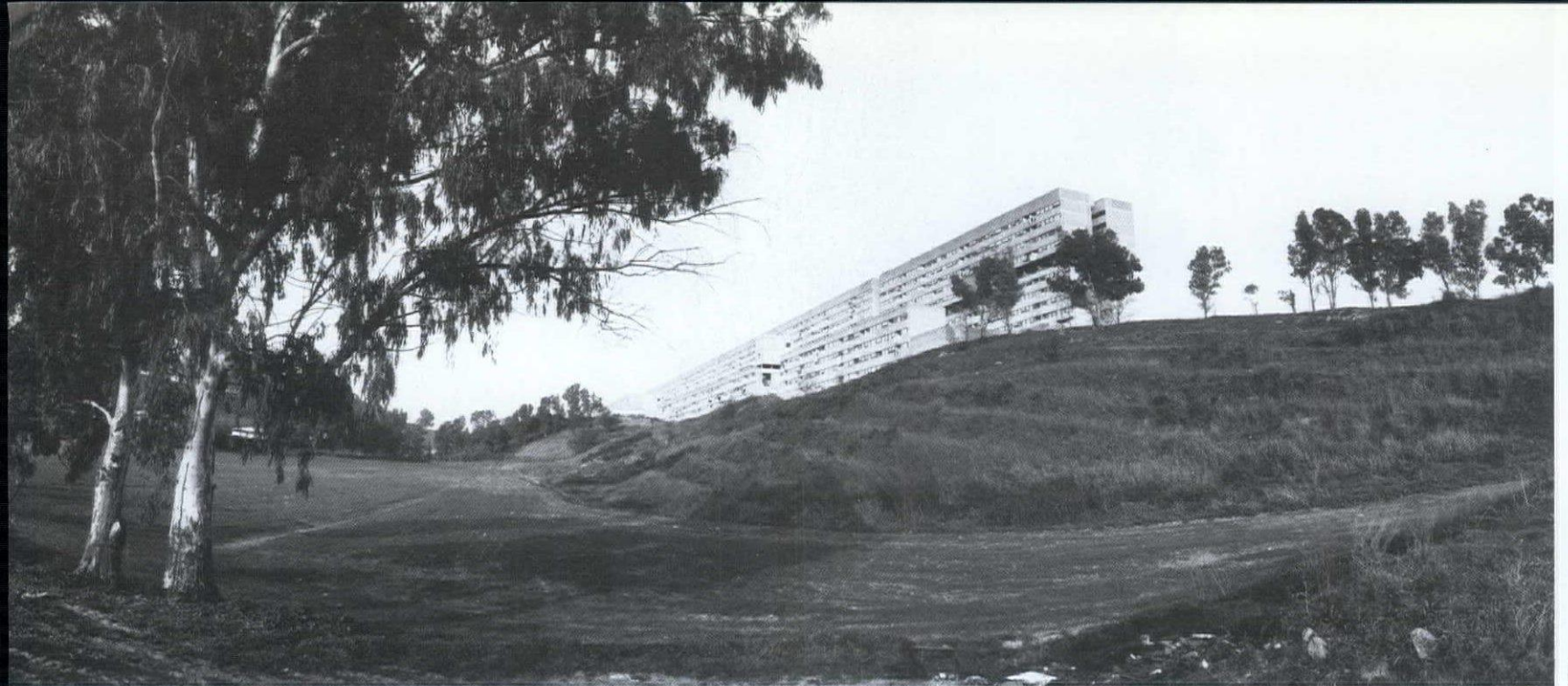
vice. Their wives and children had cleared out as soon as they got a chance to. Left with no alternative, these men tried to dig in. Tried to humanize the place. With their own money (they no longer pay housing tax since the commune does nothing for them), they planted trees, put in benches, paved walks, decorated fountains and small places and set up lamp posts. All the external facilities are their doing. They also tried to do something for the interior. They closed in the garages and installed electric doors, painted the walls and covered the floors of the galleries which the architect had delivered bare. But unfortunately, all of this work is of little consequence in the face of a disaster of this magnitude. Asked whether there was anything positive at Corviale they all answered: nothing. Then, a few of them conceded that the generously-dimensioned apartments and the kitchens were well adapted to their way of life. Along with the pure air; you feel as if you're a long way from Rome.

Fiorentino thought he could reduce the city to architecture and architecture to a civil engineering work crammed with

apartments. His longest building in the world is also the most cruel. Anyone who has ever visited Corviale will tell you that... or so we thought. For after we had been to hell and back, when we questioned leading Roman architects on the subject we were surprised to find that a majority supported Fiorentino. Portoghesi and Fuksas were the only ones to roundly condemn Corviale. "It is not architecture that produces drugs", remarked Franco Purini, for whom the problems of Corviale derive from the state of society and not architecture. As for Montuori of the Grau, he thinks that it is just one aspect of the problems concerning the Roman periphery, that there is an essential discontinuity between Corviale and its environment, and that the problem is passing; according to him the monster will soon be agglomerated as part of the city. "The roots of Corviale", says Purini, "are to be found in the debate on big dimensions that crossed architectural culture during the sixties"; he cites projects by Gregotti for the University of Calabria, the University of Florence, and for the Zen quarter of Palermo (which was built and is today, like

Une galerie rectiligne d'un kilomètre





FCh

Le monstre sera-t-il un jour rejoint par la ville ?



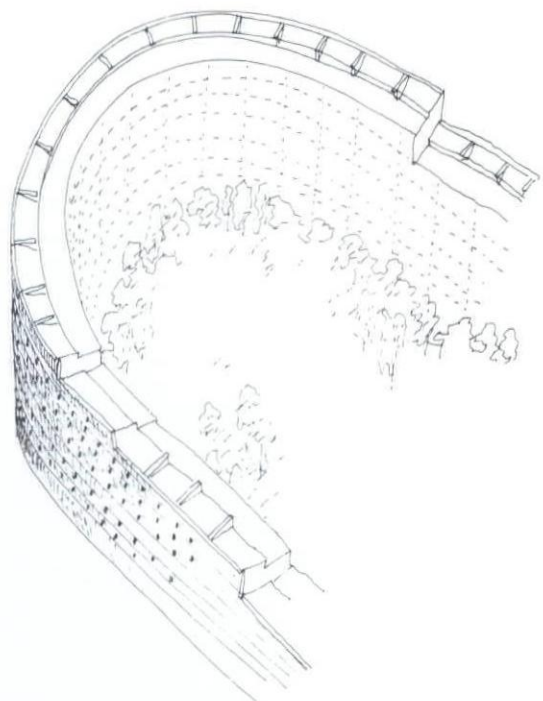
Corviale, a garbage dump. Vittorio Gregotti most certainly bears the intellectual responsibility for the Roman monstrosity, and he has no qualms in writing: "Corviale is a complex that I would have been happy if not to have thought up then at least to have been capable of realizing." There are other apologies worth quoting from Aymonino, Quaroni and Samona.

Portoghesi and Fuksas alone seem to have healthy judgements. According to Portoghesi, Fiorentino suffered the terrible fate of having made — just before he kicked the bucket — the most resounding blunder of his entire life, indeed of the entire history of architecture — a summit of aberration. An architecture that is opposed to the city. For Fuksas, it is "a simplified solution to a complex problem, like a remedy so brutal that it kills the patient. Corviale was born of the fear of disorder nurtured by a culture that saw chaos in whatever it could not understand, and which, while trying to put order in the periphery of cities, did nothing more than accentuate disorder. Corviale's lesson is that architecture should accept the contradictions of the city, and resolve them in a contradictory manner".

Franco Purini, who claims that there has been too much demagoguery around Corviale, will no doubt consider that this article is like so many others. Though we respect Purini as a person and as an architect, in this matter we think his culture constitutes a blind spot. Especially when he declares that Corviale is "a monument to the Rome of Moravia's novels and Pasolini's films, the great spatiality of Piranesi is to be found there, Baroque theatricality, the complexity of the popular habitat typical of the San Lorenzo quarter, that is made up of courtyards and galleries". There is no doubt that Corviale has inherited a certain Piranesi-like sadism and something of the barbarian spectre of the Coliseum. But is that praiseworthy?

Notre revue a publié le Corviale en chantier, avec un article de Jacques Lointier, dans son numéro 201 de février 1979.

Ci-contre, situation et échelle du Corviale, par rapport à la Rome Historique.



L'IMMEUBLE DE LA M 30

*Le grand architecte
madrilène
Saenz de Oiza a réalisé
cette longue boucle
de logements sociaux.*



C

HATEAU EN ESPAGNE

*Peut-on
monumentaliser
un ensemble
de logements ?*

À soixante et onze ans, Francisco Javier Sáenz de Oiza est l'architecte espagnol le plus populaire et son immense immeuble-barre, en bordure de l'autoroute M 30 qui contourne Madrid, est sa réalisation la plus controversée.

Bien qu'à l'étranger il soit sans doute moins connu que Ricardo Bofill ou Rafael Moneo, Oiza

jouit d'un prestige exceptionnel auprès de ses pairs, qui lui ont décerné en 1989 la Médaille d'Or de l'Architecture, distinction qui n'avait été accordée qu'au vieux maître Alejandro de la Sota et à l'architecte portugais Alvaro Siza Vieira. Oiza bénéficie également d'une notoriété incontestée auprès du grand public, ce surtout grâce à la construction des fameuses Tours Blanches (un gratte ciel organique, symbole du Madrid des années soixante) ; cette popularité se concrétise par de fréquentes interventions dans différentes émissions télévisées où il s'exprime en polémiste passionné et persuasif.

Une des dernières émissions au cours de laquelle il se soit manifesté est un débat d'une heure, à un moment de grande écoute, consa-

cré à cette barre qui se dresse en bordure de la M 30. La construction était alors déjà très avancée et avait suscité d'innombrables polémiques politiques, sociales et esthétiques aussi bien dans les médias que dans la rue qui avait été le théâtre de plusieurs manifestations de quartier.

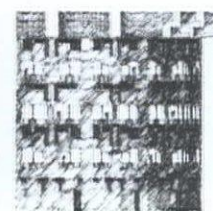
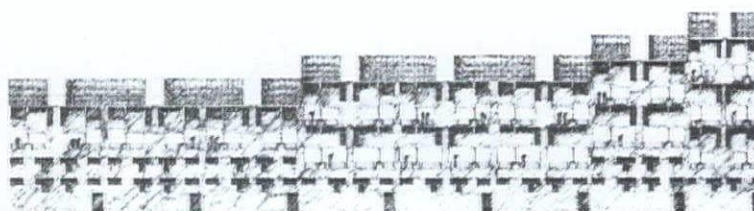
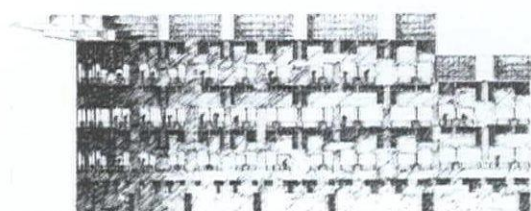
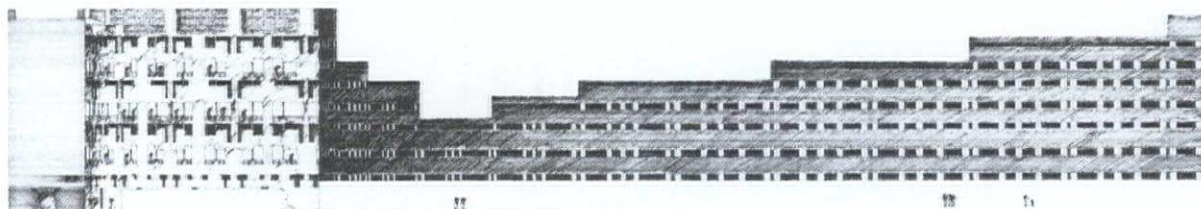
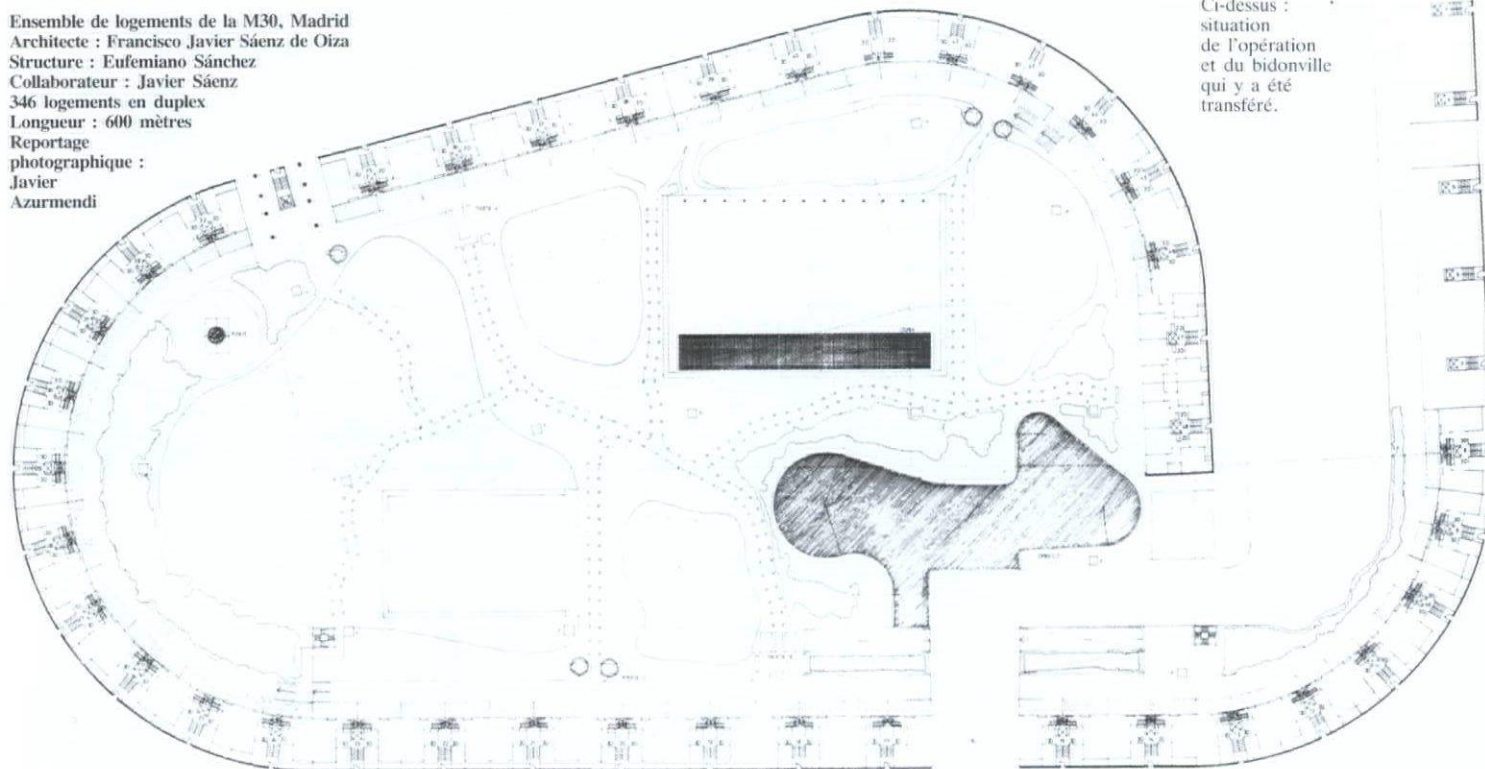
Cette réalisation controversée est une « barre » curviligne de presque 600 mètres de longueur et d'une hauteur maximale de huit étages, qui s'enroule sur elle-même en spirale ou « clip » implantée très en vue sur un promontoire dominant l'autoroute à huit voies empruntée chaque jour par des centaines de milliers d'automobiles. Commandé par l'administration publique pour les candidats en attente de relogement, ce bâtiment comprend 346

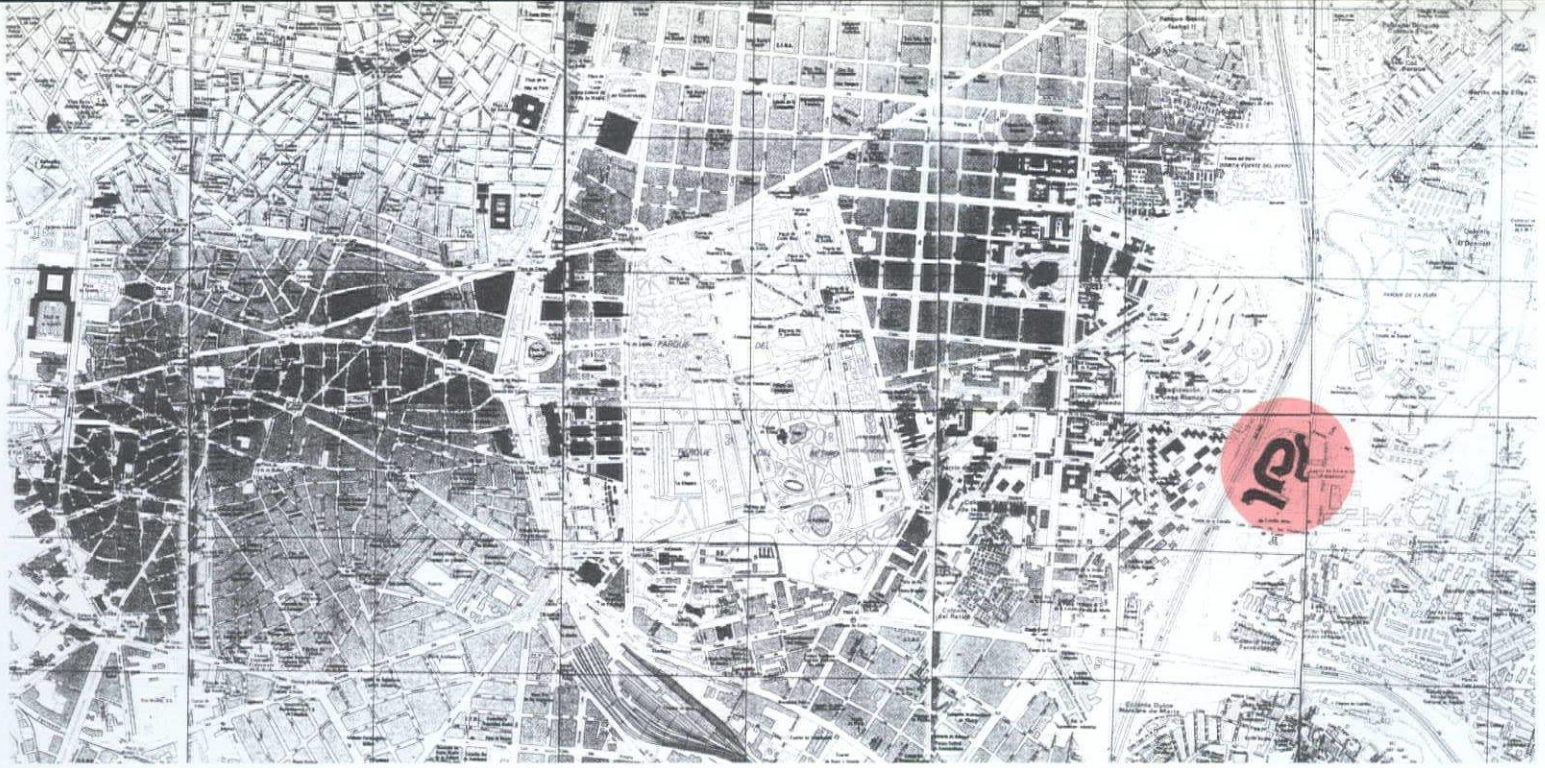


logements, la plupart en duplex, tournant le dos à l'autoroute et s'ouvrant sur l'espace intérieur défini par la spirale avec une façade peinte aux couleurs vives, et des terrasses sur deux niveaux qui font davantage penser à Candilis qu'au grand homme d'Oiza : Le Corbusier. La façade extérieure est en

Ensemble de logements de la M30, Madrid
Architecte : Francisco Javier Sáenz de Oiza
Structure : Eufemiano Sánchez
Collaborateur : Javier Sáenz
346 logements en duplex
Longueur : 600 mètres
Reportage
photographique :
Javier
Azurmendi

Ci-dessus :
situation
de l'opération
et du bidonville
qui y a été
transféré.





Un immeuble en bord de l'autoroute M30, à l'ouest du centre historique





briques rouges, ponctuée d'innombrables petites fenêtres carrées, disposées suivant une trame régulière qui a valu à ce bâtiment le surnom immédiat de Prison du Peuple ou de Carabanchel n° 2 (nom de la prison de Madrid).

La forme générale ne procède pas, comme on pourrait le penser, d'un désir de l'architecte d'imiter le Bykerwall de Ralph Erskine à Newcastle ou le Peperklip de Carel Weeber à Rotterdam mais d'un regrettable règlement d'urbanisme qui exigeait avec une certaine légèreté une longueur obligatoire de plus d'un demi kilomètre pour cette construction en ceinture. Le responsable politique, l'architecte Eduardo Mangada, avait décidé d'ouvrir un concours d'idées entre De la Sota, Bohigas, Pena Ganchegui, Aroca, Gallego et Oiza, dont le thème était « l'architecture en tant que solution » et qui avait pour objectif de compenser par un certain brio formel cet urbanisme insensé : ce qui était un petit vermicule sur les plans à l'échelle du 1/5000^e s'est mué en un effroyable boa sur les plans à l'échelle du 1/100^e.

Face à la discrétion des autres projets, qui s'ingéniaient presque tous à fragmenter cette énorme barre, le projet gagnant d'Oiza exagérait délibérément l'échelle du bâtiment en minimisant les dimensions des ouvertures qui scandaient la surface lisse de la façade extérieure, de sorte que, vus de l'autoroute, ces logements avaient un caractère nettement monumental. Cette composition géométrique audacieuse, qui emprunte davantage à Mario Botta qu'à Louis Kahn, avait déjà été employée par Oiza dans son projet pour le stade olympique de Montjuïc à Barcelone (en collaboration avec Rafael Moneo qui avait lui aussi élaboré un projet de forteresse cylindrique en briques pour le concours du Palais

Prinz Albrecht à Berlin). Il l'utilisera aussi, par la suite, pour l'hôtel de ville de Séville, qui est une sorte de gigantesque Château Saint-Ange revu et redessiné par Boullée.

Une fois achevée, la création architecturale d'Oiza a suscité les réactions que l'on pouvait attendre : approbation des architectes devant l'audace du geste formel ; rejet de la part des candidats au relogement devant l'aspect carcéral de l'habitat ; perplexité des hommes politiques pris entre les messages contradictoires délivrés par l'élite culturelle et les électeurs potentiels ; satisfaction des journalistes devant la passion du débat. Au milieu de tout ce tumulte, quelqu'un a dit à voix basse qu'il n'était pas possible de monumentaliser sans risques l'architecture résidentielle et qu'il était périlleux de vouloir rendre public ce qui est privé sans que soient détournées les motivations sociales et symboliques. Mais personne n'y a prêté attention.

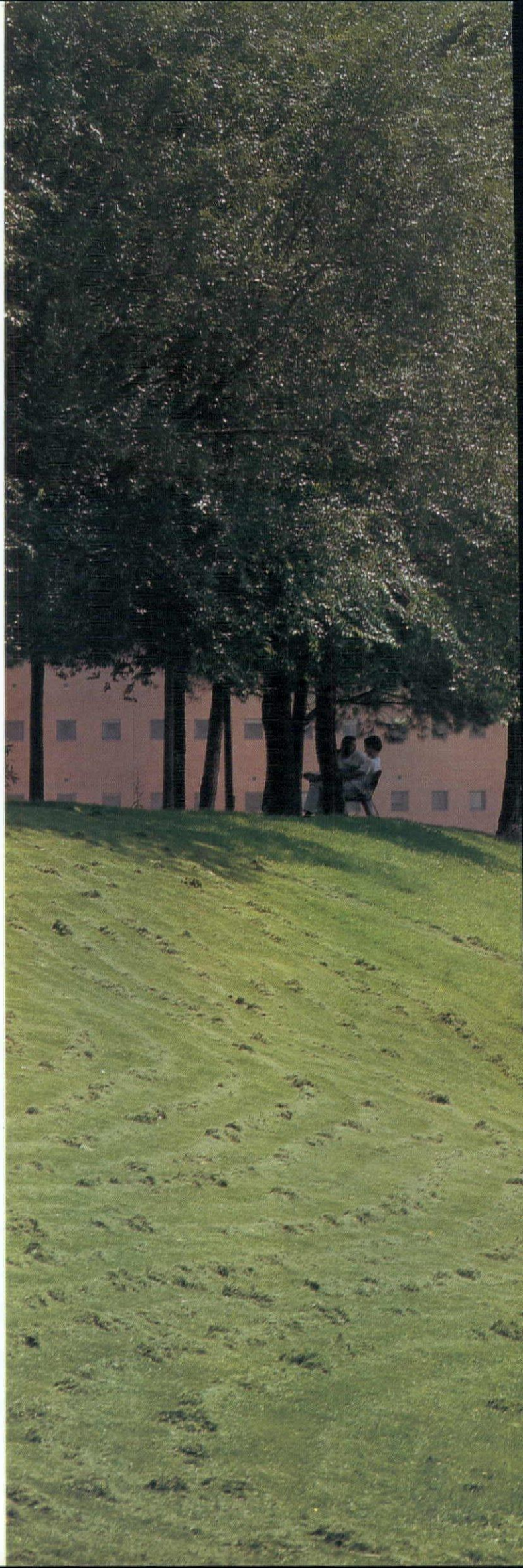
Luis Fernandez-Galiano

Luis Fernández-Galiano est rédacteur-en-chef des revues madrilènes *Arquitectura y Vivienda* et *Arquitectura Viva*.

M₃₀ HOUSING

At seventy-one years of age, Spain's most popular architect Francisco Javier Saez de Oiza has just built his most controversial work to date: a huge housing block beside the M-30 freeway that bypasses Madrid.

Though not as well known abroad as Ricardo Bofill or Rafael Moneo, Oiza has exceptional prestige amongst his peers, who in 1989 awarded him the Gold Medal for Architecture, a distinction hitherto accorded to only two





others: the old master Alejandro De la Sota, and the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira. Oiza has a real general public image, due mainly to his White Towers building (an organic skyscraper symbolic of Madrid, reared in the 60s), and a popularity made concrete by frequent television appearances on talk-shows, where he has shown himself to be a passionate and persuasive speaker.

The most recent of these was an hour-long prime-time debate centring on the block he designed for the M-30. Construction was already well-advanced at the time despite countless political, social and aesthetic gripes in both the media world and the street, which was the theatre of several demonstrations by local residents.

The controversial block, almost 600 m. long for a maximum height of eight floors, coils over itself in a spiral clip bang in the middle of an outcrop looming above the 8-lane freeway, and is a daily sight for hundreds of thousands

of passing motorists. Commissioned by the Public Administration to accommodate people waiting to be rehoused, the block comprises 346 apartments, most of them split-level, turning their back on the freeway to face an interior space defined by a loop. With a brightly-coloured façade and twin-level terraces, it calls to mind Candilis rather than Oiza's idol Le Corbusier. As for the external red brick façade, its rows of tiny windows laid out gridwise have already earned the building the nickname of the "Prison of the People" or Carabanchel nº 2 (after the name of Madrid's calaboose).

The overall shape was not dictated – as one might imagine – by the architect's desire to copy Ralph Erskine's Bykerwall in Newcastle, or Carel Weeber's Peperklip in Rotterdam, but by a regrettable urban regulation that thoughtlessly stipulated a compulsory length of over half a kilometre for this peripheral construction. The scheme's political head, the architect Edouardo

Mangada, decided to launch an ideas contest consulting De la Sota, Bohigas, Pena Ganchegui, Aroca, Gallego and Oiza, on the theme of "architecture as a solution", in the hope of compensating by formal brio such senseless town-planning: what was an earthworm on the 1/5000th scale plans becomes a boa on plans at 1/100th.

Compared to the other projects, all of which contrived to fragment the enormous block, Oiza's winning design deliberately exaggerated the building's outsize by minimizing the openings along the smooth external façade, so much so that from the freeway this block of flats takes on distinctly monumental proportions. The architect had already used this bold geometrical composition – that borrows more from Mario Botta than from Louis Kahn – for his Montjuïc olympic stadium in Barcelona, and again for the Seville town hall, a sort of gigantic Castelo Sant'Ange, updated and redesigned by Boullée.

Once completed, Oiza's architectural creation on the M-30 elicited the usual round of reactions: architects approved the audacity of the gesture; candidates eligible to be rehoused rejected the block's jail-like aspect; political heads, caught in the crossfire between the cultural elite and the potential voters, were perplexed; and journalists, given the passions in play, were satisfied. In the midst of all the hullabaloo someone muttered that it was not possible to monumentalize residential architecture without running certain risks, and dangerous to want to render public what is private, for fear of the social and symbolic motivations being deviated. But no one paid any attention.

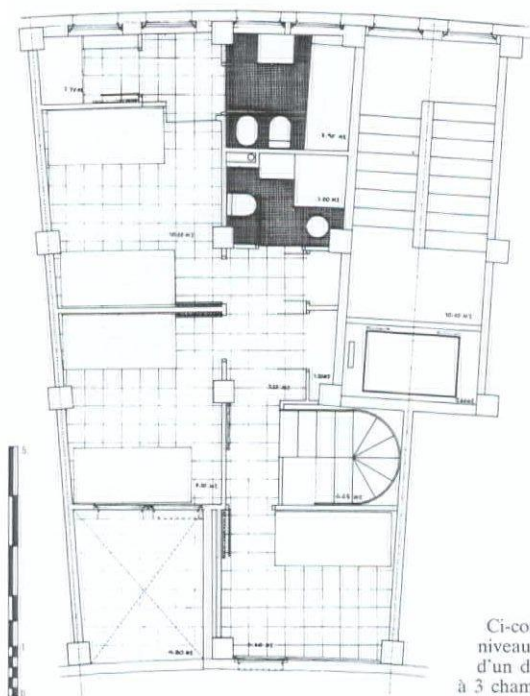
RUCHE, OU PRISON DU PEUPLE ?

*Une réalisation
révélatrice
des contradictions
urbaines.*

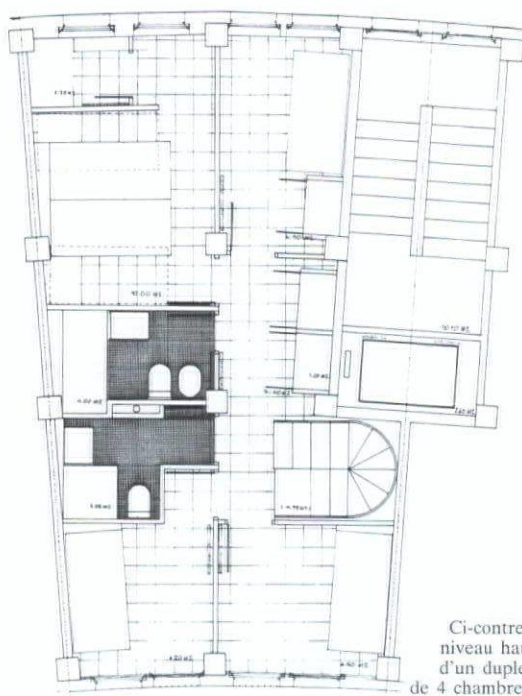
« El ruedo » (l'arène), « la colmena » (la ruche), « la caracola » (l'escargot)... si l'on en croit la presse espagnole, le « polygone 38 » avait tous ces surnoms avant même l'achèvement de sa construction. Depuis plusieurs mois les médias se font l'écho des débats autour du curieux grand ensemble de Saenz De Oiza en bordure du périphérique madrilène. « Il reste toujours bon (cette occasion le montre) que l'on émette une opinion sur ce qui se passe dans la ville » notait le quotidien national « El País » le 12 mars dernier en rapportant l'appellation plus critique de « prison du peuple », puis les principaux arguments échangés dans cette « polémique urbaine ».

Il est vrai que ce genre journalistique est particulièrement prisé outre-Pyrénées ; la situation des bâtiments et la personnalité de l'architecte expliquent sans doute aussi le déchaînement des discussions, comme l'étrangeté du bâtiment principal, ce début d'une vaste spirale, cette grande boucle ouverte, ce trombone arrondi, dont la façade externe, percée de deux mille très petites fenêtres carrées, régulièrement alignées, huit, six ou quatre étages de brique apparente, s'oppose à la « façade » interne, peinte de couleurs très vives et quadrillée de grandes terrasses très closes. Cette protection de la cour intérieure, alors que l'immeuble est dans l'un des quartiers les plus bruyants de Madrid, est une des idées fortes du projet. Les appartements sont en majorité des duplex. Mais plus polémiques encore ont été les autres aspects de l'opération.

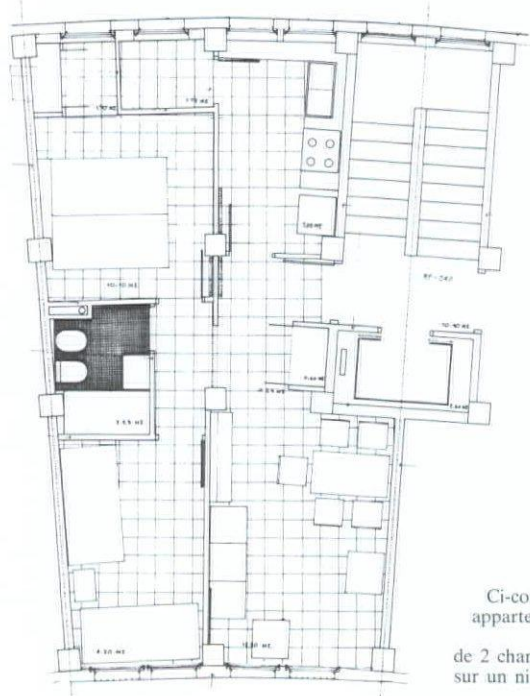
Cette « muraille de Chine intel-



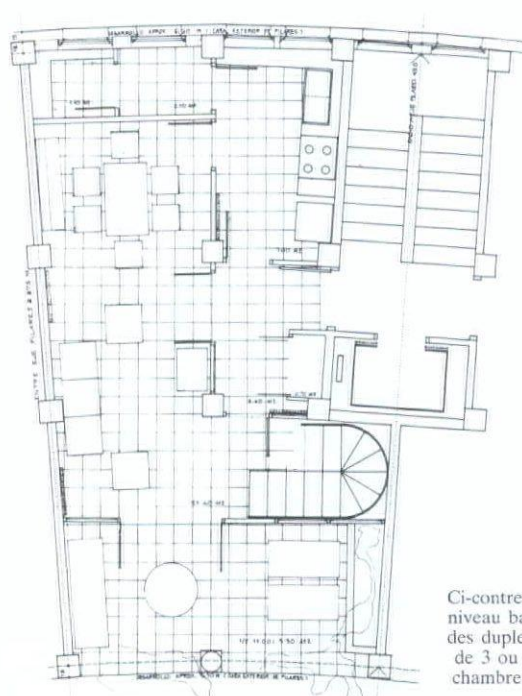
Ci-contre :
niveau haut
d'un duplex
à 3 chambres.



Ci-contre :
niveau haut
d'un duplex
de 4 chambres.



Ci-contre :
appartement
type
de 2 chambres
sur un niveau.



Ci-contre :
niveau bas
des duplex
de 3 ou 4
chambres.



Une cour intérieure bordée de duplex



ligente » construite par l'Institut du Logement de Madrid (organisme régional) doit accueillir des familles provenant, pour la plupart, d'un des derniers grands bidonvilles de la périphérie madrilène, le Pozo del Huevo. C'est une des dernières opérations de relogement massif dans la capitale espagnole, dans la lignée des revendications citadines des années soixante-dix et de l'« éradication des bidonvilles » sous le franquisme. L'accueil des premiers habitants fut, en juillet, l'occasion de rappeler le maintien du problème de l'habitat sous-intégré dans les grands centres urbains. Ce n'est donc pas la taille du bâtiment principal qui est exceptionnelle. Le très grand ensemble de briques constitue le paysage urbain dominant depuis les années

soixante dans la périphérie madrilène ; le nouveau « polygone » semble même petit à côté de Moratalaz, de La Estrella ou de La Concepción, banals témoins de ces années-là. On s'en prend plutôt au caractère « démodé » de l'opération. Le grand ensemble de logement social n'a-t-il pas été condamné dans le reste de l'Europe ? Faut-il tolérer ce « rhabillage » par une administration d'esprit social démocrate d'anciennes idées, jugées soit trop à droite soit trop à gauche ? D'ailleurs, tous les « relogés » ne semblent pas également satisfaits : il s'agit d'une population relativement âgée, qui avait au fil des ans, progressivement équipé et amélioré son habitat. Mais l'opposition la plus affirmée est venue d'une partie de la popu-

lation du quartier d'accueil, situé à proximité du centre et très représentatif de ces classes moyennes qui ont émergé à partir des années soixante en Espagne. Les graffiti amalgamant délinquance, drogue et gitans et les vitres cassées ont lancé la « polémique » autant que le débat architectural. La presse s'est plu à souligner la désertion des écoles du quartier et la désaffection du marché immobilier alentour. Sans vouloir exagérer la virulence des oppositions (en réponse auxquelles un comité de quartier a théâtralement souhaité la bienvenue aux premiers arrivants le jour de leur installation), le débat a aussi porté sur le soi-disant somptueux cadeau offert par l'administration aux plus pauvres en les logeant près du centre et de la

principale autoroute urbaine, au moment où la flambée de l'immobilier madrilène limite l'accès des classes moyennes au marché. L'unanimité autour du thème de la « dette sociale », si cher au Parti socialiste, semble se fissurer. Et la société espagnole de 1990 paraît supporter difficilement que lui soit aussi crûment rappelée l'existence encore proche des bidonvilles. Il n'est donc pas seulement bon, mais nécessaire que l'on émette une opinion sur la ville ; au moins la hardiesse de cette réalisation aura-t-elle eu la vertu d'en susciter de nombreuses.

Laurent Coudroy de Lille

Laurent Coudroy de Lille, géographe, séjourne à la Casa de Velasquez et travaille sur l'urbanisme madrilène.



MILLENNIUM TOWER

*Norman Foster se lance
dans la course
pour construire
le plus haut bâtiment
de la planète :
une tour de 800 mètres
sur l'eau.*

A première vue, on pourrait croire un élément des décors futuristes des « comics » américains des années héroïques. La forme conique, la hauteur vertigineuse de l'édifice, la complexe structure entrelacée flottant au centre d'une marina géante, appartiennent au vocabulaire des constructions imaginaires des contes de fées modernes de Flash Gordon, Buck Rogers et autres Dan Dare.

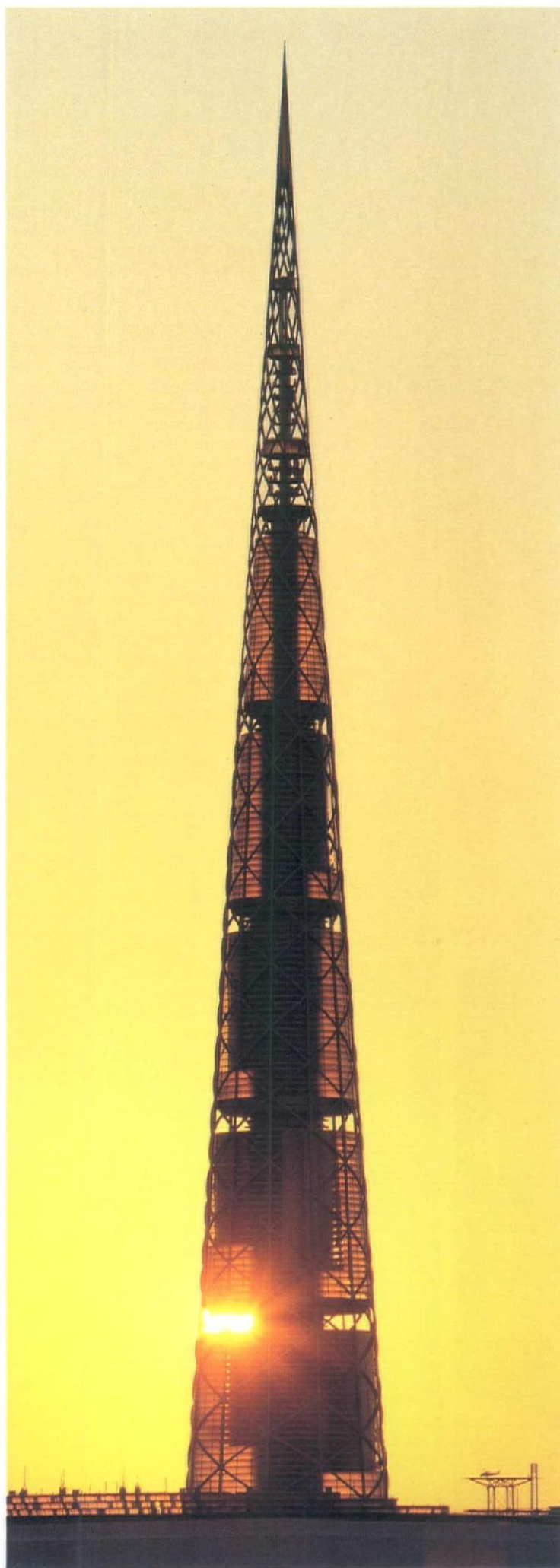
A y regarder de plus près cependant, on chercherait en vain la nuée des petits vaisseaux spatiaux qui, d'ordinaire, tournoient dans le ciel de ces cités insolites. Quant au projet de faisceau laser qui doit prolonger le sommet de la tour, il n'a rien à voir avec un quelconque rayon de la mort : c'est simplement un signal supplémentaire pour les habitants de Tokyo qui auraient du mal à repérer ce cône effilé qui, d'ici la fin du siècle, risque d'être l'ornement de leur baie.

Le projet de la Millennium Tower est bien réel. Il est le produit de la rencontre du plus inspiré des

architectes technicistes occidentaux et d'une des plus grandes sociétés de construction japonaises : Norman Foster et Ohbayashi Corporation. Pour ce même client, l'architecte termine à Tokyo la Century Tower. La « tour du siècle » à peine achevée, la même équipe s'attaque à celle du millénaire. Le projet est modestement présenté par ses concepteurs comme « une remise en question fondamentale de comment nos villes devraient être pensées ». Avec 800 mètres de hauteur totale, et une population de 50 000 habitants, cette tour ancrée à deux kilomètres du rivage se veut une proposition alternative à l'accroissement démesuré de la conurbation tokyoite.

Le programme est exceptionnel : la surface hors œuvre construite est de un million de mètres carrés. Les premiers 600 mètres seront occupés par des bureaux, des logements, des centres commerciaux et des hôtels. La Millennium

Construite
off
shore,
sur
la baie,
face
à la ville.



Tower ne sera pas construite sur la terre ferme déjà saturée, mais offshore sur la baie face à la ville. Le Japon envisage depuis longtemps d'habiter la mer pour résoudre les contraintes liées à l'exiguïté de son espace insulaire. En 1960, Tange proposait pour Tokyo un de ses plus beaux projets : un réseau de mégastructures sur pilotis tissait au-dessus de la baie une nouvelle ville. En ce moment, Renzo Piano construit le nouvel aéroport international d'Osaka sur une île artificielle.

Foster inscrit sa tour conique dans une marina circulaire. La base a un diamètre de 130 mètres, elle est entourée d'un lagon artificiel de 400 mètres de diamètre dont la digue circulaire supporte divers équipements de loisirs et de détente. Sur l'eau, des pontons flottants accueillent un port de plaisance, des piscines et d'autres distractions aquatiques.

L'accès se fera par ferry, ou plus rapidement par un viaduc routier et ferroviaire qui relie la tour au rivage. Les parkings sont prévus dans le soubassement, au-dessous du niveau de la mer. Le hall d'accueil se développe sur six étages et contient un centre commercial, des restaurants, et une place intérieure qui offre la vue sur la marina. Cette partie de l'immeuble sera ouverte au public.

De là, des cabines pouvant transporter 160 passagers permettront l'accès rapide à des halls intermédiaires disposés tous les 30 étages, et baptisés « sky centres ». Des ascenseurs plus conventionnels distribueront alors les étages de chaque tranche.

Les « sky centres », outre leur rôle de gare intermédiaire, sont censés donner aux habitants l'équivalent de la bonne vieille place du marché : « Ici, les occupants trouveront un lieu d'identité, comparable à la place traditionnelle d'un quartier, un endroit où on se rencontre, on se détend. »

Dans ce but, ces halls comprendront un grand magasin, un centre sportif, un hôtel de luxe, et un restaurant

« multicuisine ». Les jours où les conditions météorologiques le permettront, l'accès à des terrasses extérieures sera autorisé. Les sky centres sont à l'intersection du domaine public et des espaces privés de la tour. Ils articuleront des mezzanines et des atriiums sur une hauteur de cinq étages, animés, comme le hall d'entrée, du constant « mouvement des escalators ». Les locaux techniques de chaque tranche sont centralisés à ce niveau. Enfin, ces plateformes jouent un rôle essentiel dans la stratégie d'évacuation de la tour en cas d'incendie.

Les tranches intermédiaires sont essentiellement occupées par des bureaux, les parties les plus hautes de la tour étant réservées à l'occupation résidentielle.

Enfin, au sommet, le bâtiment se termine par une structure ouverte. De façon classique, celle-ci rassemblera des observatoires panoramiques et des restaurants accessibles par des ascenseurs rapides directement depuis le sol.

Développement extrême de la tour de bureaux américaine, la Millennium Tower rejoint les utopies urbaines des grands modernes du vingtième siècle. Broadacre City de Wright, la Cité Radieuse ou le plan Obus de Le Corbusier, les projets de bâtiment-ville de Friedman ou Maymont — pour ne citer que ceux-là — sont tous restés dans les cartons. Se heurtant de front à l'histoire urbaine, aux habitudes et aux mécanismes sociaux, ces rêves d'architecte se sont condamnés à l'échec. La tentative de Foster, plus mesurée, arrive peut-être au bon moment, — et au bon endroit.

La Millennium Tower a le charme ambigu des utopies : le challenge technique et architectural, indéniablement passionnant, se double d'une vision de la société urbaine à venir dont certains ne manqueront pas de s'inquiéter. « Flottant dans son site d'eau bleutée,

à deux kilomètres du rivage, la tour a l'avantage inestimable d'un complet détachement vis-à-vis de l'anarchie urbaine du 20^e siècle », déclare Norman Foster. Si le projet de Foster et d'Ohbayashi est réalisé, il permettra de tester en vraie grandeur un possible fragment de ville japonaise du vingt et unième siècle.

La Millennium Tower doublera pratiquement la Sears Tower de Chicago, le record actuel avec 443 mètres. La fin de siècle réveille l'esprit de compétition dans la course pour le plus haut bâtiment de la planète : n'annonce-t-on pas à Chicago un projet de tour de un mile de haut (1600 m)?

Pour offrir une inertie suffisante,

Des réservoirs

d'eau

périphériques

et des masses

de métal

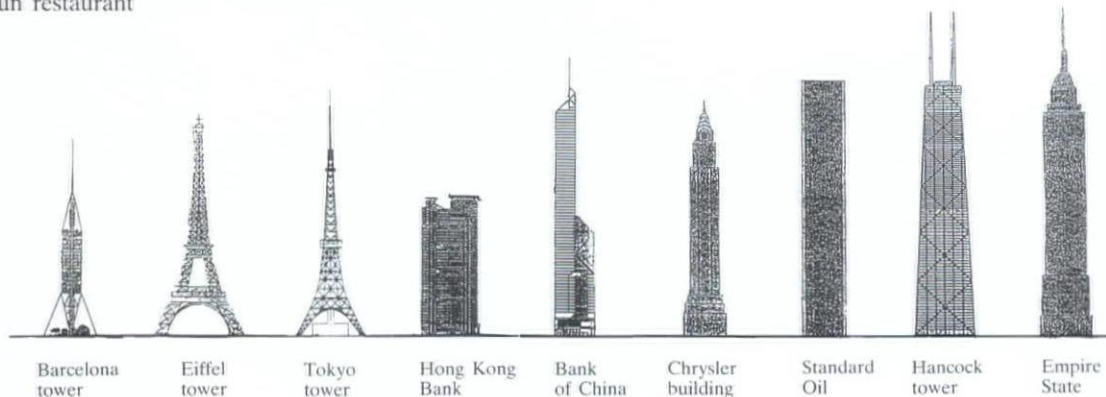
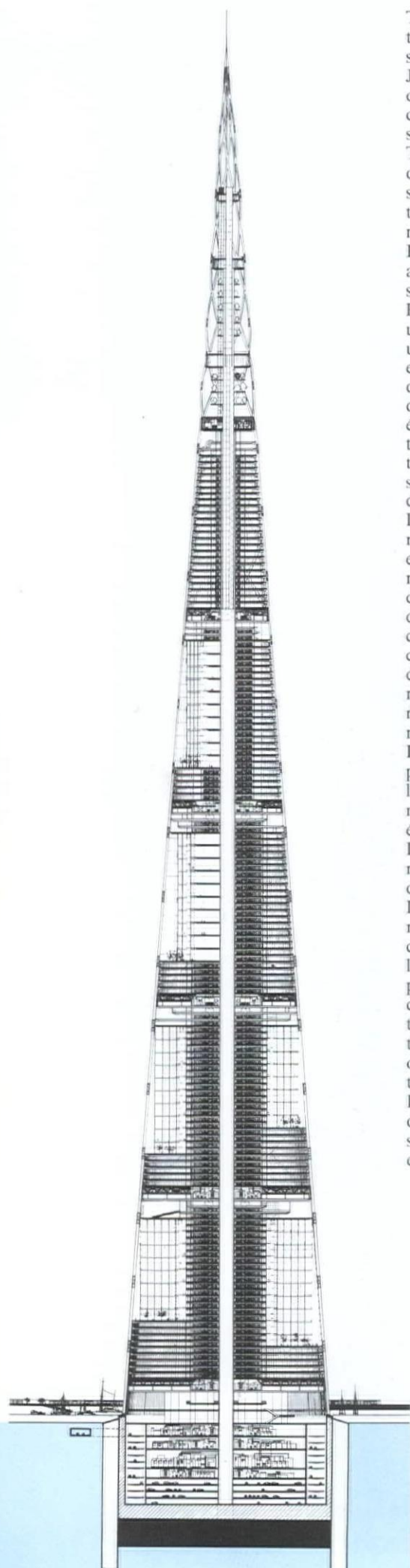
se déplaçant

sur une vis

sans fin

ce type de tour, qui fonctionne comme un mât encastré à sa base, doit tirer parti de la totalité de sa section. C'est pourquoi la structure vient dans le plan de la façade pour former un tube (comme dans la tour sans Fins de Jean Nouvel). Le réseau structurel extérieur épouse la forme du cône. Un autre « tube » est formé à l'intérieur par un noyau cylindrique, dont la section va décroissant par paliers jusqu'au sommet.

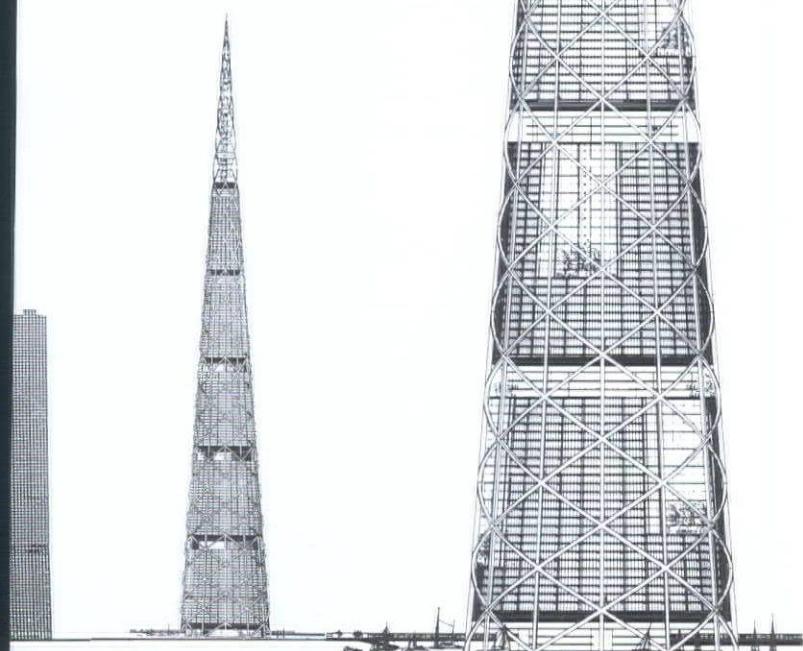
Le système complet se décompose selon les éléments suivants : la structure hélicoïdale, faite de 12 membres extérieurs, forme un cadre rigide. Des colonnes verti-



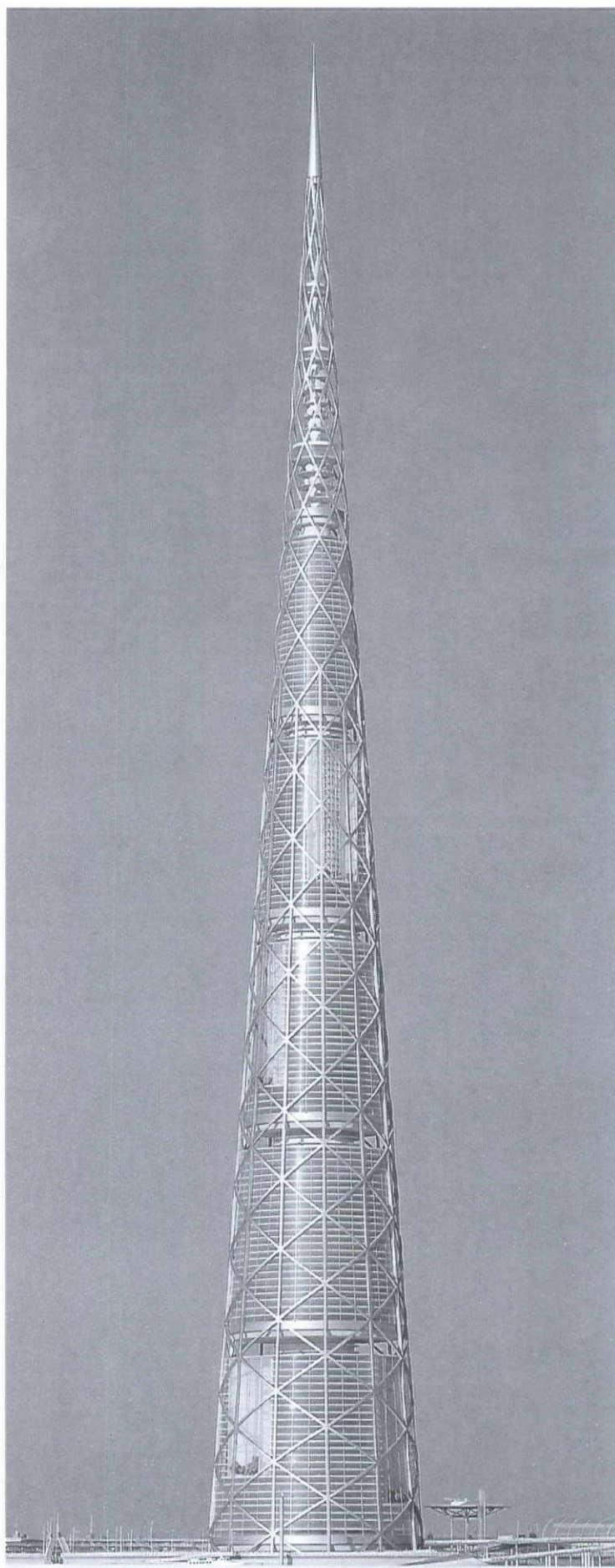
La structure s'ancre à 80 mètres sous le niveau de la mer.

cales sont ajoutées dans les parties basses pour augmenter cette rigidité. La structure du noyau interne en tubes métalliques se combine avec la précédente pour faire un double tube. Les mégastructures au-dessus des « sky-centres », poutres treillis géantes, permettent de distribuer sur l'extérieur les descentes de charges de trente étages. Les « sky-centres » sont ainsi libres de tout poteau. Le soubassement, une fondation lourde qui repose sur le fond de la baie de Tokyo, se trouve 80 mètres au-dessous du niveau de la mer.

Un des problèmes les plus difficiles à résoudre pour des structures habitées de si grande hauteur est celui des vibrations dues aux poussées du vent. Les mouvements et les vibrations, tolérables pour des structures non-habitées comme les grandes antennes ou les tours de télécommunications, sont bien sûr un défaut rédhibitoire pour un bâtiment de bureaux ou de logements. Les ingénieurs d'Ove Arup mettent au point pour cette tour un système qu'ils ont baptisé Avics (Système actif de contrôle des vibrations). Installé sur les trois plus hauts « sky-centres », le système Avics utilise soit des réservoirs d'eau périphériques, soit, au dernier étage, des masses de métal se déplaçant sur une vis sans fin. Les deux systèmes sont contrôlés par des moteurs asservis aux instruments qui captent et analysent les mouvements du bâtiment. Quand cela est nécessaire les masses sont déplacées et réparties de façon à



800 tower

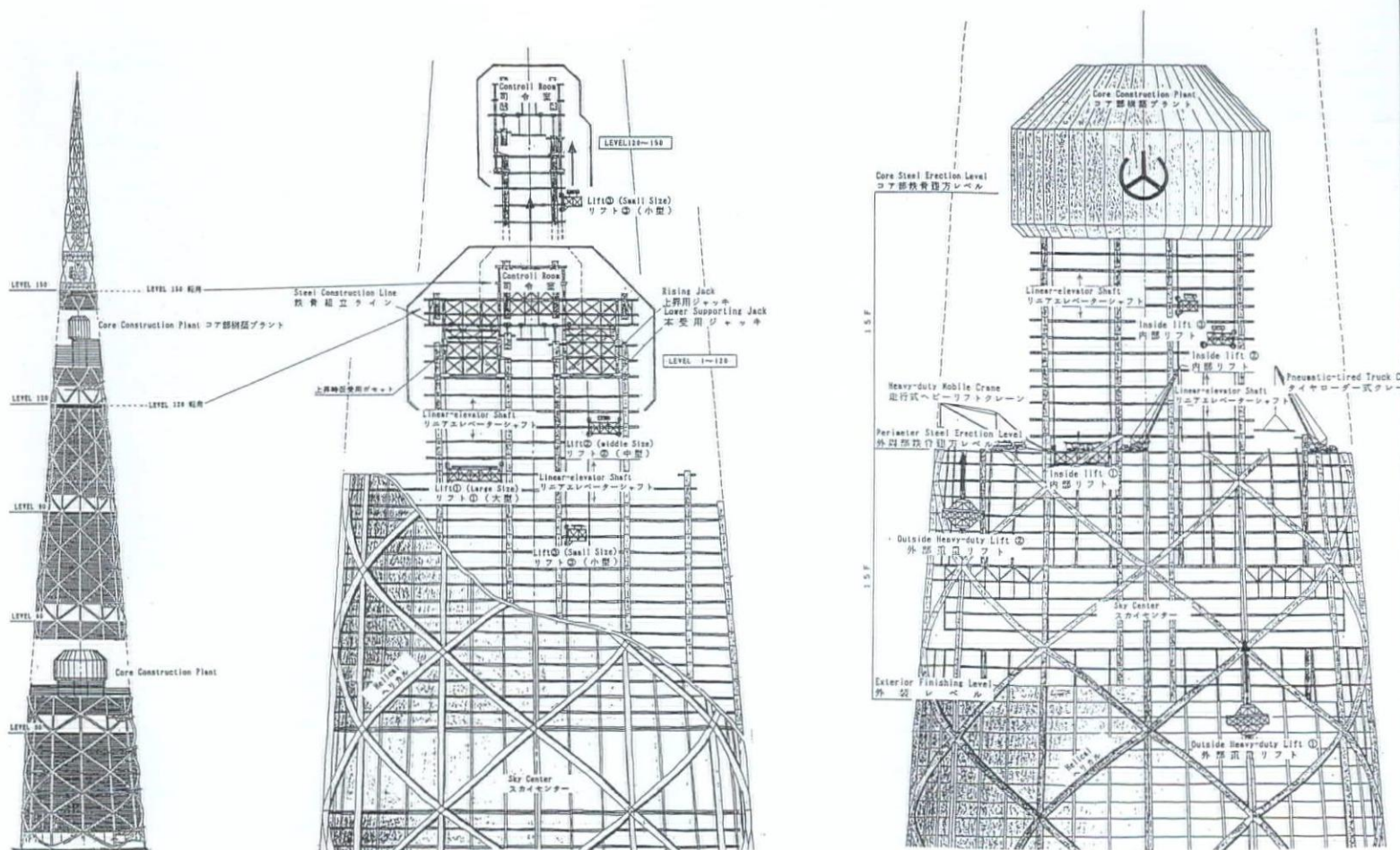


Des halls intermédiaires, les sky centres, sont disposés tous les trente étages. Ils jouent le rôle

de gares pour les ascenseurs. Les poutres treillis qui les surplombent

permettent de distribuer sur l'extérieur les descentes de charges de trente étages ; ils sont

ainsi libres de tout poteau. Au sommet, le bâtiment se termine par une structure ouverte.



The Millennium Tower project in the bay of Tokyo is becoming a reality. It is the product of an encounter between one of the West's most inspired technicist architects and one of Japan's biggest building companies: respectively, Norman Foster and the Ohbayashi Corporation. Their collaboration has already produced the Century Tower, also in Tokyo, and new nearing completion, so with the close of the century the same team is now thinking about

the millennium. The project's designers modestly present their brainchild as "a fundamental calling into questioning of how our cities are thought out". With an overall height of 800 metres for a population of 50 000 users, the tower is anchored two kilometres offshore and aims at proposing an alternative to the out-of-hand sprawl of the Tokyo conurbation.

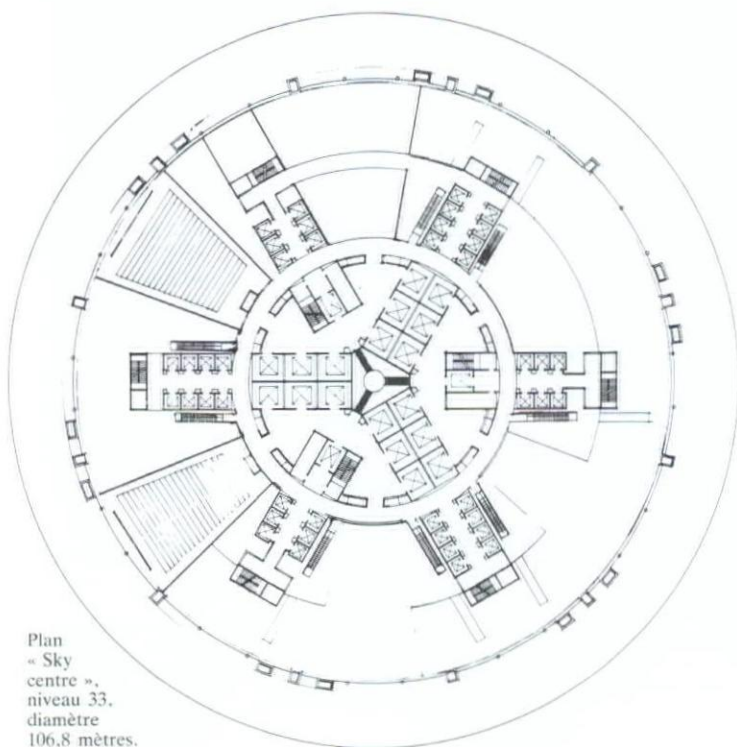
The programme is exceptional: a built out area of one million m² with the first

600 m in height made over to offices, apartment houses, shopping malls and hotels.

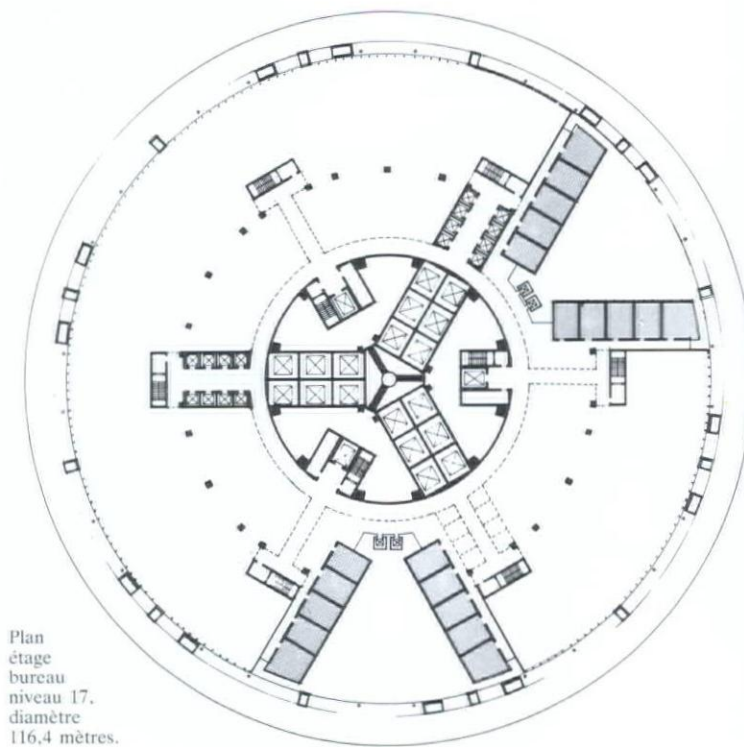
Foster has inscribed his conical tower in a circular marina. The base, 130 m in diameter, is surrounded by an artificial lagoon 400 m in diameter whose circular dyke wall houses various leisure installations. Pontoon on the lagoon itself will provide pleasure craft moorings, swimming pools and other aquatic leisure amenities.

Access to the complex will be by ferry, or, more rapidly, by a road and rail viaduct linking up with the shoreline. Parking space will be lodged in the building's base, below sea level. The entrance-hall area, which will be open to the public, will spread over six floors and sport a shopping mall, restaurants, and an interior plaza affording a view of the marina.

Lift cabins with a capacity of 160 people will service intermediary hall floors



Plan
" Sky
centre ",
niveau 33.
diamètre
106,8 mètres.



Plan
étage bureau
niveau 17.
diamètre
116,4 mètres.

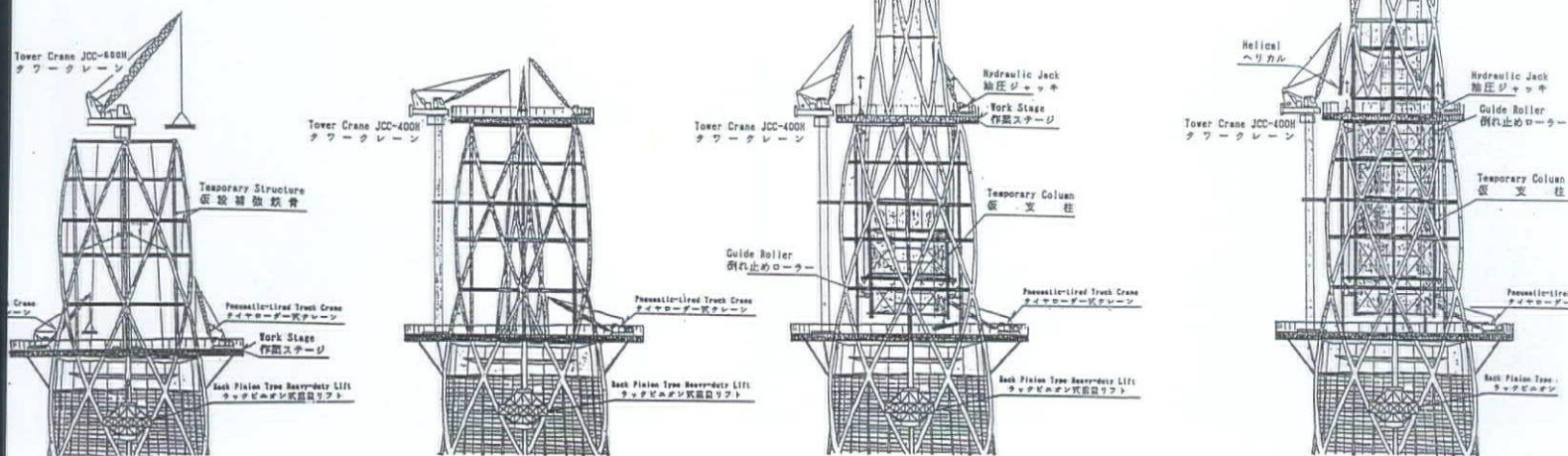
Ci-contre, page de gauche : le noyau. Une usine mobile permet d'ériger sa structure métallique ; les engins nécessaires sont suspendus à la structure des niveaux 120 et 150 renforcée. Les échafaudages sont installés dans la partie supérieure des fûts des grands ascenseurs et l'ensemble du

système est hissé par vérins. Les différents matériaux et composants parviennent par monte-charges à crémaillères. L'ensemble de cette usine mobile est protégé des intempéries et est contrôlé dans un espace indépendant dominant l'ensemble.

Ci-dessous : érection de la structure périphérique. Deux types de grues mobiles sont utilisés : à grand rendement pour les éléments hélicoïdaux et pneumatiques pour les éléments plus légers. Les composants sont hissés par monte-charges à crémaillère installés le long des poteaux

périphériques, les grues elles-mêmes étant acheminées par les grands ascenseurs. Les travaux sur la structure périphérique se réduisant de façon proportionnelle à la hauteur, l'érection de la structure du noyau comptera quinze étages d'avance par rapport à celle-ci.

Le sommet de la tour. Une plateforme est construite au niveau 154. La structure hélicoïdale est montée avec renforcement par une structure provisoire le long de laquelle la partie construite du sommet est hissée ; la construction de la partie basse peut alors s'effectuer ; les derniers 60 mètres sont hissés le long des poteaux provisoires sur une plateforme. Des éléments hélicoïdaux de 4 mètres de haut relient ensuite les parties haute et basse du sommet de la tour.



(referred to as "sky centres") spaced every thirty storeys. Conventional lifts will then distribute people to individual floors. Besides acting as intermediary exchange platforms, the sky centres aim at giving people the modern equivalent of the traditional market place. Occupants will find there a place they can identify with, a congenial, communal square atmosphere where they can meet and relax. Weather permitting, they will also have access to external

terraces. The sky centres thus act as buffers between the tower's public and private spaces. They articulate mezzanines and atria rising up five storeys, and, like the entrance-hall, are animated by the incessant flow of escalators. Technical premises for each stage are also centralized there, and in the event of fire, the sky centres serve as rallying platforms to play a vital role in evacuation procedures. While the lower level floors will be

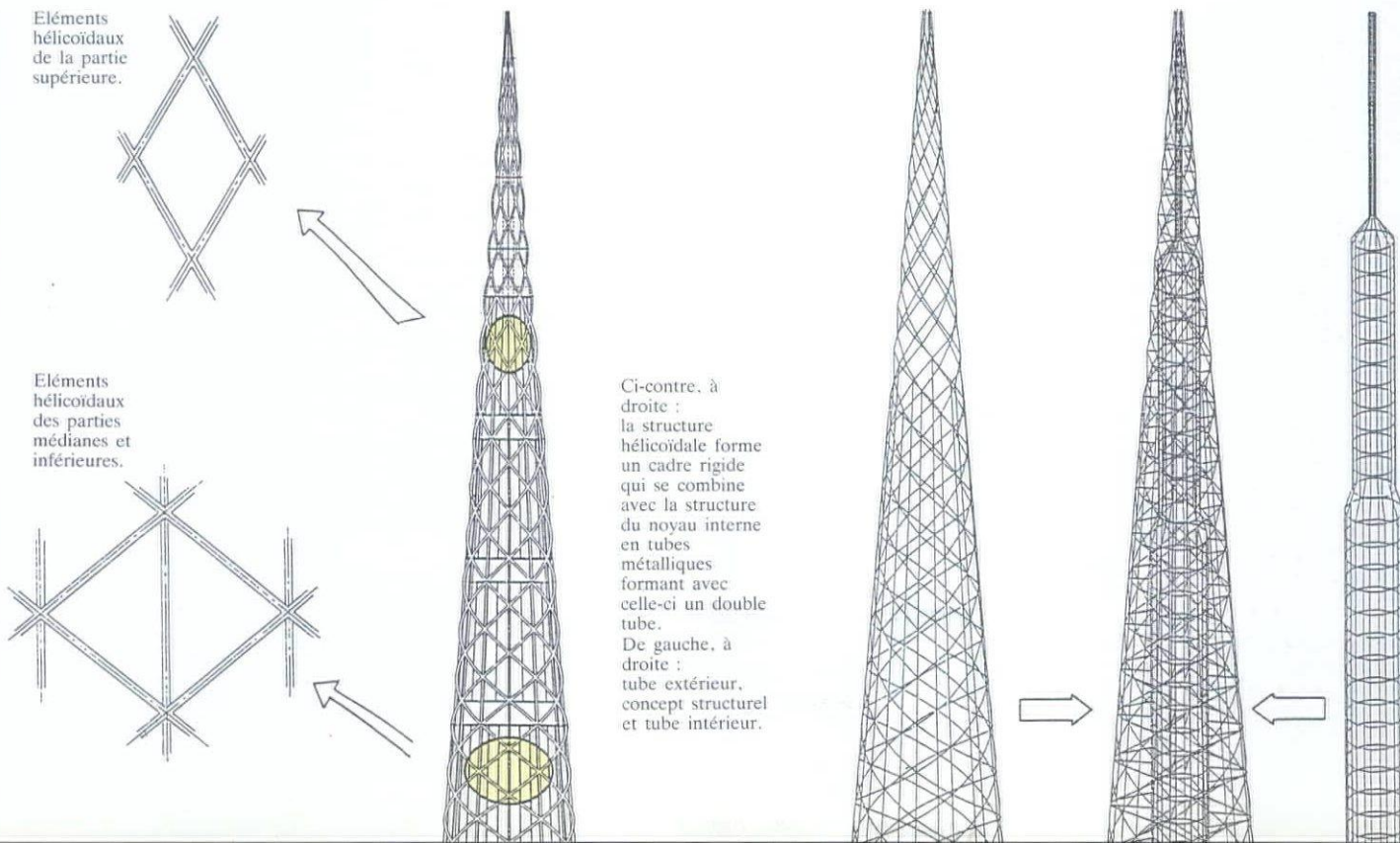
almost entirely office space, the upper floors will be residential. On the tower top is a classic open structure for panoramic observation decks and restaurants, serviced by high speed lifts travelling from ground level. To ensure the stiffness of a tower of this type, which functions like a mast fixed at its base, the engineers have had to make use of the entire section. This explains why, seen in the plan of the façade, the structure forms a tube, as in

Jean Nouvel's Tour sans Fins. The external structural network is cone-shaped; inside of it a cylindrical core forms a tube, whose section decreases by stages as it rises to the summit. The complete system breaks down into the following elements: the helicoidal structure composed of 12 external members forms a rigid frame. Vertical columns are added in the lower parts to increase stiffness. The metallic tube structure of the internal core combines

Eléments hélicoïdaux de la partie supérieure.

Eléments hélicoïdaux des parties médianes et inférieures.

Ci-contre, à droite : la structure hélicoïdale forme un cadre rigide qui se combine avec la structure du noyau interne en tubes métalliques formant avec celle-ci un double tube. De gauche, à droite : tube extérieur, concept structurel et tube intérieur.





La base de la Tour, d'un diamètre de 130 mètres, est entourée d'un lagon artificiel de 400 mètres

members forms a rigid frame. Vertical columns are added in the lower parts to increase stiffness. The metallic tube structure of the internal core combines with the above-mentioned shell to form a double tube. Giant trallis beam mega-structures over each sky centre distribute loads bearing down from the thirty floors above to the exterior, and because of this, the sky centres are columnless. The base is a heavy foundation 80 m below sea level on the floor of Tokyo's bay. One of the most diffi-

cult problems to resolve for super high-rise inhabited structures of this type is that of wind-sway vibration. What are tolerable levels of movement and vibration for non-inhabited structures like antennae or telecommunications towers, are unacceptable for office or apartment buildings. Addressing this problem, the Ove Arup & Partners engineers developed a system which they christened Avics (Active Vibrations Control System). Installed in the three highest sky centres, the Avics sys-

tem uses peripheral water reservoirs, and, on the topmost floor, masses of metal that play on an endless screw. Working together, these systems are activated by motors, which are in turn under the control of measuring instruments that detect and analyse the building's movements. When intervention is necessary, the masses of metal are shifted or spread so as to optimize the structure's inertia in phase with external pressure. The water reservoirs can also be used in the event of fire. By this

approach of the building's dynamics — with an eye to interaction — the structure's dimensioning was reduced. Putting up a building like this is a tour de force to say the least. A mobile factory will be used, a sort of shell to shelter the worksite, which takes support from the topmost floors as they are completed. It is slated to rise up at the rate of one floor every four days, and will protect workers from wind while ensuring satisfactory safety conditions even at dizzying heights.

optimiser l'inertie de la structure face aux sollicitations extérieures. En outre, l'eau des réservoirs peut être utilisée en cas d'incendie. En traitant de façon interactive les sollicitations dynamiques du bâti-

Une usine
mobile
s'élève
en prenant
appui
sur les derniers
étages
réalisés

ment, le dimensionnement de la structure peut être réduit. Construire une telle structure est également une gageure. Une

usine mobile sera employée, sorte de coque qui abrite le chantier et qui s'élève en prenant appui sur les derniers étages réalisés. Cette usine mobile devrait s'élever à la vitesse d'un étage tous les quatre jours. Elle permettra de travailler à l'abri du vent et des intempéries, et de créer des conditions de sécurité acceptables, même à plusieurs centaines de mètres d'altitude.

Pour surprenante qu'elle soit, cette tour conique s'inscrit dans la continuité du travail de Foster sur les gratte-ciel. Notamment en ce qui concerne l'articulation d'une façade continue et d'une structure périmétrique. Le projet de tour pour l'extension du Whitney Museum (1978) est le premier dans cette série. Une carapace de verre et d'acier aux angles arrondis s'inscrit dans le plan d'une structure en réseau triangulaire. Les derniers étages sont couronnés par un vaste hall autour d'une monumentale piscine.

En 1979, les premières esquisses

de la Hong Kong and Shanghai Bank permettaient à Foster de se mesurer à la réalité d'un projet de gratte-ciel de hauteur respectable : si la continuité de la façade faisait place à une articulation de boîte et de structure très géométrique, la fragmentation de la masse verticale par des étages tampons s'imposait pour recréer des sols suspendus intermédiaires. L'intégration d'une structure croisée dans une peau cylindrique est déjà présente dans l'élégant projet de tour pour Humana, à Louisville, États-Unis (1982). Cette tour de 230 mètres de hauteur, à base circulaire, était enserrée d'une résille structurelle hélicoïdale, et elle utilisait une « méga-structure » de transfert pour dégager au maximum le hall d'accès. A mi-hauteur, un hall intermédiaire accueillait un centre de communication, des restaurants et un auditorium. Citons enfin le projet de tour pour le Holiday Inn de La Haye (1987). C'est un volume à base elliptique dont les premiers

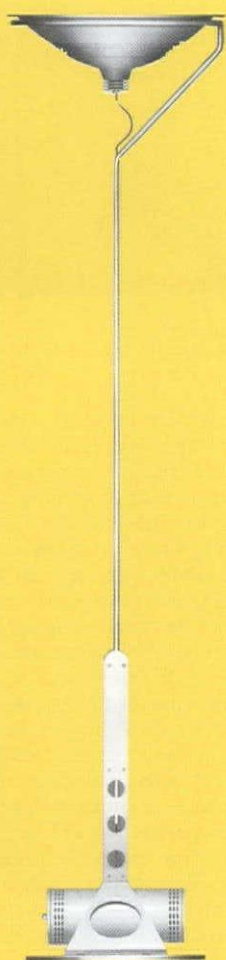
étages sont occupés par le parking pour les clients qui pénètrent dans le bâtiment en voiture.

Outre les analogies de structure et de forme, dans la plupart de ses projets tertiaires, Foster s'est efforcé de réaliser des bâtiments multifonctionnels, et de dépasser le contenu strict du programme pour créer des microcosmes qui se referment sur leur perfection technologique, et rejettent la réalité de l'anarchie urbaine au-delà de leurs façades lisses et transparentes. Avec la Millennium Tower, il a l'opportunité d'approfondir cette philosophie à une échelle inconnue jusqu'alors.

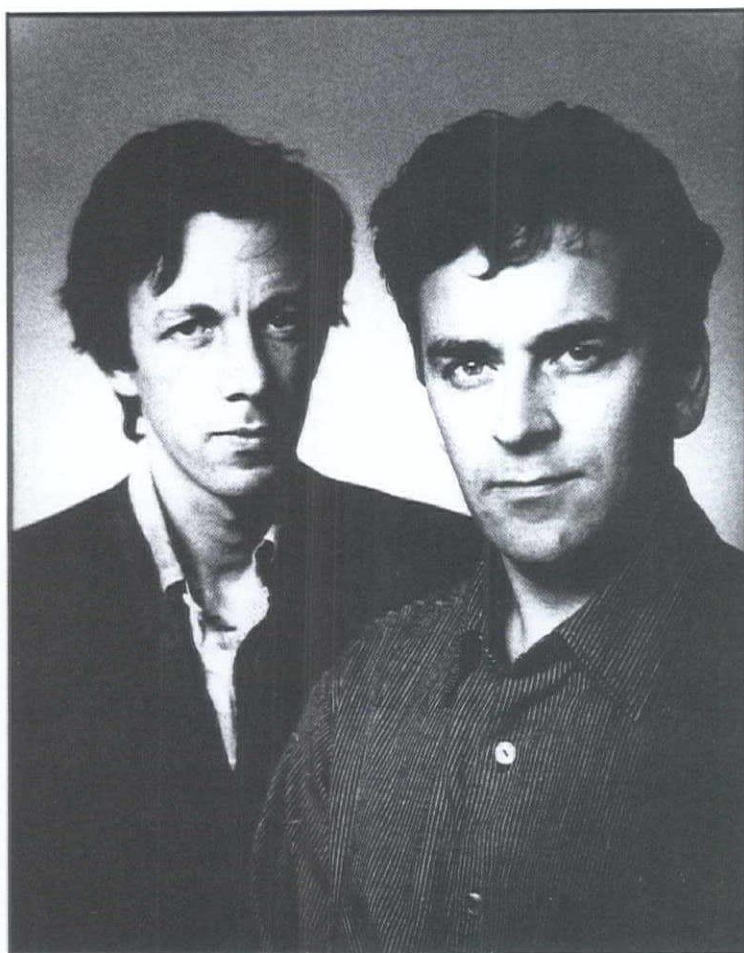
Jacques Ferrier

Millennium Tower, Tokyo
Maître d'ouvrage : Ohbayashi Corporation
Maître d'œuvre : Foster Associates
Photos : Richard Davies

TROUGHTON



Un éclairage
conçu pour
Shepherd's Bush.



ROBIN BARTON

& McASLAN

UNE SINGULARITÉ BRITISH

*Troughton et McAslan,
élevés au high-tech,
évoluent désormais
vers un néo-modernisme
enclin aux métissages.*

Au cœur de Londres, à deux pas de Hyde Park, au sein du quartier résidentiel de Kensington, une agence-champignon britannique de sept ans d'âge, défraye discrètement la chronique, depuis quelque temps déjà. Elle a installé les planches à dessin et les écrans

informatiques au premier étage surpeuplé d'une vieille bâtisse semi-industrielle. S'y élabore une démarche presque modeste à première vue, mais plutôt singulière à y regarder de près ; on révolutionne en douceur.

Poussés à l'ombre des grands maîtres anglais du high-tech, Jamie Troughton et John McAslan ont passé, l'un trois ans avec Norman Foster, l'autre deux années aux Etats-Unis chez les Cambridge Seven, avant de se rencontrer à l'agence Rogers en 1979. Jamie y devint chef d'équipe sur le Lloyd's building pendant que John était en charge du Pats center de Cambridge.

S'ils sont rompus aux virtuosités

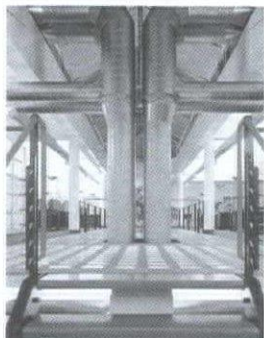
de la surabondance baroque dont la Lloyd's est le symbole achevé (et son auteur étripé au Muppet show local, le bouc émissaire idéal), ils ne peuvent pas ignorer en revanche la farouche résistance londonienne actuelle à l'innovation, ni la polémique entre les Anciens et les Modernes qui y fait rage. De l'intérieur du milieu professionnel, avant d'avoir à se risquer à l'avant-scène, ils ont en effet assisté à la vindicte princière et aux quolibets populaires, auxquels sont encore exposés leurs aînés radicaux.

Mais, toujours en coulisses, ils ont pu juger aussi de l'échec symétrique de post-modernismes de rejet dont certains Britanniques ne

sont pas les chantres les moins actifs. Il suffit, pour s'en convaincre aujourd'hui, de parcourir, le nez en l'air, les rues de la City tristement festonnées de décors de pierres abusivement massifs et d'ors outrageusement clinquants. On peut s'en inquiéter plus encore, si on se représente le devenir des actuelles carcasses de métal de « l'Ile aux Chiens » (the Isle of Dogs) en chantier. La nouvelle cité d'affaires des Docklands aurait tout à envier en cette matière aux sobres audaces de La Défense parisienne.

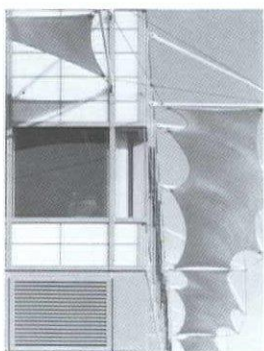
De cette double déconvenue historique, de leur innocence et de leur prudence, Jamie Troughton et John McAslan se sont décidés à tirer avantage, cherchant à éviter à la fois les pièges des sophistications technicistes et ceux des empattements classicistes.

En guise de préambule à leur œuvre bâtie, ils s'attachent tout de même à régler leurs dettes à l'endroit de l'héritage high-tech, et en toute logique c'est à l'occasion des premières commandes (Design studio, Shepherd's Bush, etc.) ou



Shepherd's Bush :
reconversion
d'un hangar
industriel, 1985.

de réalisations implantées dans des parcs technologiques, comme les fameux Apple Computers' Facility à Stockley Park.



Apple Computers' Facility
à Stockley Park.
Première phase,
1989.

Mais la reconquête urbaine du tournant des années quatre-vingts ne peut les laisser, en tout état de cause, indifférents. John McAslan ne voit d'ailleurs pas d'objections

de principe à opposer à un discours princier s'il se bornait à recentrer le débat britannique sur le patrimoine urbain et architectural indigène. Il fait sienne la problématique du contexte, « au point de friser presque la paranoïa (quand il travaille) dans les centres des villes historiques ».

De fait le propos de John McAslan est mesuré, sans être cependant embarrassé par les convolutions de langage de l'indécis ou du craintif. Les sourcils en bataille, notre héros s'empêche, presque, quand il évoque le « désintérêt complet de la polémique anglaise actuelle pour la raison de l'architecture, au profit de bâtards et hasardeux compromis sur son apparence ».

Deux précédents singuliers et distincts de l'histoire britannique pourraient éclairer sa personnalité d'architecte. Plus que tout autre exemple il se peut qu'ils impressionnent son savoir et une pratique de la référence toujours récurrente sans être jamais explicite. Aux froideurs souveraines et glacées de l'Angleterre victorienne, à cette auto-suffisance qui a pu trouver un écho chez certains maîtres du high-tech peu soucieux de mesure, John McAslan préférerait sans doute l'emportement calme et sensible d'un Hawksmoor. On pourrait en effet lui donner en guise de parrain ce magnifique représentant solitaire d'un baroque anglais, lui qui savait associer la rigueur du classicisme aux tensions légèrement dramatiques qui résultent de l'association de figures éclectiques. De nombreuses et superbes églises londoniennes sont là pour en témoigner.

Jeune architecte britannique, prudent impétueux, néo-moderne respectueux du patrimoine, John McAslan, tout comme Jamie Troughton, est natif de l'Ecosse. On peut relever son attachement pour la renaissance architecturale de la fin du dix-neuvième siècle, le Modernisme catalan bien sûr, mais surtout l'héritage de Mackintosh et de ses compatriotes d'alors. Sans tomber dans les poncifs de l'archétype high-landais, il n'est pas improbable que Troughton et McAslan profitent à leur manière de cette réputation d'ingénierie et d'économie qui a fait un temps la fortune de Glasgow. McAslan nous parlera volontiers de primitivisme à propos de la nouvelle esthétique qui gouverne leurs opérations de reconversions industrielles...

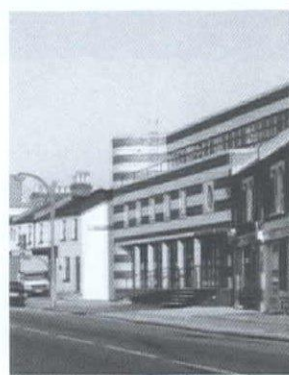
Pour en terminer avec la galerie des ancêtres, on peut relever qu'Owen Williams (auteur des célèbres Daily Express buildings) et Jean Prouvé sont aussi des intimes préférences.

On ne peut, on le voit clairement, se résoudre à abstraire la démarche de Troughton et McAslan

d'un riche tissu de remémorations et de réinterprétations. On serait même en droit de craindre que la diversité de leurs sources ne les conduise vers trop d'effacement, à l'image d'une certaine tradition éclectique britannique faite de l'agglomération hâtive d'emprunts hétérogènes.

Ce serait oublier ce tempérament mesuré, économe, inventif, qui est le leur, ce serait surtout négliger un art de la duplicité active, un rien provocante, dont ils sont passés maîtres, sachant être simultanément « white-modern » sur les rives de la Tamise, et « primitive-tech » dans les faubourgs industriels, un art sincère car le contexte lui-même requiert à chaque fois chez eux une formulation opportune, nouvelle et radicale. Quand on leur demande d'investir les rives du fleuve, au beau milieu de docks longtemps méprisés, aujourd'hui respectés mais bien décatés, *very well*, ils adressent pour toute réponse à une attente de la commande sans doute sensible aux sirènes du vernaculaire, le grand navire blanc, résurgence moderniste, des Riverside apartments en flagrante opposition de style, bien que référents d'une certaine tradition portuaire, avec les entrepôts de brique.

Si on les appelle à reconvertir un entrepôt à Islington, ils préfèrent un primitivisme « tech », nappé de blancheur, aux dévergondages du high-tech, comme à la sagesse intégrative d'une réponse architecturale introvertie. A Merton Road ils accompagnent d'abord



Alexander House
sur Merton Road.
1989.

les gabarits des résidences victorienes voisines avant de strier comme par défi leurs façades à l'horizontale au moyen de lits de briques aux couleurs alternées, rompant du même coup avec les rythmes de composition traditionnels.

Les exemples sont nombreux de cette duplicité, pas si étrangère que cela d'une singularité *british* de légende, qui autorise le même homme, honnête travailleur encravaté de la diurne City à revêtir la nuit les oripeaux post-punk de Portobello, mais pardon de flirter

à nouveau avec de dangereux lieux communs...

Cette duplicité qui est leur, n'interdit en tous cas ni la surprise ni l'autodérision. A Canary Wharf, dans l'Isle of Dogs précédemment



Immeuble FC3
à Canary Wharf.
1991.

citée, ils sont les seuls architectes britanniques invités à réaliser une pièce de quelque importance, en l'occurrence un immeuble de bureaux. Ils adressent alors le calme démenti d'une proposition d'une modernité sereine et réfléchissante aux pitreries sur-empierées des œuvres étrangères qui les entourent. Mais ils accordent toutefois le déhanchement singulier de leur volumétrie aux diagonales de la tour de Pelli, voisine pourtant assez peu recommandable. Ils répètent ailleurs ce coup de rein inattendu, à Stockley park, où l'extension des Apple Computers' Facility les amène à préférer à l'auto-célébration personnelle, une volumétrie à redents plus soucieuse de se référer au Stanhope Properties voisin, de Norman Foster.

On les attendait compositeurs sentencieux et redondants, maniant avec délice les détails effacement *designed* de lofts irréprochablement assis dans leur contexte, les voilà convertis en dribbleurs imprévisibles.

Emmanuel Doutriaux

A BRITISH SINGULARITY

A skip and a jump from London's Hyde Park, in residential Kensington, a mushrooming British agency founded seven years ago is becoming the talk of the town. On the first floor of a semi-industrial building there, the team is to be seen leaning over drawing boards and peering into cathode screens. The approach they have elaborated is almost modest at first sight, but a closer look reveals a soft revolution.

Jamie Troughton and John McAslan were nurtured in the shadow of the big guns of British high-tech, having re-

spectively worked three years with Norman Foster and two years with the Cambridge Seven in the States before joining the Rogers agency in 1979, where Troughton oversaw the Lloyd's project, McAslan the Pats Centre at Cambridge.

Old stagers in those virtuosity of baroque excess that Lloyd's has come to symbolize (while its author has become the ideal scapegoat, baited on the local Muppet show), they could hardly remain unconcerned by the fierce resistance to innovation rife in London, nor by the polemics between Ancients and Moderns. Before stepping out into the footlights they saw from the chorus line of the profession the censure of the prince and the mud-slinging of the boi polloi, to which their radical elders are still exposed.

Hovering in the wings, they also saw the coincidental failure of offshoots of post-modernism, whose praises were sung by certain British figures. A stroll around the City with one's nose in the air gives sufficient proof of that: all those festooned decors of over-massive stone and outrageously tinny gobs. Even more disquieting is what lies in store for the metal carcasses now standing on the Isle of Dogs. The new Docklands business city might envy even the sober audacities of Paris's La Défense. Wise as serpents, innocent as doves, Troughton and McAslan sought to dodge the horns of the dilemma by avoiding the spurious charms of technicist sophistication as much as classicist stodginess.

As a preamble to their own works, they paid their dues to the high-tech heritage in their first commissions (Design Studio, Shepherd's Bush, etc.) and in realizations in technological zones like the Apple Computers' Facility at Stockley Park. But the urban crusade of the early 80s did not leave them indifferent. Moreover, McAslan has no objection in principle to oppose to the prince's discourse as long as it is content to re-centre British debate on an indigenous urban and architectural heritage. He makes the problem of context his own "to the extent of paranoia (when he works) in the centre of historical cities". McAslan's words are measured, devoid of the circumlocutions that point to indecision or fear. Yet our hero almost flares up when he gets onto the subject of "the almost total lack of interest show by current British architectural debate for the reason of architecture, to the benefit of chancy, bastard compromises with appearance". Distinct precedents in British history cast some light on John McAslan's personality as an architect. No doubt he would have preferred the controlled passion of a man like Hawksmoor to the stilted aloofness of Victorian England, whose self-sufficiency has found an echo in certain high-tech exponents little mindful of measure. He likes, and we like too, the Figure of this magnificent and isolated representative of an English baroque, who could ally the rigour of classicism to the dramatic tensions born of eclectic figures. Many superb churches in London afford proof of this.

A young neo-modern, impetuously prudent and yet respectful of heritage. John McAslan, like Jamie Troughton, is a native of Scotland. He is interested in the architectural renaissance of the late 19th century, in Catalan modernism, and above all in the heritage of Mackintosh and his compatriots of the period. Without reverting to Highlan-

der archetypes, it seems obvious that Troughton and McAslan have both benefited from the reputation of engineering and economy which once made the fortune of Glasgow. McAslan willingly speaks of primitivism in the new aesthetics that govern their industrial reconversion schemes.

All this should make it quite clear that the approach derived from a rich tissue of reminiscences and reinterpretations. Indeed, the diversity of their sources might lead us to fear an overly-effaced attitude, as in a certain eclectic British tradition that rapidly agglomerates varied borrowings.

In evaluating their work, we should not leave out of the reckoning their measured, economical and inventive temperament, nor their gently provocative duplicity whereby they can be both "white-modern" on the banks of the Thames and "primitive-tech" out in the industrial suburbs, with an art that remains sincere since the context itself solicits an opportune formulation, one that is both radical and new.

Commissioned to build on the riverside, in the middle of the Docks – so Jong decried and now respected despite their shabbiness – they ignored the siren songs of vernacular and responded with the big white ship of Riverside apartments, a modernist resurgence which – in spite of its connotations with the port – is in complete stylistic opposition to the brick warehouses still standing.

Called in to convert a hangar in Islington, they preferred "primitive-tech" draped in white to the debauches of high-tech, the integrative wisdom of an introverted architectural response.

At Pond Place they began by accompanying the size of the neighbouring Victorian residences before horizontally striating the facades of their building using bricks of alternating colours, thus breaking with the rhythms of traditional composition.

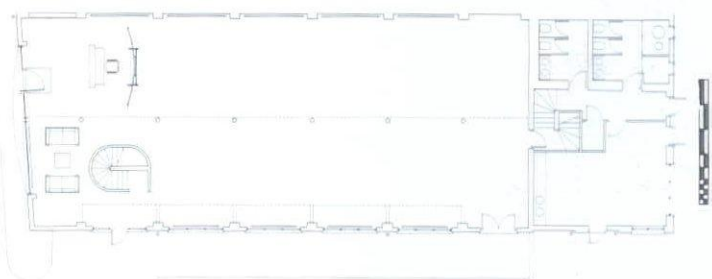
Their duplicity excludes neither the surprise effect nor the self-disparaging manner. At Canary Wharf on the Isle of Dogs, they are the only British architects to have signed a work of any importance, an office building. The work in question is a calm denial couched in a proposal whose serene modernity deflects the stony clownery of the surrounding foreign-designed buildings. All the same, T & M have set their volumetry skew-hipped to the diagonals of Pelli's tower, a neighbour of dubious quality. This unexpected twist is also present in their extension to the Apple Computers' Facility in Stockley Park, but in a personal self-celebration whose crowstepped volumetry seems unmindful of saluting Norman Foster's nearby Stanhope Properties building. They were expected to be sententious and redundant composers, content to wield the efficiently designed details of lofts irreproachably set in context. But here they show themselves to be as unpredictable as Gascoyne's clever footwork.



ROBIN BARTON

COLEBROKE PLACE

L'efficace reconversion d'un entrepôt sommaire en une agence immaculée.



Dans un quartier de Londres, Islington, qui n'a rien de l'élégance calme des alignements victoriens, ni l'allure absolument désenchantée de certains faubourgs industriels, l'opération consistait en la transformation d'un entrepôt d'après-guerre en un local propre à abriter quelque atelier de création. A 2 000 F environ le mètre carré, les interventions sont sinon modestes, du moins limitées en nombre, et le geste économe. Se glissant d'abord dans les épaisseurs maçonnées d'un volume secondaire, les architectes entreprennent ensuite l'installation d'une mezzanine sur toute la longueur de la nef principale; la colonnade centrale, axée sur le faitage, nécessitera tout de même de frayeuses reprises en sous-œuvre. Après l'ajustement d'un escalier organique, façon noyau corbuséen, à proximité de l'entrée, l'essentiel de la mise en scène est achevé, et ne restent à régler que quelques choix de matériaux et quelques finitions de détails: couverture en tôle ondulée peinte; charpente métallique remaniée puis peinte;

ossature en poutrelles acier de la mezzanine, peinte encore... Il est préférable, nous dira John McAslan, de répartir l'argent disponible sur l'ensemble des surfaces, pour aboutir à un bon standard, plutôt que de concentrer la dépense sur quelques points clés. En fait, seules quelques prestations ciblées échappent à la règle: de vastes verrières en toiture, des vitrines brouillées au bain d'acide en façade avant, un plancher en chêne et d'élégants garde-corps métalliques.

Avec la reconversion de tels édifices industriels de taille moyenne, Jamie Troughton et John McAslan ont obtenu leurs premières commandes, affûté leurs premières armes, établi un début de réputation...

Régulant leurs dettes avec leurs anciens maîtres ils ont d'abord évolué dans un langage high-tech provocateur dont ils s'excuseraient presque aujourd'hui (voir Shepherd's Bush Offices). Puis s'est fait progressivement jour un propos associant les vertus d'une urbanité obligée, le respect d'un patrimoine singulier, celui de l'Angleterre



industrielle, et une pointe d'acuité stylistique moderniste. En ce sens Colebroke est déjà presque un aboutissement.

Tirant en effet parti du dilemme budgétaire de l'opération et de l'appropriation souvent radicale qui entraîne l'entrée dans les lieux de l'usager (les altérations sont déjà nombreuses), ils se prennent soudain à préférer une sobre structure faite de quelques poutrelles soigneusement ajustées et l'abstraction de simples surfaces d'une blancheur immaculée à des raffinements technologiques ici inappropriés.

John McAslan qualifie volontiers ce nouveau langage de primitivisme structurel, et l'estime plus propice à affronter la charge de l'environnement urbain souvent assez peu reluisant où sont le plus souvent réalisées ces opérations. Il ne déteste pas, tous comptes faits, les métaphores sacrées qui émaillent les propos de la presse spécialisée anglaise au sujet de son œuvre : un atelier dans un temple ; il ne trouve pas ça plus mal que dans une usine.

Islington is a quarter of London that has neither the calm elegance of Victorian alignments nor the disenchanted air of certain industrial suburbs. The scheme in question called for the transformation of a post-war warehouse into a place fit to house a creation studio. The present occupant is in fact a design studio. At around £200 per m², interventions were, if not modest, then at least limited in number, and the gesture sparing. The architects began by squeezing in between the thick stonework of a secondary volume and then undertook to throw a mezzanine floor over the entire length of the main nave. Despite the central colonnade which runs on the axis of the roof's ridge, this operation demanded extensive underpinning. After fitting in an organic stairway - Corbcore-style - near the entrance, the major part of the stage-setting was done, and what remained concerned the choice of materials and features: the covering of painted corrugated iron, the re-worked, painted steel frame, and the mezzanine's RSJ support structure, which is also painted. John McAslan maintains that it is preferable to share the available money out over all the surfaces, in order to ensure a good standard, rather than concentrate expenditure on a few key points. As it is only a few of the targeted interventions disobey this rule: the ample roof-glazing, the front façade in murky acid bath sheet glass, an oak floor, and the elegant metal balcony railing.

La nef principale de Colebroke.

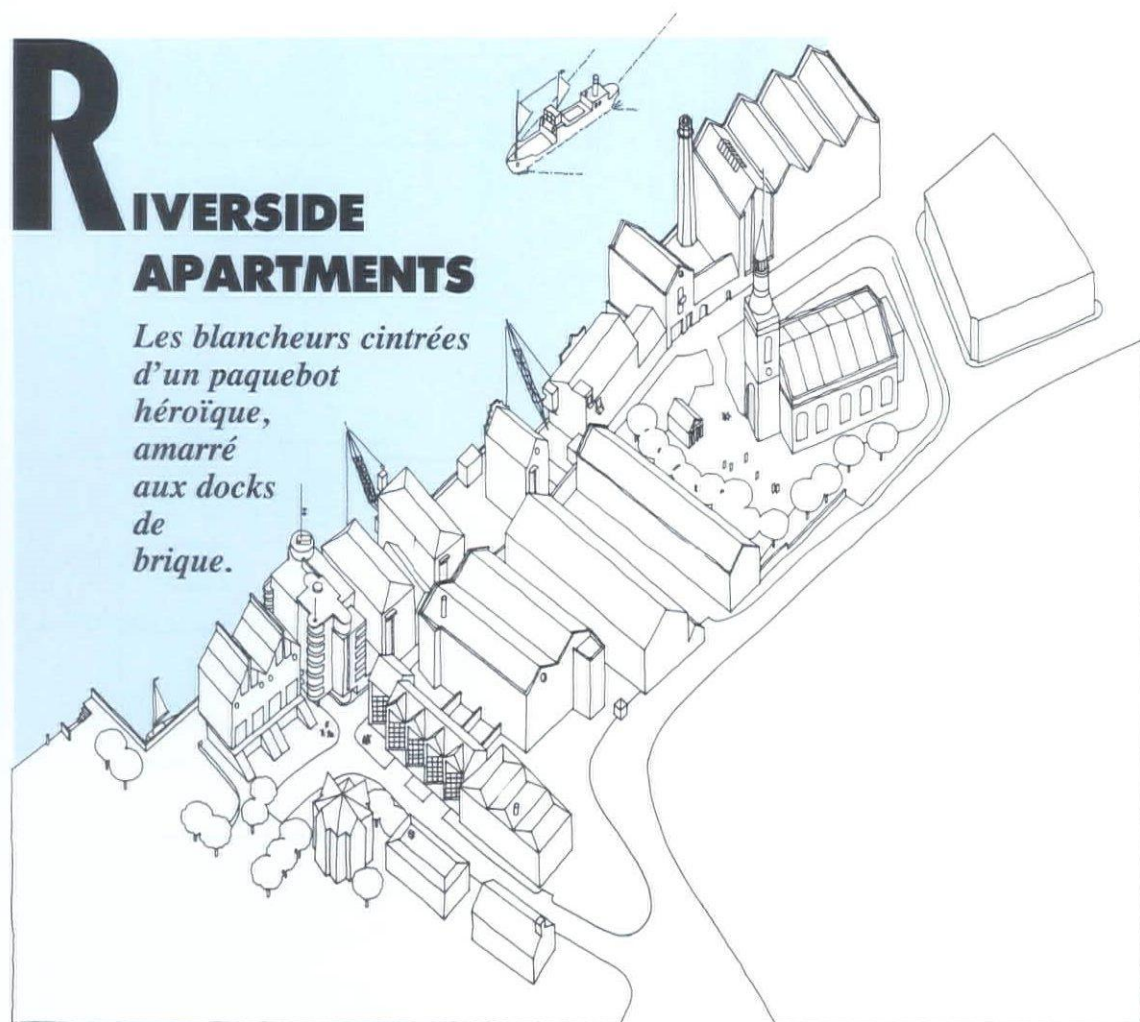
1-3 Colebroke Place, Islington, Londres N 1

Architectes : Jamie Troughton et John McAslan, chef de projet : Jonathan Parr
Ingénierie : Ove Arup & Partners
Maître d'ouvrage : Colebroke Estates Ltd

PETER COOK

RIVERSIDE APARTMENTS

*Les blancheurs cintrées
d'un paquebot
héroïque,
amarré
aux docks
de
brique.*



La commande d'un immeuble résidentiel à forte signalétique, quoique moyenne gamme, comprenant huit appartements dont un « penthouse » (un logement en terrasse supérieure), a permis récemment à Jamie Troughton et John McAslan d'adapter aux rives de la Tamise leur manière tranchante, résolument moderne,

A commission for a high profile but middle market residential building including eight apartments, of which a penthouse, has recently enabled Jamie Troughton and John McAslan to adapt their incisive, distinctly modern, and yet contextual manner to a Thames' side context. Sited a stone's throw from Tower Bridge, on the western tip of the Docklands area, there where the powerful London Docklands Development Corporation holds sway, this job brought them face to face with certain trying British practices which often see a developer entrust the design of a building to an architect, and the actual construction to someone else. Smack in the middle of the brick docks – those forlorn reminders of past glory and unwilling sires of scrawny vernacular offshoots – this was their chance to enter into dialogue with London's maritime history, to shy away from the stylistic polemics that are raging in that city, and to salute in passing nearby Saint Mary's church, which saw the Pilgrim Fathers set sail on the Mayflower for America.

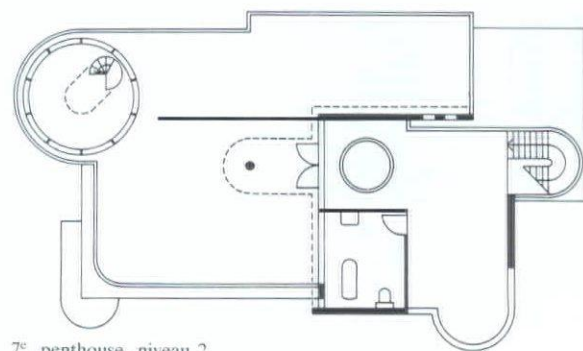


Eglise Sainte Mary et Riverside Apartments, face à face sur la Tamise

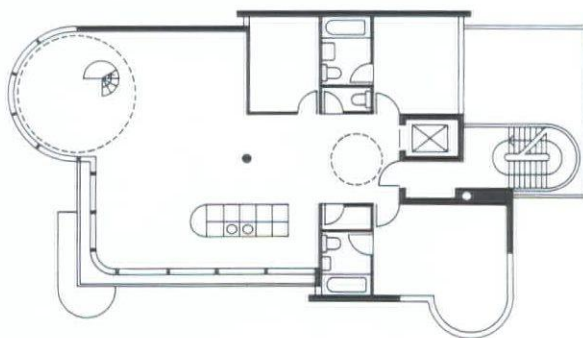
mais cependant contextuelle. A un jet de pierre du Tower bridge, à l'extrémité occidentale du périmètre des docklands, là où s'exerce le pouvoir de la puissante London Dockland Development Corporation (LDDC), c'était pour eux l'occasion de faire face aux difficiles pratiques britanniques qui amènent souvent un promoteur à confier à l'architecte la conception d'une résidence sans le charger de sa réalisation. Au beau milieu des docks de brique, tristes et beaux témoins d'une splendeur passée et parrains involontaires de pauvres rejets vernaculaires, c'était l'opportunité de dialoguer avec l'histoire portuaire de Londres, de décourager les polémiques stylistiques qui s'y engagent, sans négliger au passage un hommage à la proche église Sainte-Mary qui a vu partir vers l'Amérique les pionniers du Mayflower. Vaste programme, on en conviendra. Pour s'ouvrir sur le fleuve et la ville, mais s'isoler cependant de leurs encombrants voisins, les deux architectes vont chercher dans le répertoire de la Modernité une œuvre qui incarne l'héroïsme singulier des grands paquebots du début du siècle mais adopte cependant ce « dialogue atmosphérique entre les intérieurs et l'environnement » qui caractérise selon Bruno Zevi le Pavillon De La Warr de Erich Mendelsohn à Bexhill-on-Sea. Quand on les interroge sur l'éclat de leur œuvre, si tranchant à l'égard des masses obscures des entrepôts voisins, ils vous prétendent qu'il faut y voir le

fruit d'un concours de circonstances, que les photos surexposées d'une maquette plutôt grise ont eu l'heur de décider leurs commanditaires à opter pour une matière si lisse et si blanche... L'immeuble-tour de Riverside s'inscrit à distance de ses mitoyens pour préserver sans doute son intégrité mais aussi pour conférer à son périmètre l'espace nécessaire aux quelques déboitements de ses façades et aux nombreuses protubérances circulaires d'aluminium et de verre, jaillies de son enveloppe rectangulaire, qui garantissent aux appartements de la rive comme à ceux de l'arrière, des vues généreuses sur les berges de la Tamise. Si John McAslan devait trouver un précédent auquel se référer dans les docklands, un tel immeuble pour Yuppies énergiques, cerné de près par des bâtisses en déshérence pour réfugiés du quart monde ou par des nouveaux venus vernaculaires d'un genre douteux, il s'identifierait volontiers à la démarche à la fois contextuelle et provocatrice du groupe CZWG à China's Wharf. Nous préférons sans doute le voir comparer Riverside à la calme introspection de la résidence de Ian Ritchie à Roy Square, située dans un même contexte trouble, bien que non aquatique.

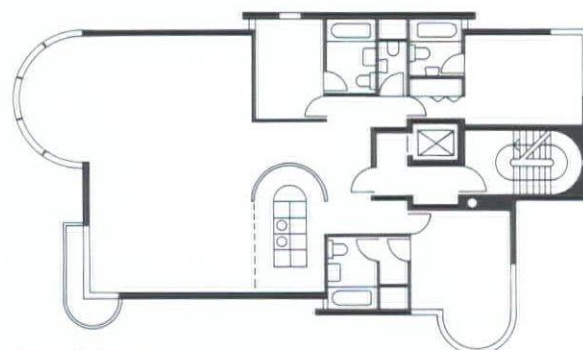
Riverside Apartments
Rotherhithe, Londres SE16.
Architectes (conception) : Jamie Troughton et John McAslan
Ingénierie : S. Jampel & Partners



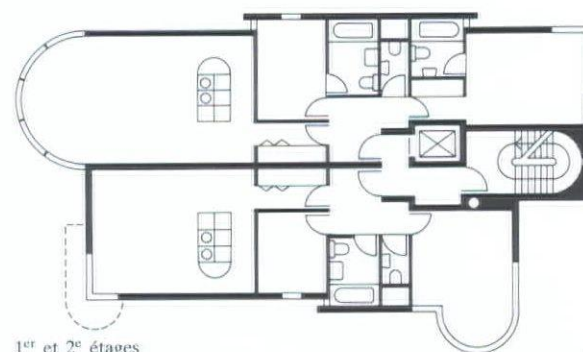
7^e, penthouse, niveau 2



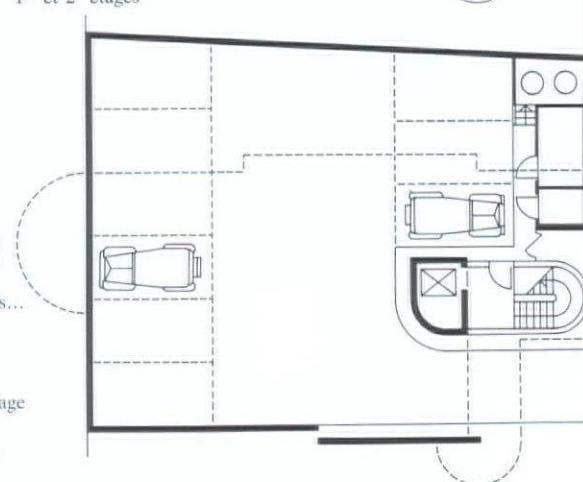
6^e, penthouse, niveau 1



3^e, 4^e, 5^e étages



1^{er} et 2^e étages



Rez-de-chaussée

Protubérances effilées, baies cintrées, surfaces lissées... de quelques soustractions-frustrations entre ce photomontage initial et une exécution qui échappe aux architectes.



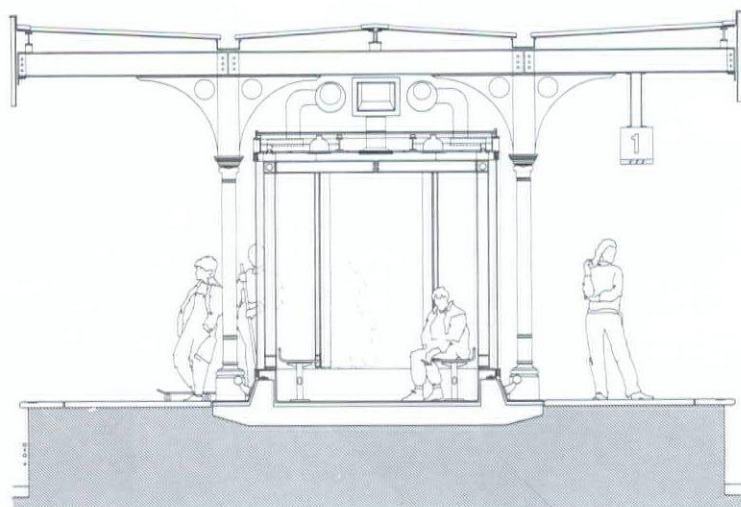
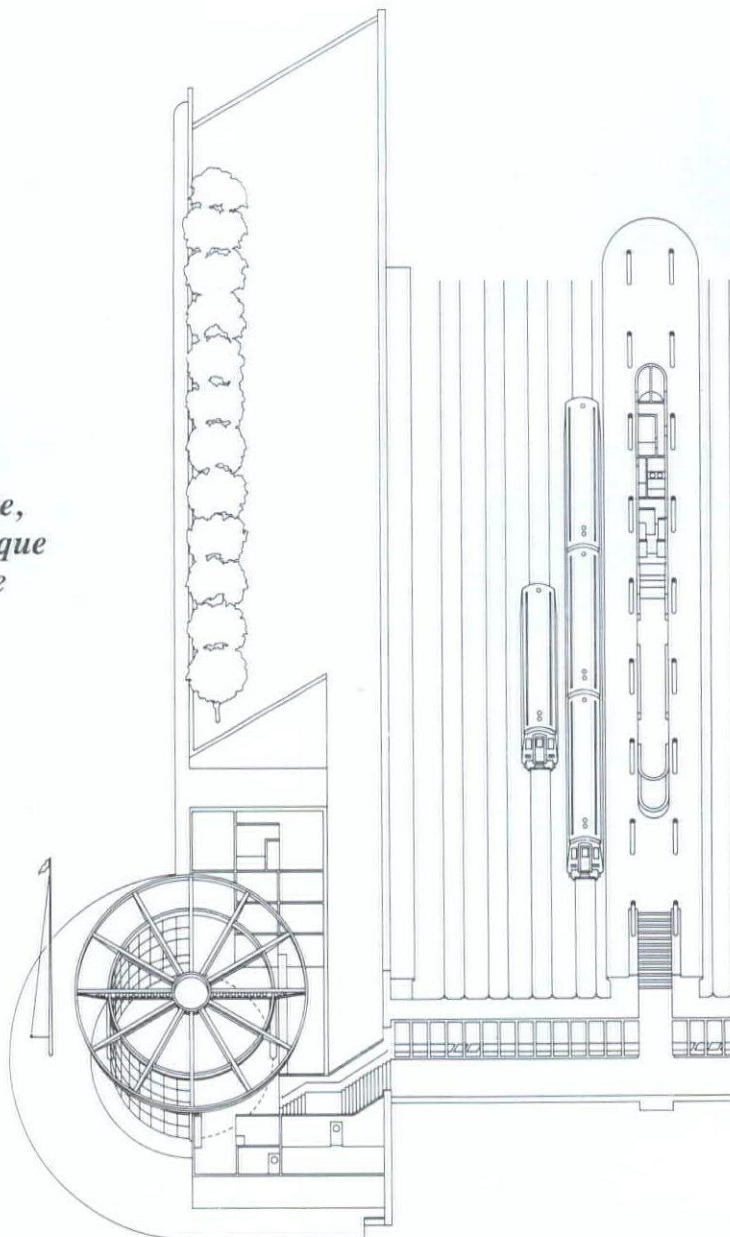
R

EDHILL STATION

*Une gare délicate,
avant-goût exotique
d'une Angleterre
méridionale.*

Une commande publique non avare de ses moyens, quoique non dispendieuse, dans le pays du libéralisme, c'est une chance. Sans doute compensera-t-elle la relative indigence budgétaire et l'escamotage des détails auxquels leur clientèle privée a trop souvent contraint les deux architectes anglais qui sont ici en vedette.

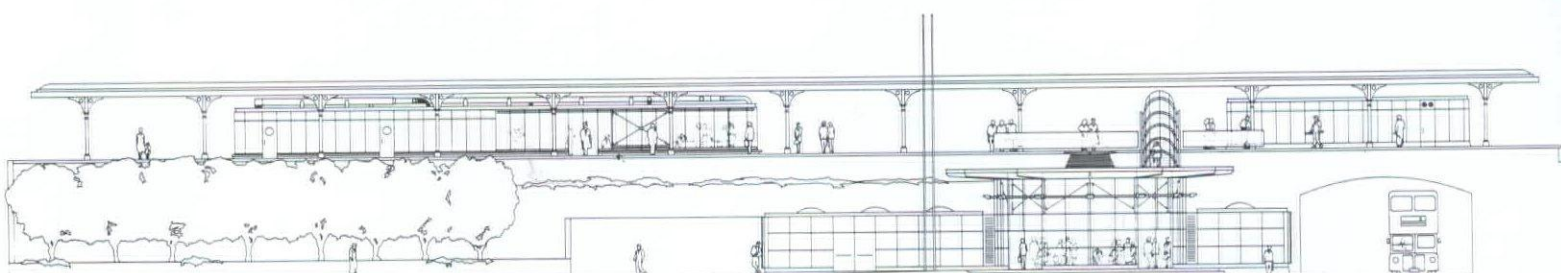
Redhill Station est une gare ferroviaire à deux visages. Elle est le passage obligé d'une importante population péri-urbaine qui chaque jour, étudiante ou ouvrière, fait l'aller-et-retour entre un pavillon fleuri et les méandres opaques de la métropole. Elle est aussi le relais sur la ligne de Londres à Brighton de fins de semaines enjolivés par le désir de sables anglo-azurés. Les architectes vont tirer parti de cette double réalité, pour faire la preuve une fois encore de leur art de la juste mesure et de la référence indirecte. Sous le vieil auvent en fonte d'un quai éventé, ils glissent la gousse en verre d'une salle d'attente. Au pied du talus ferroviaire, contre le faisceau des lignes, ils déposent la rotonde transparente d'une salle des guichets sous une casquette de métal. Enfin, un cintre protecteur, en verre toujours, chapeaute la volée d'escaliers qui conduit la transhumance quotidienne des faux ruraux vers leur travail citadin. John McAslan prend volontiers à témoin les stations de la Piccadilly line du métro londonien réalisées par Charles Holden dans les années vingt dans une facture moderne tempérée de réflexes académiques. A ces réminiscences tirées de l'héritage d'un aïeul de formation Arts and Crafts nous associerions le parfum exotique des pavillons du casino de Brighton. Un arrière-goût de culture industrielle, un avant-goût de bastringue



orientaliste, voilà le train du voyage lancé sur ses rails !

Redhill Station has a split personality. As a peri-urban train station it is a compulsory transit point for a large commuting population of students and workers who flow daily to and fro between beflowered little houses and the opaque labyrinth of the metropolis... Tube, work, sleep. But sea, sex and sun too since Redhill is on the London to Brighton line, and hints at daytrips and weekends to the silver sands of the English south. The architects capitalized on this double reality and have once again shown their art of precise measure and indirect allusion. Under the old cast iron awning of a windswept platform they have slipped the glass case of a waiting room. At the foot of the rail embankment, hard against the splay of lines, they have reared the transparent rotunda of a ticket office, sheltered by a handsome metal cap. As a finishing touch, a protective glass shell caps the flight of stairs which directs the daily drove of bogus rurals towards their city chores.

Rénovation de la gare de Redhill
Architectes : Jamie Troughton et John McAslan, chef de projet : Stephen Pimbley
Ingénierie : Alan Baxter & Associates, Steensen Varming & Mulcahy Partnership
Maître d'ouvrage : British Rail
Photos : Martin Charles



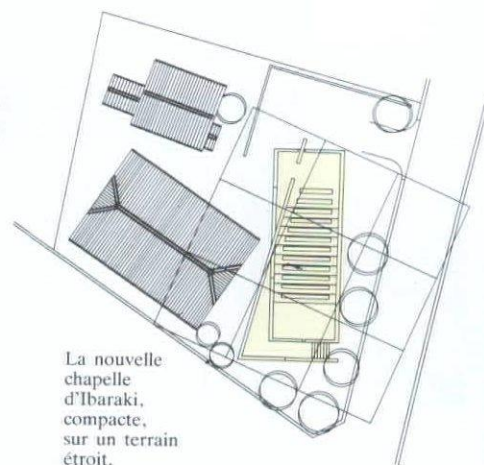
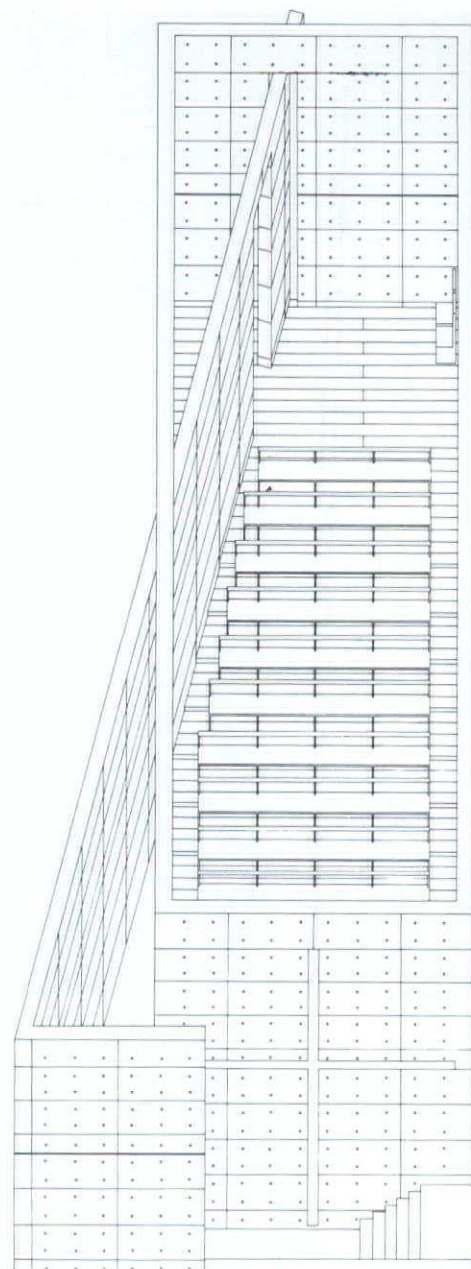


TADAO ANDO

*L'achèvement
à Ibaraki
d'une nouvelle
chapelle
par Tadao Ando
est l'occasion
d'explorer
ces parcours
qu'il aime
à créer
de l'ombre
à la lumière.*

P ARCOURS DE LA MÉTHODE

*Constance d'un style,
recherche de nouvelles
configurations spatiales,
variations au sein d'un thème :
voici une analyse
du travail de Tadao Ando
à partir de trois chapelles,
dont une récente, inédite.*



La nouvelle
chapelle
d'Ibaraki,
compacte,
sur un terrain
étroit.

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.

Au regard de l'ensemble des projets architecturaux réalisés par Ando jusqu'à maintenant, se dégagent simultanément la constance d'un style et la recherche de nouvelles configurations spatiales. L'un n'exclut pas l'autre, et c'est peut-être l'une des caractéris-

tiques importantes du processus de conception adopté par Ando. Ce double aspect semble en effet placer le travail imaginatif à l'intérieur d'un cadre préalablement bien fixé et très stable depuis de nombreuses années. La création architecturale prend alors l'allure

d'une démarche prospective, méthodique, à repérer sur un ensemble de projets. A titre d'exemple, effectuons la comparaison de trois chapelles réalisées sur un intervalle de cinq années. La chapelle du Mont Rokko et la chapelle sur l'eau ne sont pas, en



fait, des lieux de culte pour communautés religieuses. Toutes deux appartiennent à des hôtels qui ont fait commande de ces bâtiments pour faciliter le déroulement des cérémonies de mariage. Se marier chrétiennement au Japon est une mode. Cela permet d'effectuer un petit détour exotique par une autre religion, entre une naissance shintoïste et une mort bouddhiste. Par contre, la nouvelle chapelle Ibaraki s'implante sur un terrain appartenant à une communauté protestante, dans le but de compléter des bâtiments existants. Le contexte où elles s'implantent diffère dans chaque cas. La chapelle Rokko est située dans les environs d'Osaka, dans un site montagneux où la nature est encore abondante. La chapelle sur l'eau est tout au nord du Japon sur l'île Hokkaïdo, dans un site aménagé pour le bonheur des sportifs (ski, tennis, golf). La chapelle Ibaraki est, quant à elle, implantée dans une zone résidentielle en périphérie d'Osaka.

L'une des constantes de ces trois chapelles se situe dans la conception du cheminement qui conduit au lieu spécifiquement « sacré ». Il est volontairement long, rythmé par

Une façon de créer l'attente

une succession de perceptions. Ce parcours précédant l'accès au lieu ultime, peut alors se comprendre comme une façon de créer l'attente, ou encore de conférer à l'espace à atteindre le caractère du lointain. Précisons que le chemi-

nement à suivre reste très clair, même si parfois long et labyrinthique. Il suffit de se laisser guider.

Dans le cas de la chapelle du mont Rokko, le parcours est constitué d'une succession de séquences bien distinctes. Décrivons-les succinctement. C'est depuis un petit chemin longeant l'hôtel qu'a lieu la dernière vision de la chapelle. Elle apparaît, légèrement encaissée, à l'extrémité de cette petite allée. Ce cheminement accompli, un muret bas interrompt notre marche afin de nous diriger sur le côté gauche où commence la seconde séquence. Celle-ci a l'allure d'un S, nous obligeant à ondoyer d'abord sur un escalier, puis sur une plate-forme circulaire, où quelques arbres offrent la voûte de leur feuillage. De là, nous faisons face à la grande allée en verre dépoli, constituant la troisième séquence. Nous continuons alors notre parcours, enveloppés de vitres légèrement teintées filtrant totalement notre relation à l'environnement immédiat. Canalisée plus fermement, notre marche se poursuit avec, en point de mire, l'issue de cette coursoire qui ne mène nulle part, puisqu'elle nous reconduit dehors. Cheminer dans cette allée, c'est s'abstraire du site pour être transporté dans un monde pur, limpide, aérien ; et c'est sur le côté droit, presque à l'extrémité, que se fera assez soudainement l'entrée dans la chapelle, par l'emprunt d'un petit couloir sombre.

Pour le parcours en sens inverse, notons que cette longue allée couverte évite, par la réduction du champ perceptif, une vue globale de la forme imposante de l'hôtel. L'accès à la chapelle sur l'eau met également en place quelques détours. Elle est, en fait, dissimulée par un mur se développant selon

un L. Ce dernier interdit un accès immédiat au bâtiment quel que soit le côté d'accès choisi depuis l'hôtel.

Dans un cas, il faut longer un mur avec un petit bois sur la gauche, jusqu'à une « porte » qui une fois franchie, nous laisse enfin découvrir le plan d'eau et la chapelle, dont nous nous sommes en fait éloignés. Pour s'en rapprocher, il faut relonger le même mur mais en sens contraire et du côté intérieur de l'enceinte. C'est le plan d'eau sur notre gauche que nous contournerons cette fois avant de rejoindre une entrée.

Dans le second cas d'approche, le détour est de plus courte durée. Il suffit de contourner l'autre partie du mur en L, pour arriver au même point que le chemin précède.

Une fois arrivés à cette entrée, quel que soit le détour choisi, il s'agit de gravir un escalier placé sur le pourtour interne d'un volume cubique. Notre marche se poursuit alors entre deux parois de béton, tout en restant à l'air libre. Cet escalier nous conduit, en fait, sur un toit plat ceinturé de grandes baies vitrées. Quatre imposantes croix en béton canalisent nos possibilités de mouvement vers la périphérie du toit, qui joue un rôle de promontoir, offrant une large vue sur l'environnement vallonné.

La suite du parcours nous fait descendre un nombre équivalent de marches pour nous placer devant une porte. Celle-ci marque cette fois le passage à l'intérieur de la chapelle qui commence par la descente d'un escalier sombre avant d'atteindre le lieu sacré.

Dans le cas de la chapelle Ibaraki, les dimensions du terrain ne laissent guère de possibilités au développement d'un long cheminement d'approche. Il reste cepen-

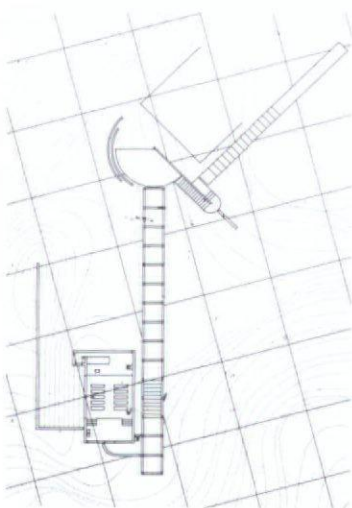
dant de cette volonté, la dissimulation de l'entrée à l'intérieur d'une intersection de parois. Ando ne fait pas le choix d'annoncer haut et fort la position de l'entrée principale... Elle est cachée dans une enfractuosité.

Le principe de la longue séquence

Capter la nature pour qu'elle enrichisse l'espace de ses variations

d'approche est très usité par la tradition japonaise. Ando l'adopte en renouvelant les constituants ainsi que leur mode d'enchaînement. L'évocation de certains espaces traditionnels est donc possible à ce niveau d'abstraction. C'est, par exemple, le cas avec la chapelle sur l'eau qui possède un cheminement rappelant des situations que peuvent alterner certains jardins japonais : un parcours sur un chemin étroit, une limitation des vues latérales, la découverte d'un plan d'eau, la montée d'une petite colline, une vue dégagée sur le lointain...

Ce principe de conception ne s'appuie pas sur des formes complexes. Chaque séquence spatiale est en elle-même simple. Le travail imaginatif est davantage orienté dans la recherche d'enchaînements contrastés, rythmés par les différences entre chaque séquence spatiale.



Chapelle de Rokko, un parcours en séquences bien distinctes.

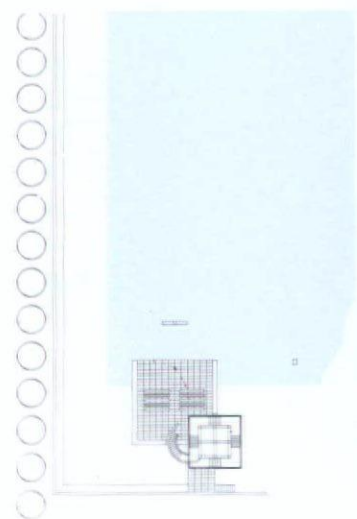
ITINERARY OF METHOD

All the architectural projects undertaken by Tadao Ando to date bear witness to constancy of style and a quest for new spatial configurations. The former coexists with the latter – perhaps one of the important characteristics of the design process adopted by the Japanese architect.

This double aspect seems to place his imaginative work in an established framework, well settled and stable for many years now. Ando's architectural creation takes on the semblance of a methodical, prospective approach, apparent in all his projects. The three chapels he has built over a period of five years: Mount Rokko, the chapel on the water, and the new Ibaraki chapel are exemplary in this respect. (...) The context in which they are set differs in each case. The Rokko chapel

is situated near Osaka on a mountainous site where nature is still luxuriant: the chapel on the water is located in the far north of Japan in a site laid out for the enjoyment of sports lovers (skiing, tennis, golf); and the Ibaraki chapel is set in a residential area on the outskirts of Osaka.

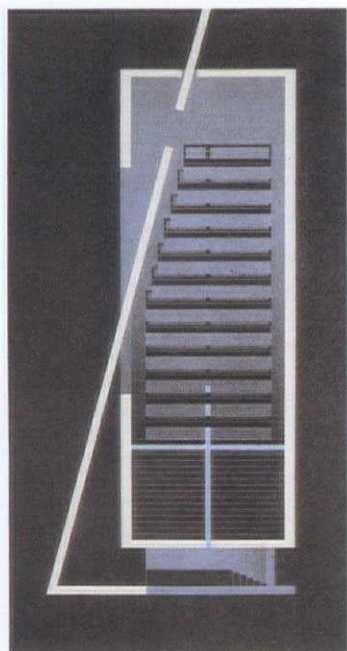
One of the constants of the three works is the design of the approach-way which leads to the specifically "sacred" place. These are voluntarily long, rhythmized by a succession of perceptions, and this itinerary that precedes access to the ultimate place can be seen as a way of creating expectancy, or of making the space to be reached seem to be far away. It should be pointed out that the way to follow is quite clear, even if at times it appears long and labyrinthine. One need only let one's self be guided. (...) The principle of the long sequence of approach is recurrent in Japanese tradition, but in adopting it, Ando renews the constituents as well as the way they link together. The evocation of certain traditional spaces remains possible as this level of abstraction. For example, the chapel on the



Chapelle sur l'eau à Hokkaïdo, accessible après quelques détours.



A Ibaraki, l'entrée est dissimulée dans une intersection de parois



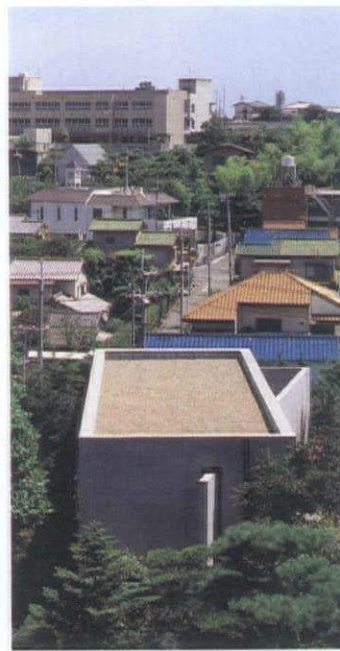
water has an approach reminiscent of situations that certain Japanese gardens alternate: an itinerary on a narrow path, a limiting of lateral views, the sudden arrival before a reach of water, the ascension of a small hill, a far-reaching vista...

This design principle is not based on complex forms, on the contrary, each spatial sequence is in itself simple. The imaginative work is more oriented towards a search for contrasted links, rhythmized by the difference between each spatial sequence.

Another constant in the principles dear to Ando is the desire to capture nature, to have it enhance space by its temporal change. The Rokko chapel introduces light by two overhead slits, one of which is placed over the wall of the altar, while the other is on the opposite wall, by the entrance. (...) Ando had already thought of using an overhead opening in the Koshino residence, but at Rokko there are two and their orientation is different, enabling sunbeams to penetrate the interior for a longer lapse of time. Thus two walls retain successively the impalpable trace of

light. The principle remains the same but it has been made to evolve.

The Ibaraki chapel also seeks to introduce filtered light. This time Ando has had recourse to a cross-shaped opening placed in the altar wall. Rays of light slice into the interior space, intersect and intermingle as the sun follows its diurnal course, of shifts with the seasons. The rays penetrate a quite sombre space, since the other sources of natural light have either been attenuated or rendered indirect. The complexity of the sun's varying orientations throughout the year makes the choice of a tracing in the design process even more difficult. What counts is the setting into place of a new experience that can add itself to those of preceding projects. (...) Some attention should be given to this cross-shaped opening though. In the Rokko chapel it appears on a side wall in a full and not an empty state. The shape has been taken up again and renewed by an inversion of the relationship between full and empty. Ando has already used this type of procedure in a single project: the Koshino residence, which presents an inte-



2 Abordons maintenant une autre constante dans les principes chers à Ando. C'est le désir de capter la nature, afin qu'elle enrichisse l'espace par ses variations temporelles.

La chapelle Rokko introduit la lumière par deux fentes zénithales, dont l'une est placée au-dessus du mur de l'autel, et l'autre sur le mur opposé où se trouve l'entrée. Les rayons du soleil commencent à s'infiltrer dans l'espace, par une lumière rasante descendant progressivement sur le mur de l'autel. Sur le mur opposé, à ce moment-là, la lumière est à l'état de mince faisceau traversant obliquement l'espace. Ces deux situations vont insensiblement s'inverser, avec pour moment charnière, l'immersion complète du mur de l'autel dans la lumière. L'instant d'après, c'est à l'ensemble du mur de l'entrée de recevoir l'effleurement de ce voile lumineux. Puis la lumière se retire graduellement des lieux en remontant le long des parois.

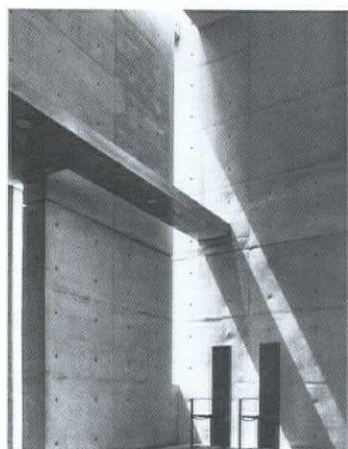
Ando avait déjà imaginé l'emploi d'une fente zénithale dans la maison Koshino. Mais elles sont ici au nombre de deux et d'orientation différente, ce qui permet de prolonger dans le temps l'entrée des rayons du soleil. Ce sont alors deux murs qui retiennent successivement la trace impalpable de la lumière. Un même principe persiste donc, mais avec le souci de le faire évoluer.

La chapelle Ibaraki cherche également à introduire une lumière filtrée. Cette fois, Ando a recours à une ouverture en forme de croix, placée sur le mur de l'autel. Les rayons lumineux viennent s'inscrire dans l'espace intérieur, se croisent et s'entremêlent au gré des inclinaisons du soleil dans la journée, et au cours des saisons.

Ils pénètrent d'ailleurs un lieu assez sombre, car les autres sources de lumière naturelle sont soit très réduites, soit indirectes. La complexité des orientations du soleil sur l'année rend difficile l'anticipation des tracés au niveau de la conception. Ce qui compte, à ce stade, c'est la mise en place d'une nouvelle expérience qui s'ajoute à celles mises en place dans les projets antérieurs. Une maquette en bois éclairée artificiellement simule certains cas de tracés, mais la nature donnera sa réponse définitive dans l'année en cours.

Toujours sur cette question de l'invention de formes à l'intérieur de principes constants, il faut également s'arrêter sur cette ouverture en forme de croix. Si cette forme symbolique s'impose dans une chapelle, il est intéressant de constater qu'elle existe dans la chapelle Rokko sur un mur latéral, à l'état de plein et non de vide. Cette forme est donc reprise et renouvelée par une inversion des rapports entre plein et vide. Ando a déjà eu recours à ce genre d'inversion à l'intérieur d'un même projet. Il s'agit de la maison Koshino, qui présente un parcours intérieur scindé en deux séquences de même longueur où la première offre une fête de lumière, alors que la seconde nous place dans une obscurité assez forte. Ce principe d'inversion des rapports est une façon d'explorer méthodiquement les possibilités d'utilisation de formes simples, et évite d'orienter leur renouvellement vers des complexités formelles.

Pour la chapelle de Hokkaido, Ando ne cherche plus à imaginer de nouveaux pièges pour capturer les mouvements de lumière, mais préfère changer de nature en captant l'eau. Il ne s'agit en fait pas d'un plan d'eau naturel. Il a été créé en même temps que la cha-



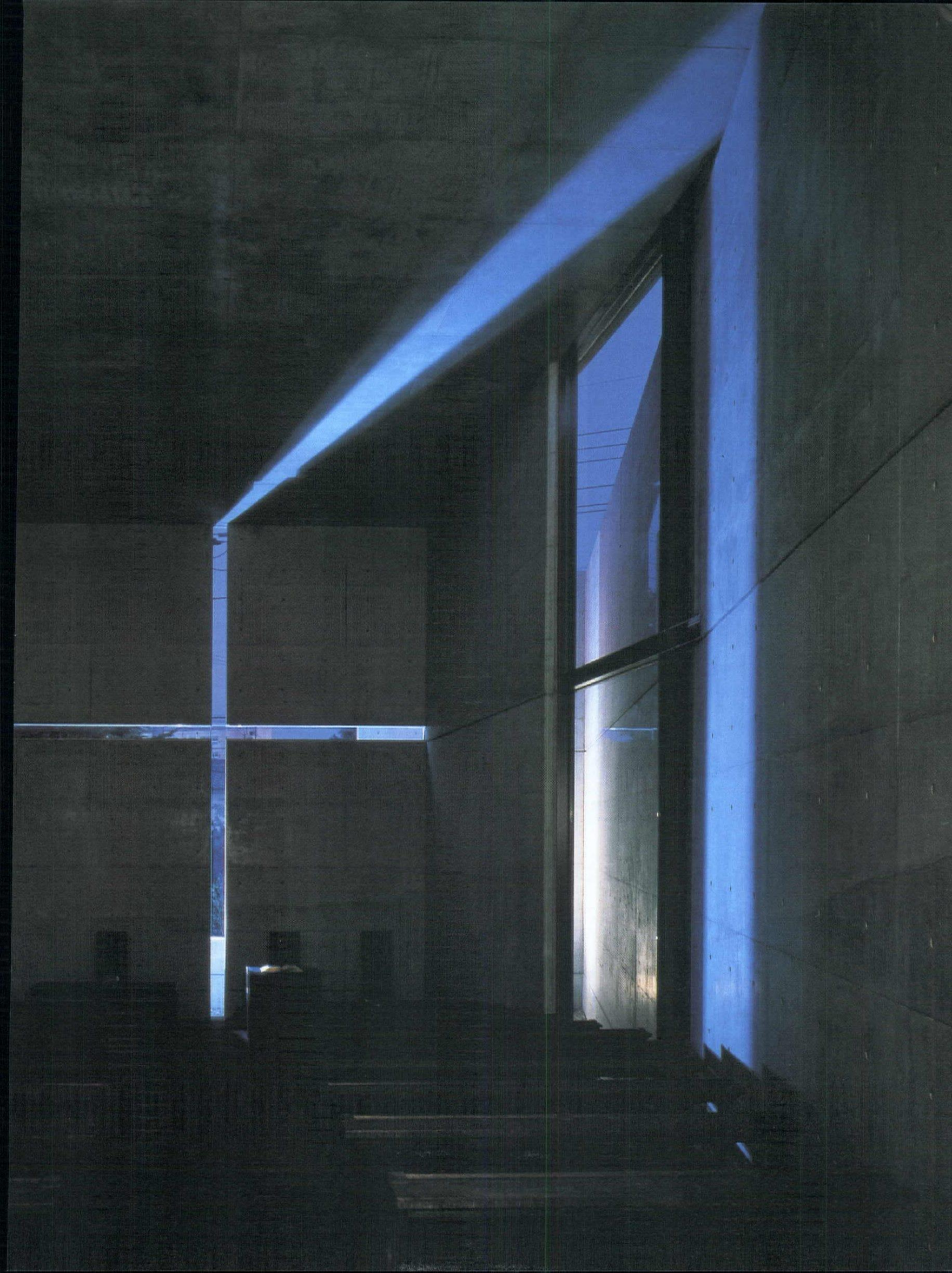
A Rokko, deux fentes zénithales.



A Hokkaido, c'est l'eau et la nature qui constituent le fond de l'autel.

A Ibaraki, ci-contre, le filtre d'une ouverture en forme de croix.





pelle avec une eau qui s'écoule par paliers réguliers, pour être ensuite récupérée et réintroduite dans le cycle. Le « mur » de l'autel est cette fois intégralement transparent, afin de nous donner une large vue sur le mouvement de l'eau. Cette grande baie vitrée peut même « disparaître » entièrement. Il suffit de presser un bouton pour que cette imposante surface vitrée coulisse latéralement, et nous mette en relation directe avec la nature environnante.

La grande croix, qui est placée sur le mur de l'autel dans les deux autres chapelles, est cette fois implantée au milieu de l'eau. En retrait de quelques mètres, elle élargit l'espace de l'autel en lui intégrant une partie du plan d'eau. Cette ambiguïté de la limite permet ainsi d'introduire d'une autre façon un élément naturel dans l'espace intérieur d'une chapelle.

Ce procédé est d'ailleurs utilisé dans certains jardins japonais afin d'élargir leurs dimensions (capture de paysage). Mais la chapelle sur l'eau s'apparente plus précisément au grand sanctuaire d'Itsukushima avec son immense torii (sorte de grande porte par où sont sensés passer les dieux). Planté dans la mer, il élargit l'emprise du temple dans le site, en lui intégrant une grande surface gorgée d'eau ou de sable, selon le mouvement des marées.

3 Parmi les principes constants, signalons encore ici quelques aspects relatifs au mode de composition des volumes. Outre la recherche d'une certaine simplicité de chacun des éléments de composition, ceux-ci sont assemblés afin de créer une succession

d'enveloppes, protégeant ou masquant le volume recelant l'intériorité ultime. Le principe de composition s'apparenterait ainsi à celui organisant les membranes successives d'un bouton de fleur.

L'espace intérieur à atteindre est déjà lui-même délimité par une enceinte à géométrie simple (carré, rectangle) dont la fermeture sur l'extérieur est assez forte. Ce volume est ensuite enveloppé par différentes parois qui sont le plus souvent des murs, se développant selon des courbes ou des formes en L. Formes enveloppantes donc, qui accentuent l'intériorité du lieu à atteindre, et adoucissent ou complexifient les perceptions de l'édifice.

La chapelle du mont Rokko s'enveloppe d'un côté par un mur en L qui reçoit d'ailleurs l'aide du terrain pour créer un mouvement protecteur, et de l'autre par la galerie couverte. La chapelle sur l'eau s'entoure d'un mur sur la moitié de son périmètre. Quant à la chapelle Ibaraki, elle maintient le recours à ce principe, malgré l'exiguïté du terrain. Elle possède une paroi qui est successivement enveloppante, puis fracturante au niveau de l'entrée. Il semble que ce mode de composition peut faire sens. Si l'on veut renforcer l'isolement d'un lieu, ou son intimité, il est assez logique de l'envelopper et de le protéger avec précaution. Nous ne prétendons pas avoir fait ici un inventaire complet des divers principes maintenus et renouvelés au cours des différentes réalisations architecturales d'Ando. Mais ceux qui ont été explicités sont très fortement présents dans beaucoup d'autres projets.

La conception d'édifices religieux n'a pas conduit à une modification des principes clés. Il semble d'ailleurs qu'ils conviennent fort bien à ce genre de programme. Vénérer

la nature, c'est une première étape vers un ordre transcendant. Le choix de cette continuité stylistique évite d'être ballotté par des effets de mode momentanés. Elle doit aussi permettre de concentrer le temps de conception sur des points précis, puisque tout n'est pas à repenser à chaque projet.

Pascal Bertrand

P. Bertrand est architecte et philosophe. Il a passé 18 mois au Japon et travaillé à Osaka dans l'agence Ando. Il a publié l'an dernier chez Mardaga un ouvrage d'approche phénoménologique : « Tadao Ando et la maison Koshino. »

following from page 137

rior itinerary scanned by two sequences of equal length. While the first offers a profusion of light, the second takes us into close darkness. This principle of the inversion of relationships is a way of methodically exploring the possibilities of using simple forms, and of avoiding orienting their renewal towards formal complexities.

For the Hokkaido chapel, Ando has preferred switching elements and has captured water. Here the "wall" of the altar is wholly transparent, opening a wide view on the movement of the water. (...) The large cross rises this time in the middle of the water. Set back a few metres, it widens the space of the altar by integrating a part of the reach of water to it. The ambiguity of limits introduces a natural element into the chapel's interior in an original way.

This process of capturing the landscape is apparent in certain Japanese gardens, where it is used to widen dimensions. But the chapel on the water is more directly akin to the grand sanctuary of Itsukushima, with its huge torii. Set in the sea, this latter-named element widens the footprint of the temple on the site by integrating it to a surface which is filled with water or sand according to the movement of the tides. Among Ando's constant principles something should be said about the aspects relative to the mode of composition of volumes. Apart from the search for a certain simplicity in each of the component elements, these are as-

sembled in such a way as to create a succession of envelopes that protect or mask the volume holding the ultimate interiority.

The interior space to be reached is delineated by a simple geometrical shape (square, oblong) whose closure to the exterior is almost total. Subsequently, this volume is enveloped by different partitions, usually walls, which develop along curves or in "L" shapes. They are enveloping shapes that accentuate the interiority of the space to be reached and tone down or diversify views of the edifice.

The Mount Rokko chapel is inclosed on one side by an "L" shaped wall backed up by the lie of the surrounding earth, which creates a sheltering effect, and on the other by a covered gallery. The chapel on the water is surrounded by water for almost half its perimeter. As for the Ibaraki chapel, in spite of the cramped site, it also uses this principle in the partition that envelops it only to fracture at the entrance. (...)

This article does not pretend to take stock of the many principles maintained and renewed in the course of Ando's different architectural realizations. Suffice to say that the design of religious buildings has led to no modification of his key principles; on the contrary, they seem to serve this type of programme most aptly. To venerate nature is said to be the first phase towards a transcendent order. And the choice of stylistic continuity is assuredly one way of rising above passing fads. Doubtless it also leaves more time free for concentrating on the design of precise details, since the overall plan need not be gone over again for each project.

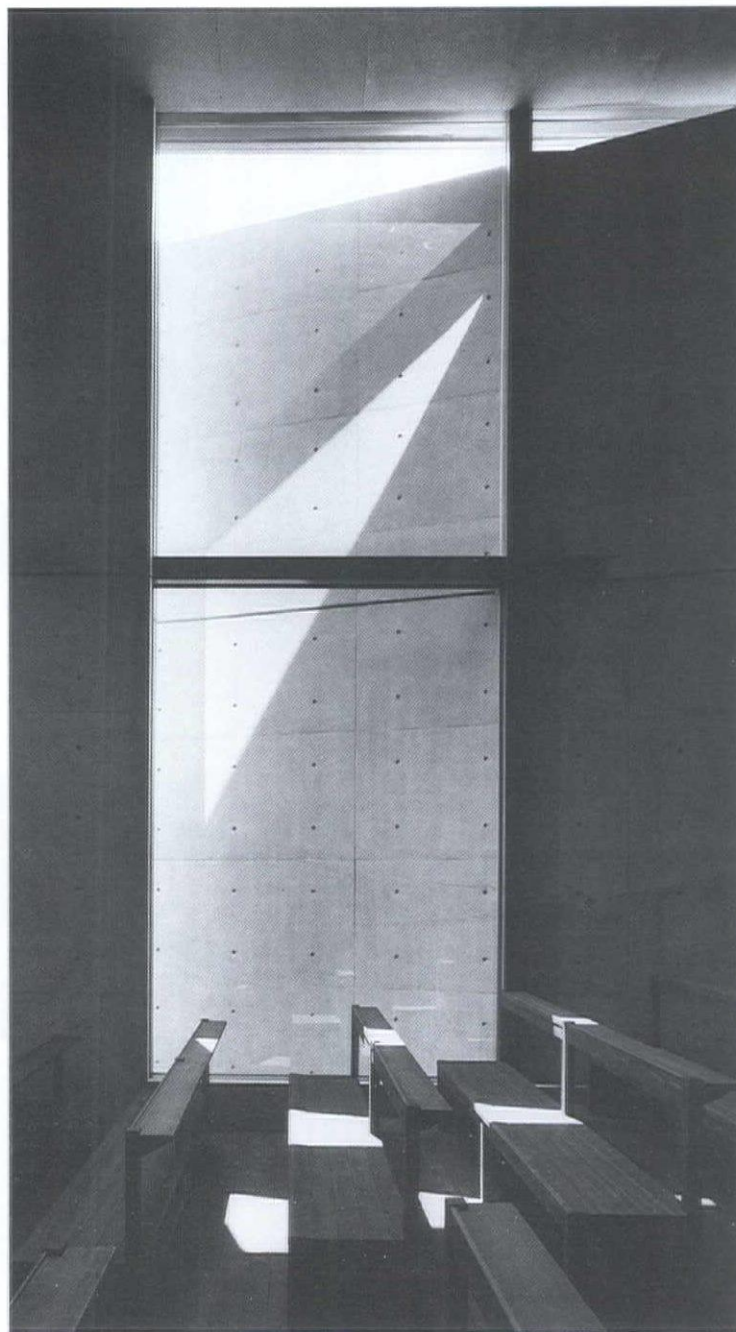
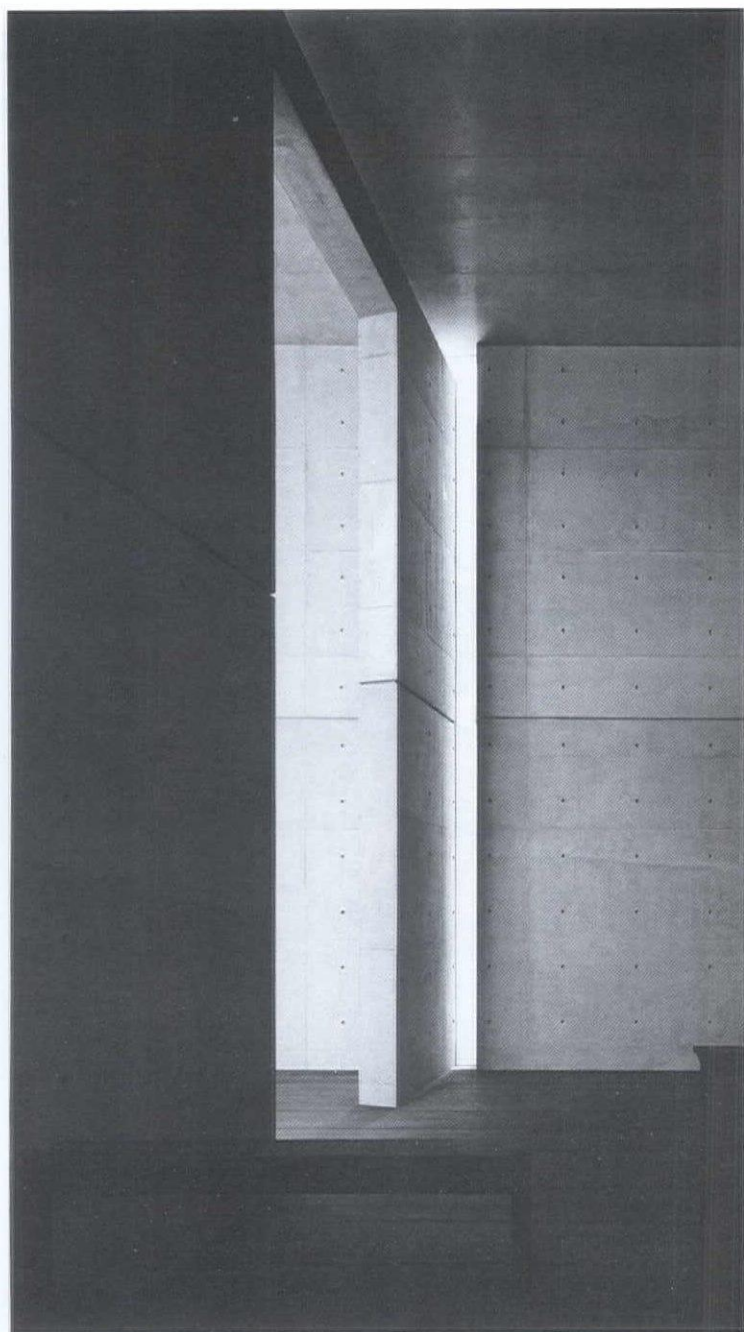
Chapelle avec la lumière à Ibaraki, préfecture d'Osaka, Japon. Achevée en avril 1989. Architecte : Tadao Ando. Photos : Mitsuo Matsuoka.

La chapelle du mont Rokko a été publiée dans notre numéro spécial Ando n° 255 de février 1988 : la chapelle sur l'eau dans le même numéro, mais surtout dans notre numéro Paysage, n° 262 d'avril 1989.

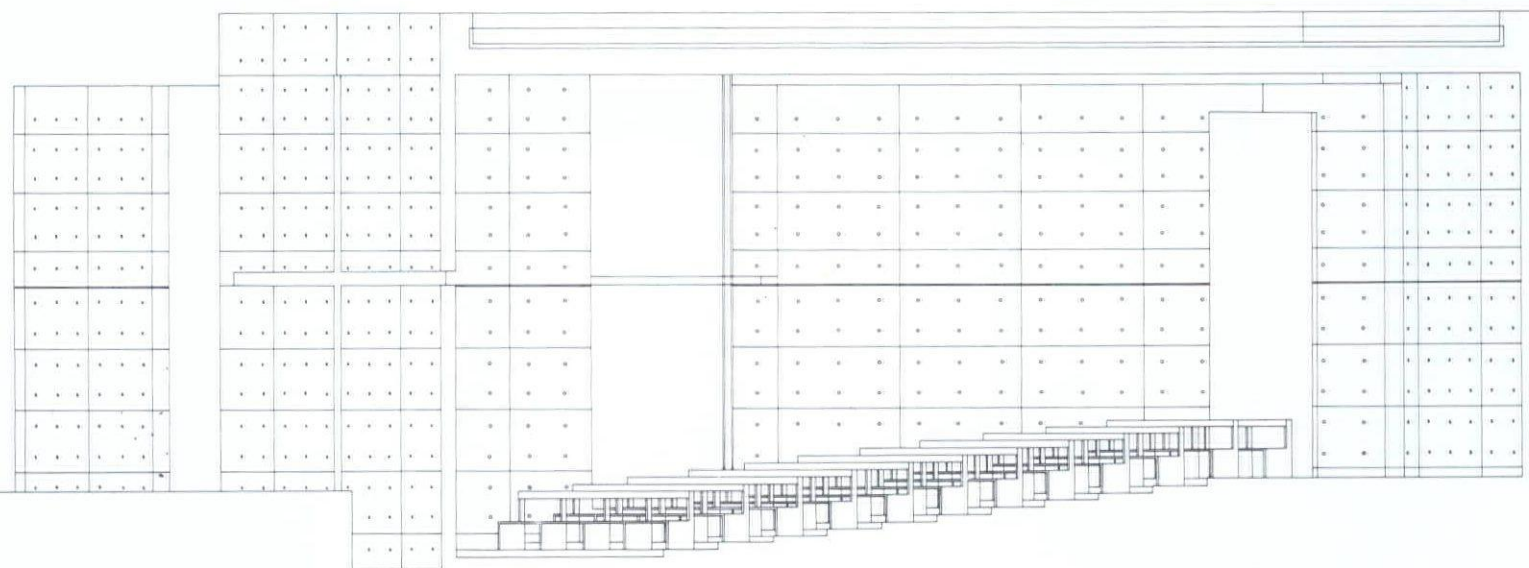
A Hokkaido, une succession d'enveloppes protégeant l'intériorité ultime.

A Ibaraki, une paroi enveloppante puis fracturante.

A Rokko, la double protection d'une galerie couverte et d'un mur en L appuyé sur le terrain.



La chapelle d'Ibaraki poursuit cette recherche d'un ordre transcendant



AVIS AUX AMATEUR



Une réédition strictement
identique à celle de 1930.

Un tirage numéroté à 3 000 exemplaires.

S D'OBJETS RARES :

Novembre 1930,

la première revue internationale d'architecture voit le jour en France.

60 ans après, L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI réédite l'intégralité de cette première parution.

Ce numéro 1, pour 200 F vous pouvez aujourd'hui l'acquérir...

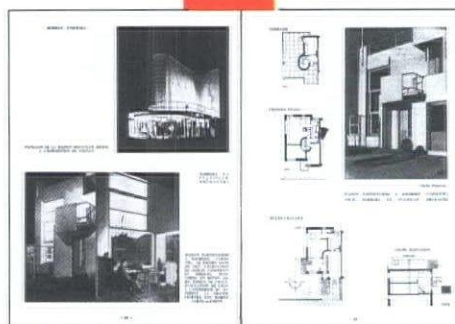
mais attention, le tirage a été volontairement limité à 3 000 exemplaires numérotés.

Dans ces conditions, seuls les plus rapides recevront ce formidable ouvrage que tous les collectionneurs et amoureux de l'architecture se doivent de posséder.



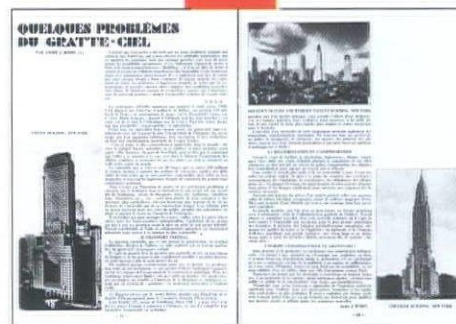
Retrouvez les grands architectes de ce début de siècle

Dès les premières pages, Frantz Jourdain, Auguste Perret, Henri Sauvage, donnent le ton et s'expriment sur des sujets qui leurs tiennent particulièrement à cœur. MM. Alfred Agache, Mallet-Stevens, André Lurçat, Raymond Fischer, autant de personnalités importantes qui dévoilent leurs préférences et leur style au travers d'une grande enquête sur les matériaux de construction.



Visitez les chantiers de France et du monde

Un besoin de s'orienter vers des créations plus libres, plus contemporaines... C'est le temps des premiers modernes dont le numéro 1 de L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI présente une sélection des œuvres les plus significatives. De Poznan à Berlin, de Los Angeles à Roquebrune-Cap Martin, un tour complet orchestré par Mies Van der Rohe, Szymon Syrkus, Eileen Gray, Max Taut, Adolf Loos ou encore les frères Luckhardt.



Partez à la découverte des gratte-ciel de 1930

Les images stupéfiantes des premiers gratte-ciel américains parviennent en France. Fascinée par les méthodes américaines, L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI s'interroge : l'Europe connaîtra-t-elle un jour le gratte-ciel ? Car les règlements d'urbanismes européens limitent les hauteurs des constructions et de ce fait, privent le vieux continent de ces ouvrages fabuleux. Un débat qui reste d'actualité...

Sans plus tarder offrez ou offrez-vous cette pièce de collection :

Pour recevoir votre exemplaire numéroté de la réédition du numéro 1 de L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, complétez votre titre d'acquisition ci-contre et retournez-le dans une enveloppe timbrée, accompagné de votre règlement, 200 F par exemplaire à l'adresse suivante : L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI 25, rue Leblanc, 75842 Paris cedex 15.

TITRE D'ACQUISITION DE LA REEDITION DU N° 1 DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI DE 1930

Je désire acquérir la réédition numérotée du N° 1 de L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI paru en 1930.

M. ☐ Mme ☐ Mlle ☐

Nom _____

Adresse _____

Code postal [] [] [] [] [] []

Ville _____

Pays _____ Tél. _____

L'adresse indiquée ci-dessus est :

☐ Personnelle

☐ Professionnelle

Veuillez me faire parvenir _____ exemplaire(s) au prix de 200 F l'unité. Veuillez trouver ci-joint mon règlement total de _____ F ☐ par Chèque Bancaire ou Postal à l'ordre de : L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

☐ Cartes Bancaires, ☐ Diner's Club

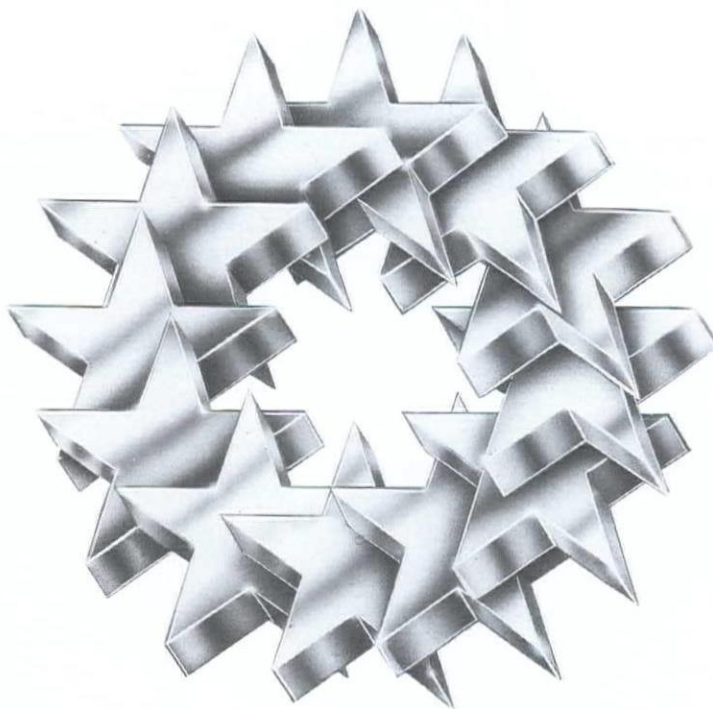
N° _____

Signature (obligatoire) : _____

☐ Je désire recevoir une facture acquittée.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, 25, rue Leblanc, 75842 Paris cedex 15.
Tél. : 40 60 40 60 - Fax : 40 60 41 27.

A LA RECHERCHE DES PROTAGONISTES DE L'ARCHITECTURE DU XXI SIECLE



ITALSTAT, société leader en Europe dans le domaine des infrastructures et de l'aménagement du territoire, a organisé un Prix international d'architecture dont le but est d'identifier et de faire connaître les nouvelles générations d'architectes des Pays membres de la Communauté Européenne.

Le Prix "**ITALSTAT** pour l'Europe - Les protagonistes de l'architecture du XXI siècle" a été annoncé à l'occasion du Troisième Salon International de l'Architecture qui a eu lieu à la Grande Halle de la Villette à Paris du 27 octobre au 4 novembre 1990.

Peuvent se présenter à ce Prix les architectes et les ingénieurs, nés après le 31 décembre 1945, inscrits aux ordres professionnels nationaux des Pays de la Communauté, par l'envoi de la documentation (le 30 avril 1991 au plus tard) d'une ou deux réalisations créées entre 1980 et 1990.

Aux lauréats (un pour chaque Pays membre de la Communauté), choisis par un Jury international composé de personnalités du monde de l'architecture, seront décernés: une plaque d'or et un engagement professionnel de la part d'**ITALSTAT** ou d'une des Sociétés du Groupe.

L'annonce des lauréats aura lieu le 30 juin 1991 au plus tard, et les prix seront remis à l'occasion d'une cérémonie solennelle.

Les réalisations primées seront publiées dans un ouvrage édité par la revue internationale d'architecture l'ARCA, qui collabore avec **ITALSTAT** à l'organisation du Prix.

ITALSTAT fait partie du Gruppo IRI, Istituto per la Ricostruzione Industriale, la plus importante entreprise publique italienne.

italstat
gruppo iri

DESIGN

Le design des années quatre-vingt dix oscille entre le faire valoir de l'image de marque d'une société, le souci d'une nouvelle qualité de vie et la volonté de provoquer des émotions fortes.

Starck, Arribas et Mariscal ont soif de spectaculaire : ils font rêver à coup de sensations. Comme au temps du grand cinéma américain, ils réveillent les imaginations avec des espaces aussi délirants qu'éphémères.



1



2

O BJETS

L'imagination de Starck au service du quotidien.

Starck s'immisce dans le monde de l'objet (industriel) avec son talent habituel, c'est-à-dire avec humour et sérieux. Ses objets-signes s'alignent dans nos espaces quotidiens comme des petits clins d'œil affectifs grâce à un dessin synthétique et parfaitement circonscrit. Ni plus ni moins, des formes qui semblent nous parler... D'où l'art « magique » du designer à renvoyer les usagers au monde de l'enfance et de ses multiples personnages animés qui nous ont tous fait rêver et jouer.

1. Bouilloire **Hot Bertaa** en fonte d'aluminium. Contenance deux litres. Production Alessi.

2. Brosse à dent **Fluocaril** (en vente en pharmacies).

**L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.**

Richard Meitmer : Verre contemporain

Artiste verrier, Meitmer, d'origine américaine, a fait ses classes au « studio Glass » américain et vit actuellement à Amsterdam. Il réalise, depuis la création de son atelier en 1976, des pièces uniques associant souvent le verre à d'autres matériaux. Depuis 1985 il fait éditer des prototypes ou petites séries. Le musée des Arts Décoratifs de Paris lui consacre une exposition rassemblant plus de soixante œuvres. Du 19 février au 26 mai 1991. 107, rue de Rivoli 75001 Paris. Tél : 42 60 32 14.

Meubles- Immeubles

La galerie Mostra expose des meubles créés pour des aménagements spécifiques mais qui poursuivent aujourd'hui le chemin d'une plus large diffusion. Sont ainsi présentés les meubles de Marie-Christine Dorner pour l'hôtel La Villa, de Bruno et Henri Gaudin pour les Archives Nationales, de Christian de Portzamparc pour la Cité de la musique, et Elisabeth de Portzamparc pour l'Assemblée nationale. Jusqu'au 11 mars. 12, rue Brisemichie, 75004 Paris. Tél : 48 04 37 16.

Le VIA déménagement

Le VIA s'agrandit : 800 m² de bureaux, galerie et boutique rive gauche. 4-6-8, Cour du Commerce Saint-André (130, bd Saint-Germain), 75006 Paris. Tél : 43 29 39 36. Fax : 44 07 00 21.

Milan :

le salon du meuble

La célèbre foire du meuble change son calendrier habituel. La 30^e édition du salon aura lieu cette année en avril en même temps que le 5^e salon du complément d'aménagement. du 12 au 17 avril 1991. Renseignements : Cosmit-Corso Magenta 96, 20123 Milano. Tél : 2/48008716. Fax : 2/4813580.

Design 1935-1965 :
What
Modern Was
Plus de 250 pièces

exposées à New York à IBM Gallery of Science : produits de masse et séries limitées (meubles, céramiques, textiles, verreries, bijoux, graphismes) signés par les plus grands noms du design contemporain tels que Eames, Nelson, Wright, Aalto, Jacobsen, Noguchi, Ponti, Sottsass, Venini, Wirkkala, Bertoni. Cette exposition itinérante est organisée par le musée des Arts décoratifs de Montréal. IBM Gallery of Science and Art : du 26 février au 27 avril 1991, Madison avenue et 56 th street. Renseignements : Anne Edgar 212/307 59 21.

Bureau

Concept Expo
1^{er} salon international (1^{re} édition) de l'espace bureau : création, aménagement, équipement, fonctionnement, gestion. Salon biennal organisé par Unifa/Symso, Cep Communication-Publications du Moniteur, Comité français des Expositions. Ce nouveau salon arrivera-t-il à concurrencer Orgatec à Cologne ou l'Eimu à Milan ? Du 18 au 21 février. Parc d'Expositions de Paris-Nord Villepinte.

Unimob

spécialiste du siège de bureau, d'accueil et de collectivité, a inauguré son nouveau siège social et showroom dans un espace de 600 m². 63, bd des Batignolles, 75008 Paris. Tél : 45 22 20 13. Fax 40 08 01 05.

Storwal

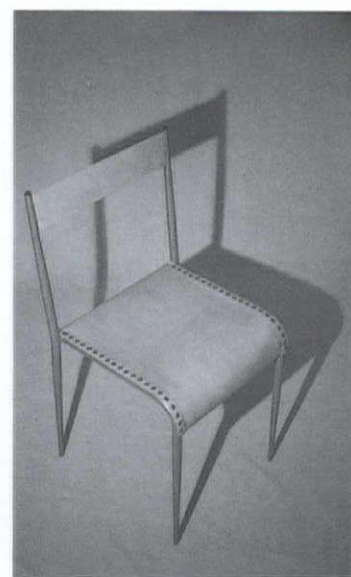
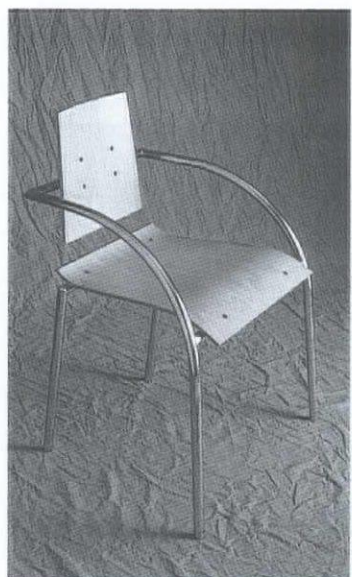
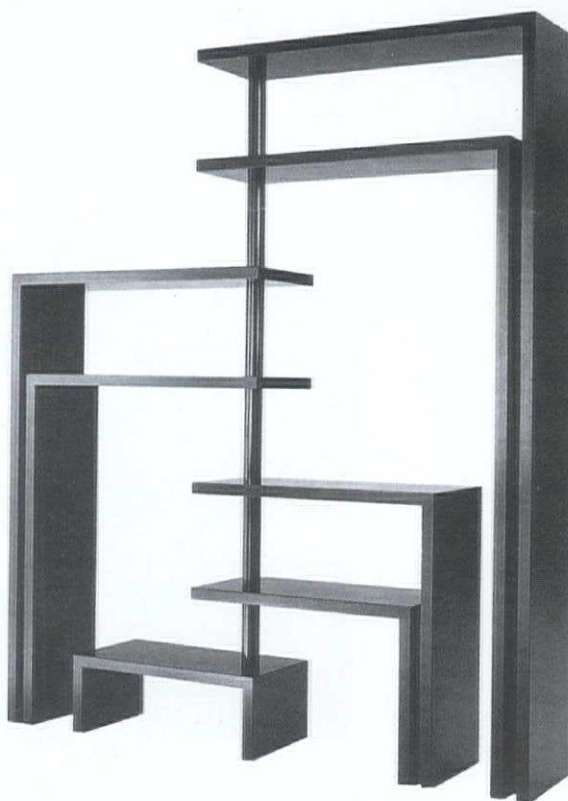
International
s'installe en France. La société canadienne fabrique des rangements pour bureaux : un mobilier métallique offrant un large éventail de combinaisons de tiroirs, étagères, portes. Disponible en huit hauteurs et quarante coloris de finition émaillée. 22, rue des Capucines, 75002 Paris. Tél : 42 86 80 51.

R ANGEMENTS

*Jeux
de construction
d'étagères
par Achille
Castiglioni
pour
Zanotta.*

Le maestro italien crée pour Zanotta le système d'étagères Joy, à différentes hauteurs et à ouverture variable. Ce projet ingénierie et décoratif offre de multiples combinaisons, compositions inscrites dans une forme cylindrique, suivant l'espace à aménager : murs, angle, centre-pièce. L'ensemble comporte sept étagères de 30 cm de large mais de hauteurs et longueurs variables, la plus longue mesurant 96 cm par 190 cm de haut. Les montants sont en bois tambour avec une structure interne en acier, la finition des étagères est en frêne laqué noir ou aubergine. L'articulation porteuse est en acier verni à chaud, noir.

Zanotta : Via Vittorio Veneto 57, 20054 Nova Milanese, Italie. Tél : 362/40453.



H ATCHI DESIGN

*Trois chaises
signées par
de jeunes
designers français
pour Hatchi Design,
nouvelle société
d'édition
de mobilier à Paris.*

Hatchi Design a été créé en 1989 par Ralph Koennemann qui a choisi Sacha Ketoff pour la direc-

tion artistique de sa nouvelle société d'édition. Ce dernier y œuvre également comme designer avec Marc Barendard, Vincent Beaurin, Luc Gensollen, Christian Ghion et Pier Angelo Caramia. C'est dans le cadre du « Designer's Week Milano » (120 showrooms offrant le meilleur du design international aux visiteurs) qui a eu lieu en septembre dernier que Hatchi Design a choisi de présenter pour la première fois sa collection dans le showroom Itahome, spécialiste du siège.

Hatchi Design : 53 rue Bargue, 75015 Paris. Tél : 45 66 06 04.

1. Chaise **Bercy** 2, de Christian Ghion, choisie par Renzo Piano pour l'aménagement du restaurant et des bureaux du centre commercial Bercy 2 (1990), d'où son nom. Existe en deux versions : empilable ou non. Structure en métal chromé, assise en hêtre naturel verni.

2. Chaise **Satori** de Vincent Beaurin. Empilable avec assise en bois cintré (finitions acajou verni polyester, hêtre verni polyester et laqué noir polyester) et dossier en cuir ou en toile de couleur. Piètement métal époxy brun satin.

3. Chaise **Femina** de Luc Gensollen. Empilable. Structure métal époxy gris métal, assise et dossier en toile (orange, bleu, vert) ou cuir végétal pleine fleur.

BIBLIOTHÈQUE AGORA, TURIN

*A travers les portiques
de livres et les tables
de cafés littéraires,
l'agence torinoise
Invenzione suggère
une promenade
culturelle.*

Le Studio Invenzione avait pour mission de transformer un ancien dépôt commercial (au fond d'une cour), situé dans un beau quartier du centre de Turin, en une bibliothèque spécialisée en livres d'architecture et de design, privilégiant surtout l'image et la photographie. Il fallait donc imaginer une zone d'exposition pour la photo dans les 400 m² à aménager, superficie qui devait inclure aussi des bureaux.

Agora, le nom de la bibliothèque, inspire aux architectes le thème d'une place imaginaire, étayée par un espace vitré tellement lumineux qu'il semble être comme à l'air libre. Il faut traverser un pont (l'escalier d'accès) et descendre quelques marches d'un petit escalier — typique élément de piazza italienne — pour accéder au centre, là où l'espace d'exposition s'ouvre, modulaire et flexible. Les étagères métalliques sont conçues en arc que le visiteur peut franchir d'un élément à l'autre. Elles représentent aussi les portes de cette place imaginaire, entrecoupées par des espaces de lecture dont les tables et chaises en métal laqué bleu et bois sont signées Invenzione tout comme le reste du mobilier. Jusqu'au bar où l'on peut faire une pause après une petite promenade culturelle.

Cet univers livresque aménagé avec sobriété dans le choix des couleurs (primaires) et des matériaux (comme les dalles en grès rouge du sol), tient sa force dans l'invention du mobilier dont les éléments s'intègrent dans la piazza comme de véritables petites architectures.

Brigitte Fitoussi

Librairie Agora, 1989
via Duchessa Yolanda 13, Turin
Architectes : Studio Invenzione (Marco
Fatuma Mao, Loredana Dionisio, Piero
Brarda), Turin
Photos : Paolo Pellion



P ARAMOUNT HOTEL, NEW YORK

Après avoir rénové le Royalton Hotel, Starck s'attaque au Paramount pour lequel il crée une scénographie digne des grands films hollywoodiens.

C'est en février 1927 que le Century Paramount Hotel ouvre ses portes pour la première fois, au cœur de Broadway, conçu par l'architecte américain Thomas Lamb auquel les New-Yorkais doivent également le Ziegfeld Theater, le Pierre Hotel ou encore l'original Madison Square Garden. En 1990, le vieil hôtel si célèbre retrouve une nouvelle jeunesse grâce au coup de crayon magique de Philippe Starck qui en transforme totalement l'intérieur : lobby et chambres (600 au total). Le designer français œuvre avec son imagination habituelle, stimulé par son client Ian Shrager, surnommé roi de la nuit new-yorkaise. Ce dernier crée en effet l'événement, entre 1970 et 1980,

**Aménager
des espaces
fortement
théâtralisés**

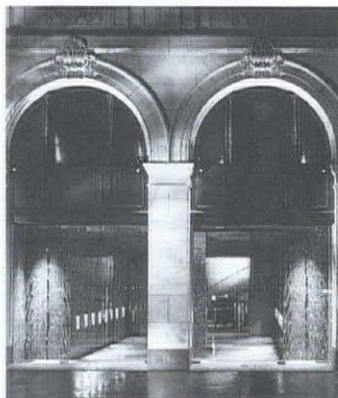
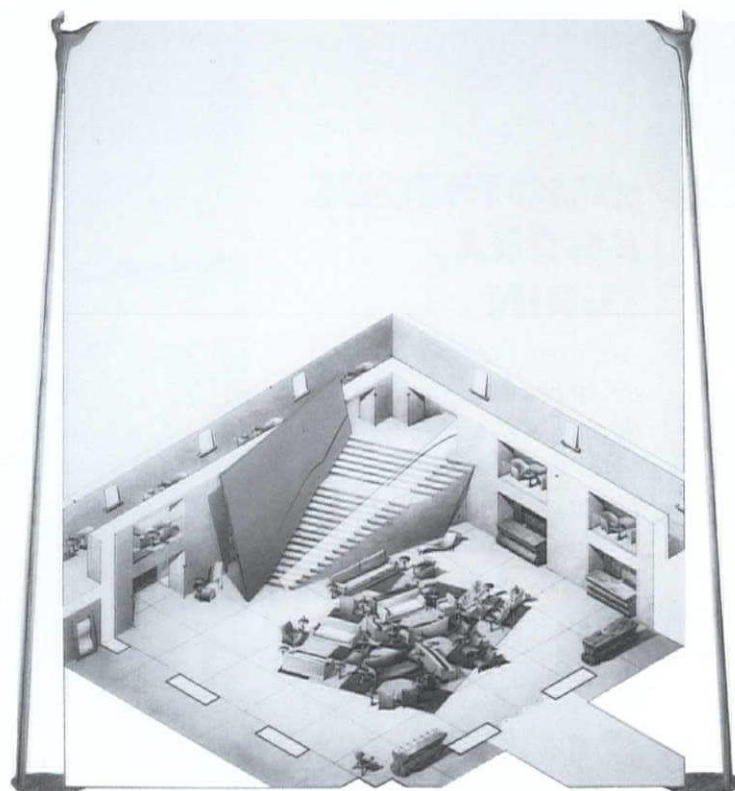
en ouvrant avec son complice Steve Rubell (décédé aujourd'hui) deux méga-discothèques qui, de par leurs aménagements spectaculaires, révolutionneront le monde des boîtes de nuit : les Studio 54 et Palladium, très vite imités dans le monde entier. Mais Shrager, non content d'animer les nuits américaines, s'immisce par la suite dans l'univers des hôtels avec l'idée d'offrir sur le marché un nouveau concept : le « lobby socializing ». A l'aide de Starck, Shrager se donne les moyens de « délirer » pour acquérir une

clientèle originale, friande de lieux design et à la mode. Shrager veut pour ces gens qui suivent la mode et qui en sont les premiers consommateurs, des lieux qui leur ressemblent et « qui n'aient pas été conçus avec vingt ans de retard. »

Certains lieux anciens, qui font nostalgiquement voyager à travers le temps, ne sont pas pour autant dénués de charme. Mais il est vrai que la démarche de cet hôtelier avant-gardiste, associé aux meilleurs designers du moment fait aussi évoluer un univers qui oscille la plupart du temps entre le poussiéreux mal rénové et le luxe ostentatoire, certes moelleux, mais souvent de mauvais goût des grandes chaînes internationales.

Au début des années 80, Andrée Putman se voit ainsi confier la première, par Shrager, l'aménagement du Morgan, petit hôtel de ville au luxe discret et élégant, qui demeure jusqu'à présent symbole d'une hôtellerie moderne, où tout a été conçu dans un esprit de total design, du logotype au mobilier. C'est à Starck qu'il demande ensuite, en 1987, de réaménager le Royalton Hotel, en le transformant en un cinq étoiles ultra contemporain qui, à peine achevé, défraie instantanément la chronique internationale (cf AA n° 261), et devient le dernier endroit à la mode de « l'élite » new-yorkaise.

En août 1990, Shrager ouvre à nouveau les portes du Paramount Century Hotel, le destinant à une clientèle plus décontractée, peut-être moins nantie, à la recherche néanmoins de lieux insolites et raffinés. Le pari étant d'offrir



pour moins de 100 dollars une chambre simple et pour moins de 200 une chambre double (prix très raisonnables par rapport au contexte économique new-yorkais), avec des prestations d'un grand hôtel sans égaler pour autant celles d'un Palace.

Une fois franchie la sobre façade en marbre blanc, fraîchement rénovée pour l'occasion, le nouveau Paramount dévoile à l'intérieur un hall généreux et animé, suggérant sur plusieurs niveaux ouverts l'atmosphère des douillots transports de luxe du début du siècle, trains ou paquebots. Starck n'a lésiné sur aucun détail pour parfaire son scénario, des petites lampes tamisées jusqu'aux portes-cartes postales. Ici, il partage les lieux de sa création en installant d'un endroit à l'autre des sièges signés par de grands noms du design : Franco Albini, Gaudi, Marco Zanuso, Jasper Morrison, Mark Newson. Son immense hall, conçu comme un foyer de théâtre, « hotel as theater » (autre devise de Shra-

ger), s'inspire des grands paquebots transatlantiques, avec ses grands espaces de promenades, de flâneries, de restaurants publics... Ici on peut, tour à tour, être acteur principal et parader dans l'espace central, ou être simple spectateur discret ou fugitif.

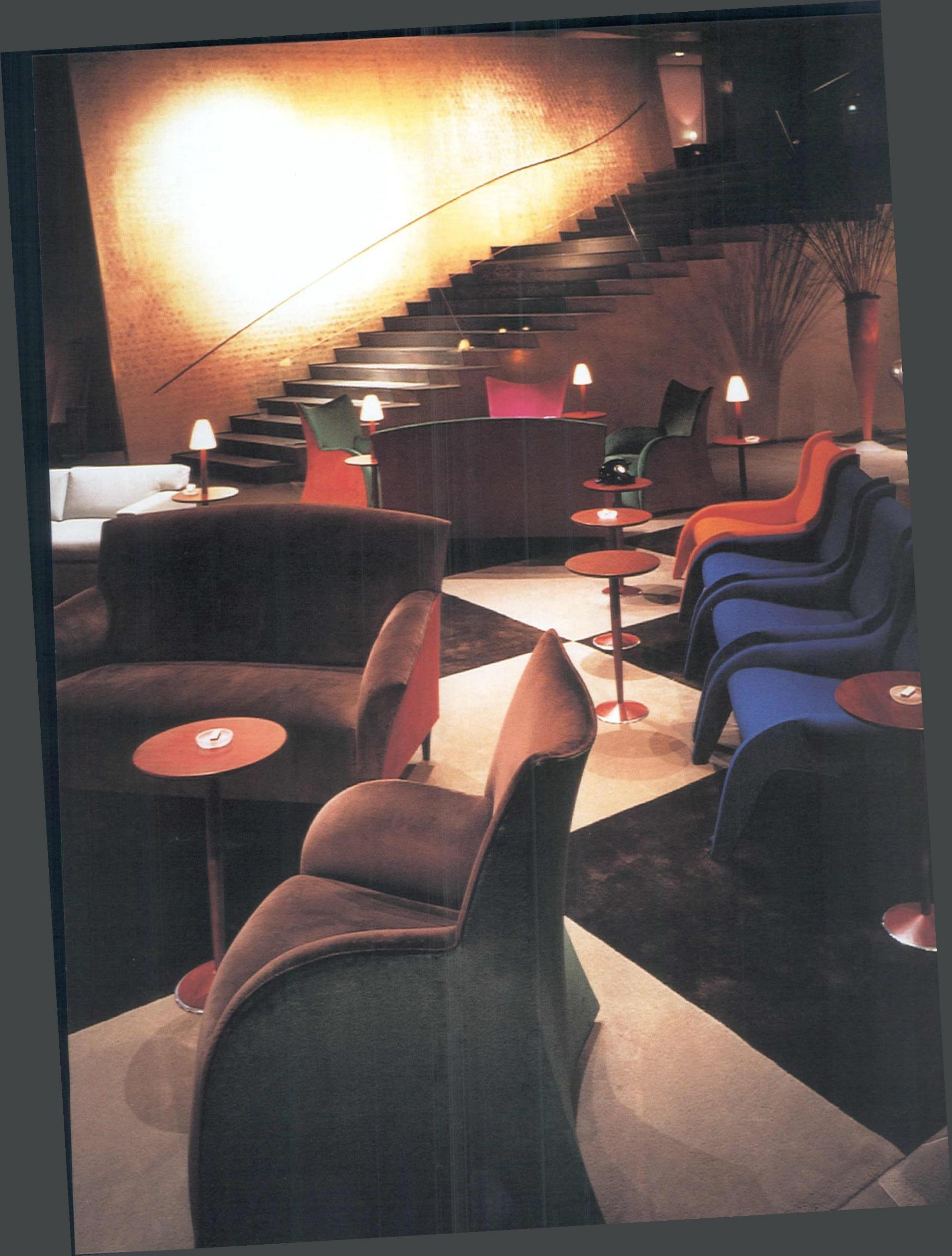
Cet étonnant lobby est traversé par un escalier imposant, installé sur une diagonale, ralliant cour-sives et restaurants d'où l'on peut, sans être vu, assister au spectacle, plus bas, de la fosse d'accueil. L'escalier monumental que l'on retrouve avec constance dans les intérieurs de Starck, devient ici encore le point fort de cet aménagement, signe obligé et quasi obsessionnel du designer, qui marque toujours ses lieux sous le sceau du théâtral.

Les 600 chambres du Paramount ont été refaites avec le style qu'on reconnaît au « french designer » (les amateurs de fleurs, de Chintz et de lampes chinoises s'abstiendront) : un décor « non-décoré » très étudié dans les détails avec un mobilier signé tout Starck, et des clins d'œil humoristiques pour chaque création.

On y retrouve le goût prononcé pour le confort et l'esthétique des bains ou toilettes, dont les accessoires métallisés scintillent de tous leurs reflets.

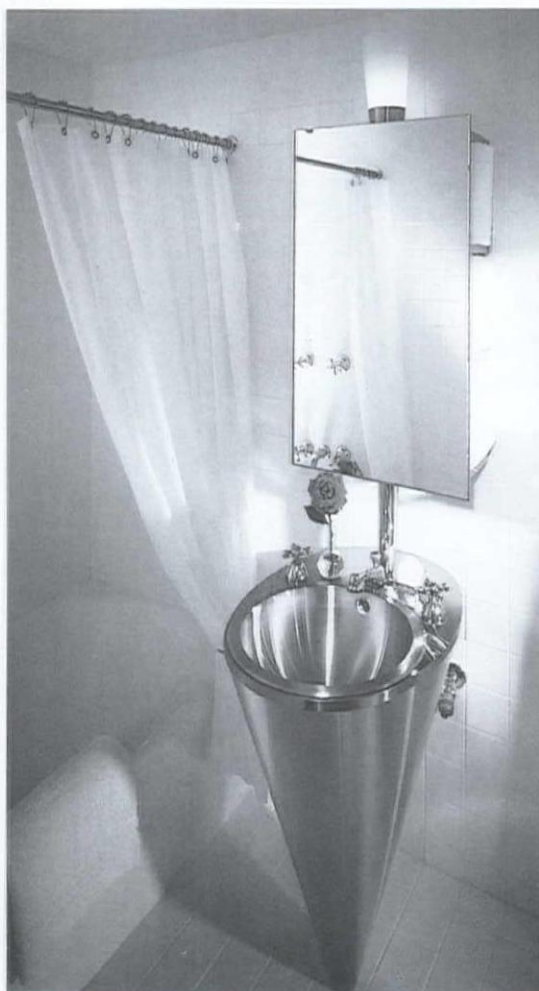
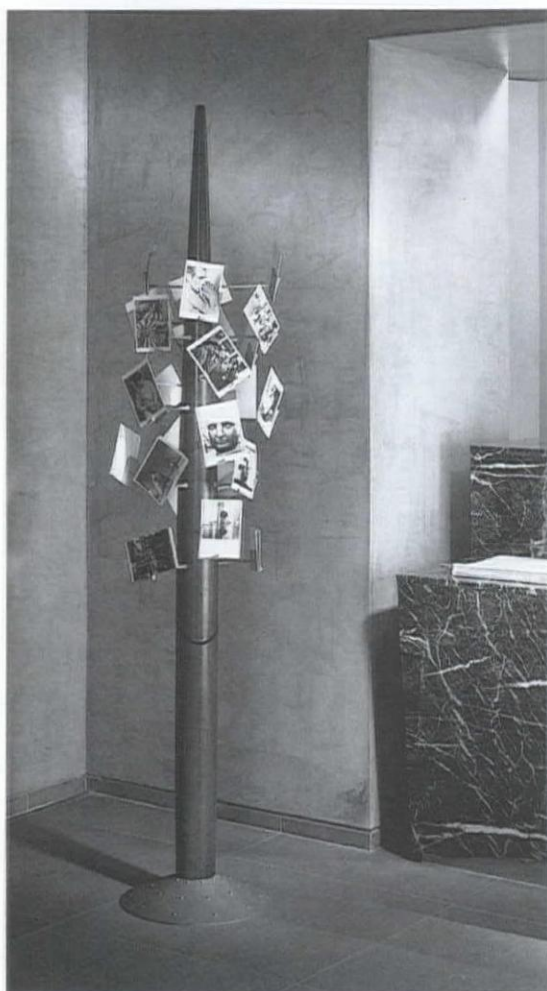
Au Paramount, comme au cinéma, Starck n'oublie rien pour parfaire sa mise en scène, il semble proposer, comme à chaque fois, une histoire qu'il réserve ici aux voyageurs de ses rêves.

Brigitte Fitoussi





Décor « non décoré », détails très étudiés, clins d'œil humoristiques



The Century Paramount Hotel in the heart of Broadway was designed by the American architect Thomas Lamb (to whom New Yorkers also owe the Ziegfeld Theater, the Pierre Hotel, and the original Madison Square Gardens), and opened its doors to patrons in February 1927. In 1990 the famed old hotel underwent a magical facelift thanks to the wizardry of Philippe Starck, who has completely transformed the interior – lobby and rooms (600 all told). Working with his habitual brio, the French designer was stimulated by an enlightened client: Ian Schrager, a.k.a. the king of New York night-life and the creator of the Studio 54 and Palladium discotheques.

Once you pass the staid façade in white marble, also renovated for the occasion, the new Paramount presents a generously-proportioned and animated lobby, where several open levels hark back to the comfortable atmosphere of luxury turn-of-the-century trains or ocean-going liners.

Starck has spared nothing in the effects: small lamps shed filtered light and there are even post-card doors. What is more, he has shared his creation space by installing here and there seating designed by big names: Franco Albini, Gaudí, Marco Zanuso, Jasper Morrison and Mark Newson. His out-size lobby works like the foyer of a theatre (cf. another of Schrager's pointers: "hotel as theater"), and by its spacious promenade decks, places to lounge about in, and public restaurants, draws inspiration from transatlantic liners. This amazing lobby is crossed by an impressive stairway laid out diagonally, linking galleries and restaurants, and affording people a discreet viewing deck from which they can take in the changing scene at the front desk below without being seen.

The 600 rooms have been updated with the flair for which the French designer is renowned (no flowers, no chintz, no Chinese lanterns here, thanks). Décors are "non-decorated" and details have been carefully worked out, with furniture designed by the man himself and a touch of humour in each creation.



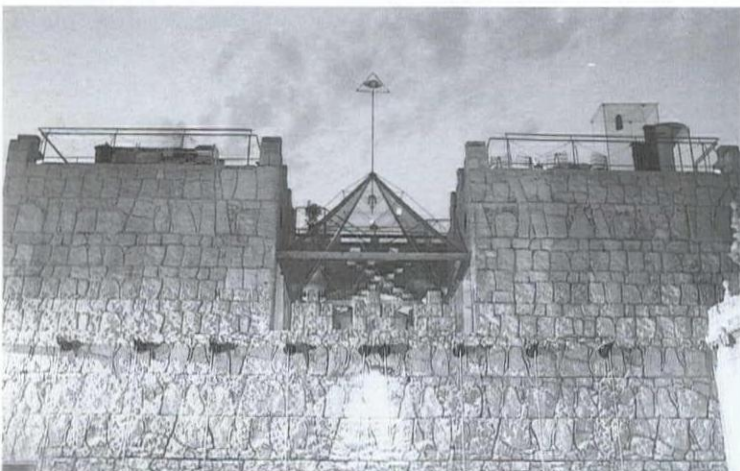
Paramount: 235 West 46th Street New York tél: 212/764 55 00
Management Company: Morgans Hotel Group
Date originale de la construction: 1927
Réouverture du lieu: août 1990
Aménagements intérieurs: Philippe Starck
Project Manager: Anda Andrei architecte



Une simplicité dans les matières avec du coton blanc et du velours, des têtes de lit en forme de cadre à l'ancienne doré à la feuille



Vue de l'extérieur, une intervention discrète



Siroter sous les étoiles tient ici du rêve



B

AR TORRES DE AVILA, BARCELONE

Sur les hauteurs de Barcelone, les noctambules catalans déambulent d'une tour à l'autre au bar Torres d'Avila, fascinés par les fastueux décors d'Arribas et Mariscal.

Après avoir créé l'événement dans le monde du design espagnol en aménageant en 1989, à quelque cinquante kilomètres de Barcelone, la méga-discothèque Louie Vega (cf AA n° 266), Alfredo Arribas, associé pour ce projet à Javier Mariscal, dessine de nouvelles formes pour la nuit catalane : le bar Torres de Avila, installé sur les hauteurs de Barcelone, domine toute la cité en y faisant désormais accourir tous les noctambules « branchés ».

Le designer et l'architecte ont dû œuvrer dans un vestige de l'Exposition internationale de 1929, à l'intérieur du Poble Espanyol. Ce « Village espagnol », construit sur la colline de Montjuich, se voulait à l'époque le miroir de l'architecture vernaculaire du pays. Avec ses maisonnettes ou édifices grandeur nature, à l'aspect de carton-pâte, il fait figure d'énorme pastiche régional, transformé aujourd'hui en une sorte de « Spanish Disney World » : un immense piège à touristes où se mélangent bars à la mode et cavernes populaires. C'est donc dans les faux remparts d'Avila, réputée pour ses magnifiques fortifications médiévales, qu'incombe à Arribas pour l'architecture et Mariscal pour le mobilier, l'aménagement d'un nouveau bar spectaculaire, Torres d'Avila, à l'intérieur de deux tours en ciment imitation pierre, reliées par une voûte, marquant depuis toujours l'entrée principale du village.

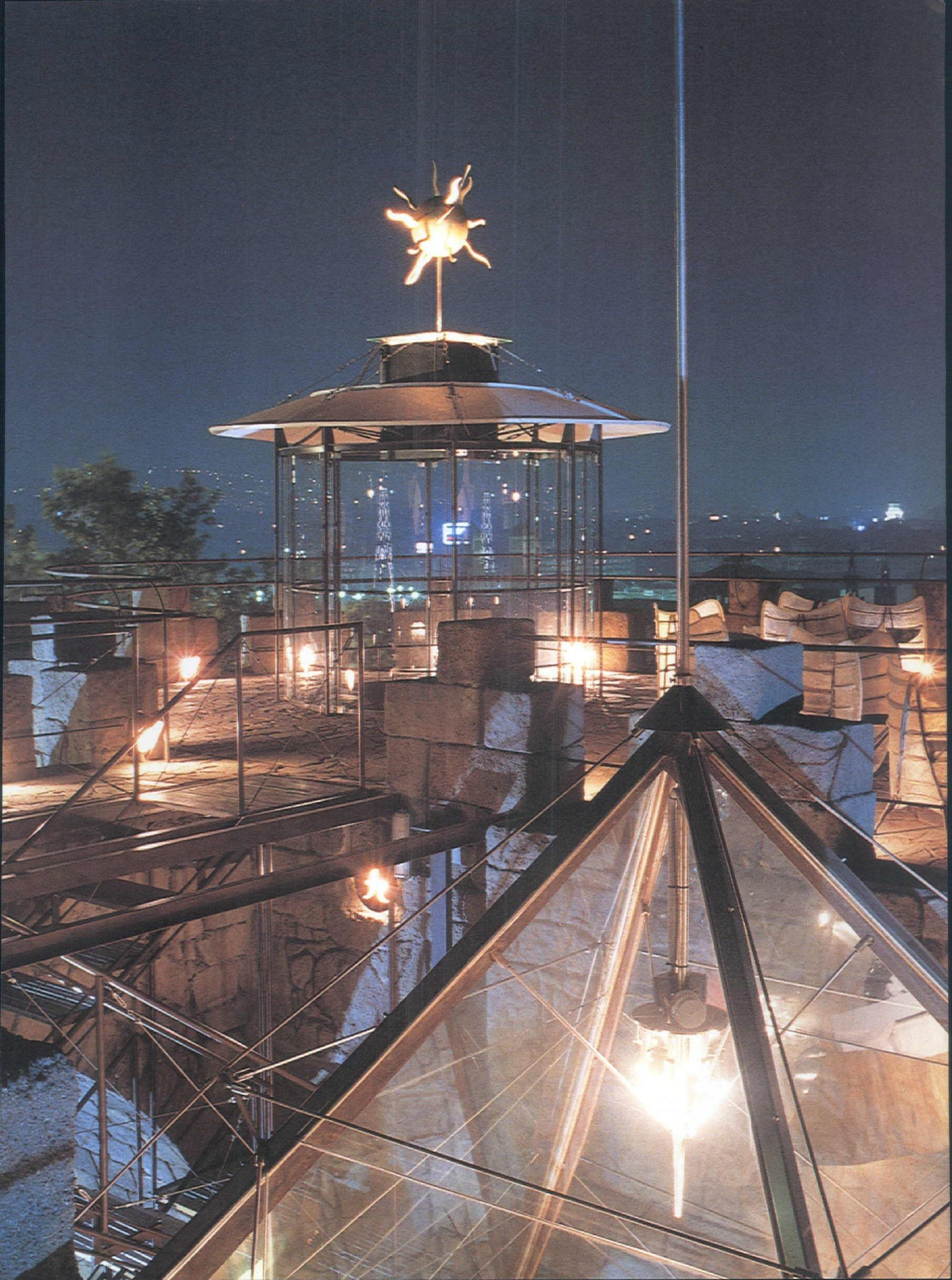
Dans la journée, leur intervention, vue de l'extérieur, reste des plus discrètes, et ne laisse pas imaginer aux visiteurs son intense activité nocturne. Mais en revanche la nuit, les sunlights des terrasses perchées sur les tours signalent qu'ici tout a changé. Arribas y a

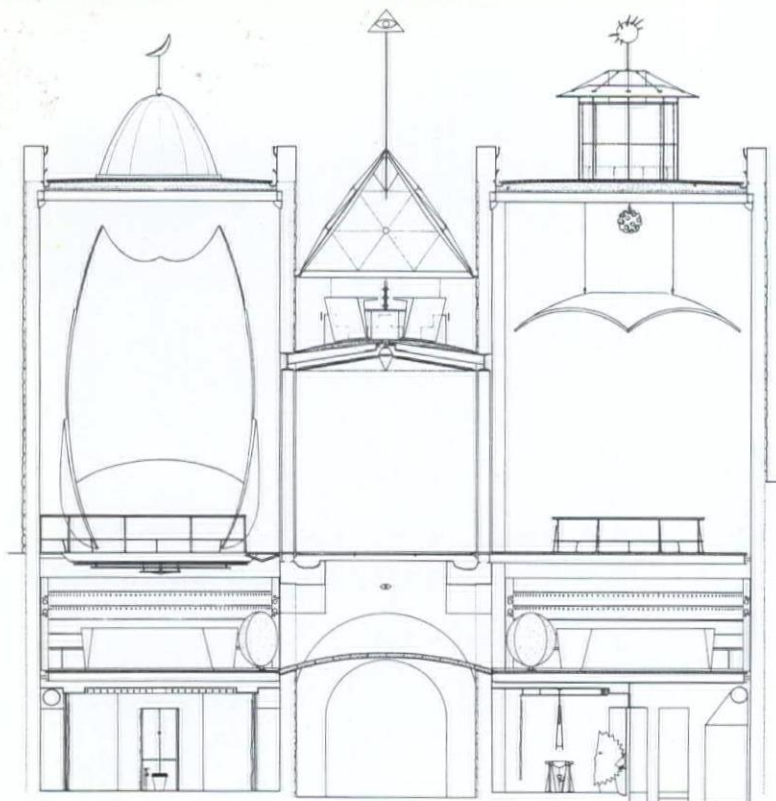
imbriqué, avec la même complexité qu'au Louie Vega, toutes sortes de volumes dans lesquels déambulent sans discontinuer, d'un niveau à l'autre, d'une passerelle dénudée à un plancher translucide, des escaliers métalliques aux ascenseurs de verre vertigineux, des « oiseaux de nuit » de tous genres. L'intérieur a été remodelé avec brio par nos deux compères qui ont su garder presque intact le volume originel à l'extérieur. Ces deux tours, au départ sans liaison entre elles, communiquent aujourd'hui au niveau du premier étage de la terrasse. Toutes les structures nouvelles qui ont été créées sont suspendues, perturbant la simplicité des volumes cylindriques, tout en y accentuant les effets dramatiques.

Ici les lumières en nombre, dignes des éclairages de plateaux cinématographiques, sont régies par ordinateur, de même que la musique et les effets spéciaux. Arribas et Mariscal ont bâti leur scénario sur la dualité des deux tours qui reflètent le jour ou la nuit, le positif ou le négatif, le vide ou le plein. Chacune d'elles étant dédiée au Soleil et à la Lune. Ce qui dans la Tour de la Lune est plein, est vide dans la Tour du Soleil : la première est chapeautée par un dôme ovoïde gravé de petits dessins illuminés et surmonté par un croissant doré, alors que l'autre, évidée, est couverte d'un lanterneau pyramidal vitré.

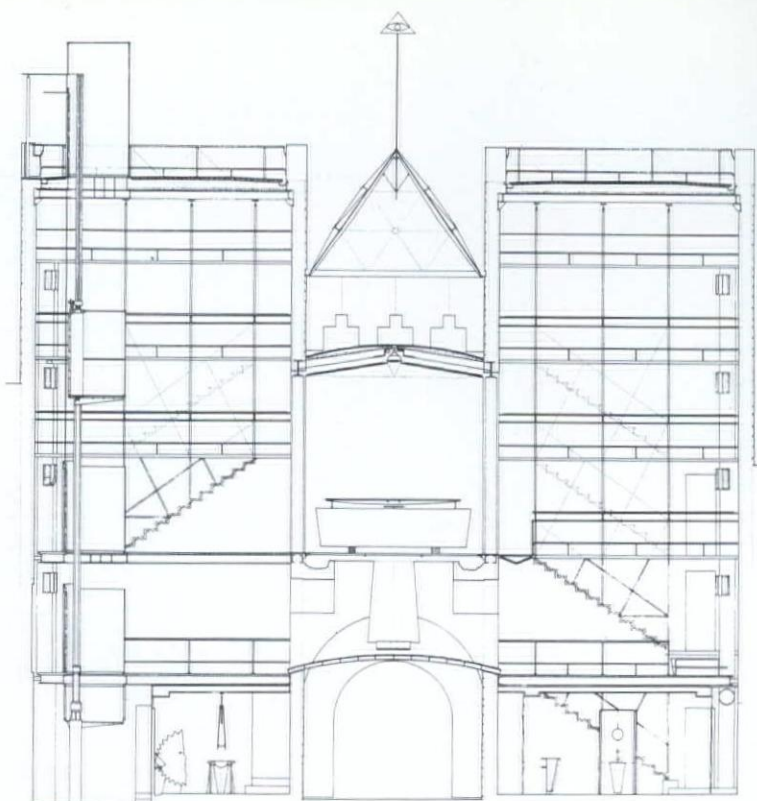
Passer du jour à la nuit, de la nuit au jour, d'une tour à l'autre... siroter sous les étoiles tient ici souvent du rêve. En contemplant Barcelone sous les astres des Torres d'Avila, on finit par perdre la notion du temps.

Brigitte Fitoussi

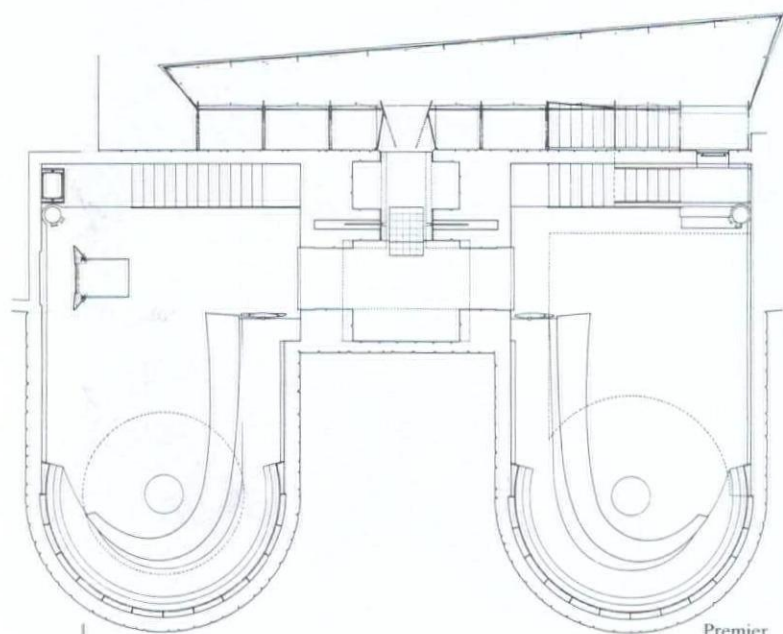




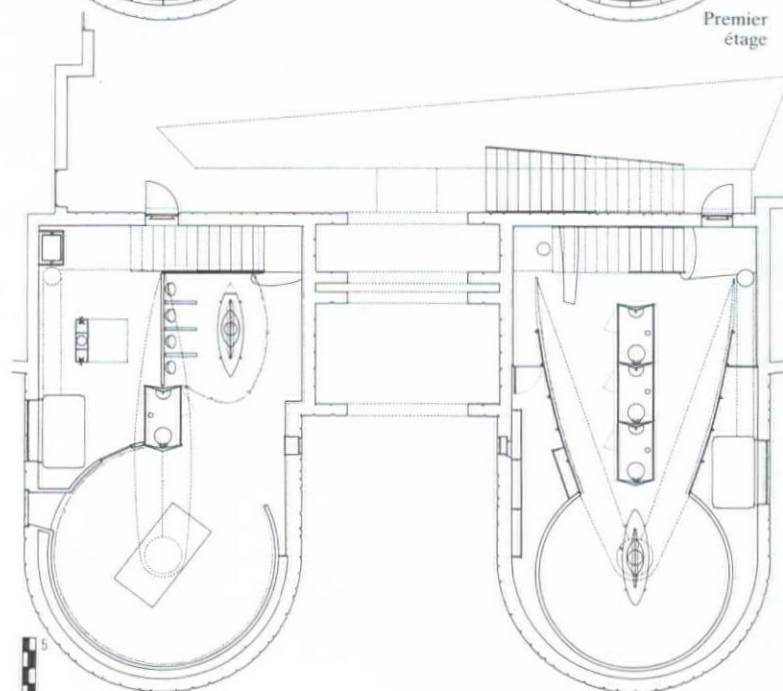
Coupe générale



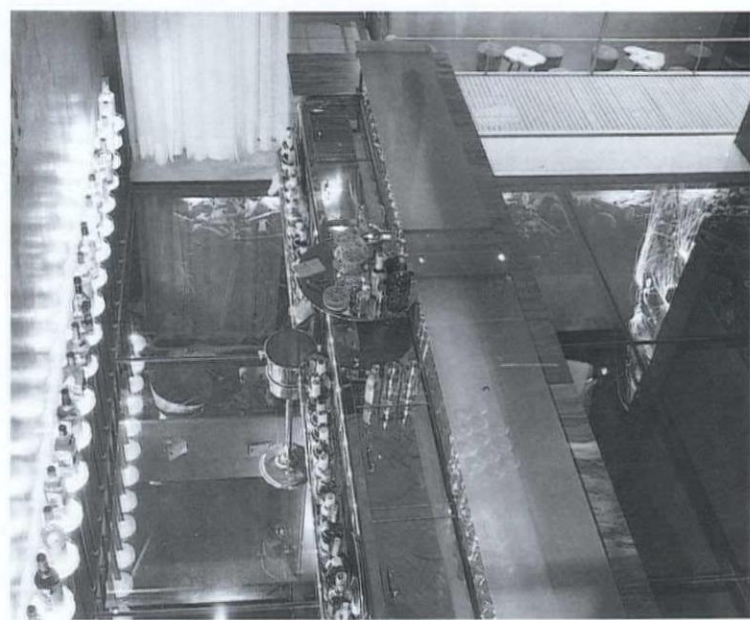
Coupe sur la structure



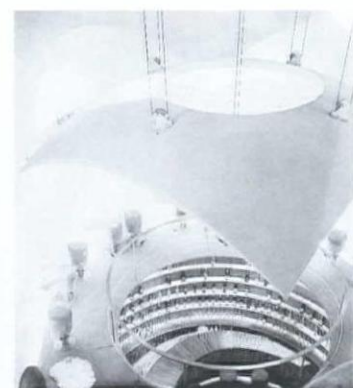
Premier étage



Rez-de-chaussée

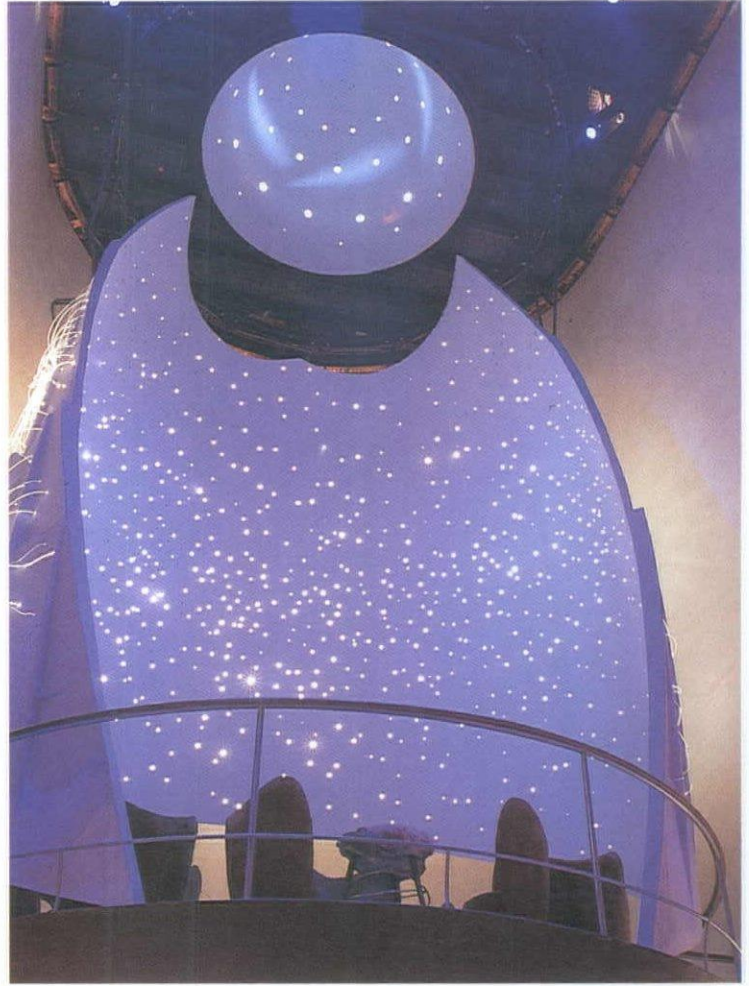
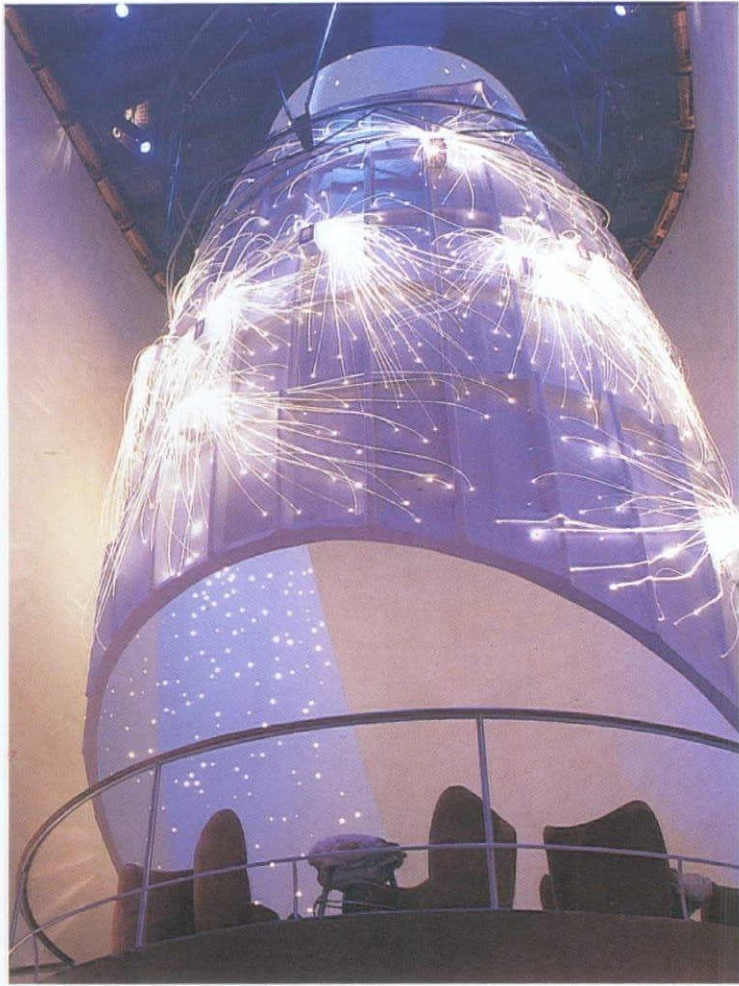


Jeux de passerelles et planchers translucides

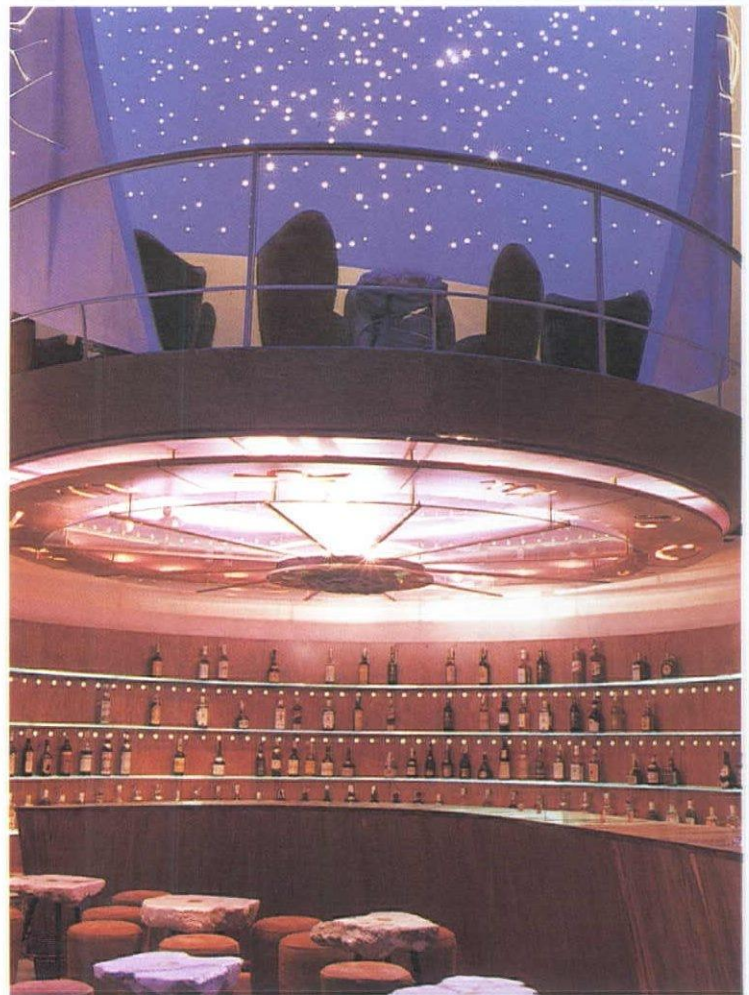
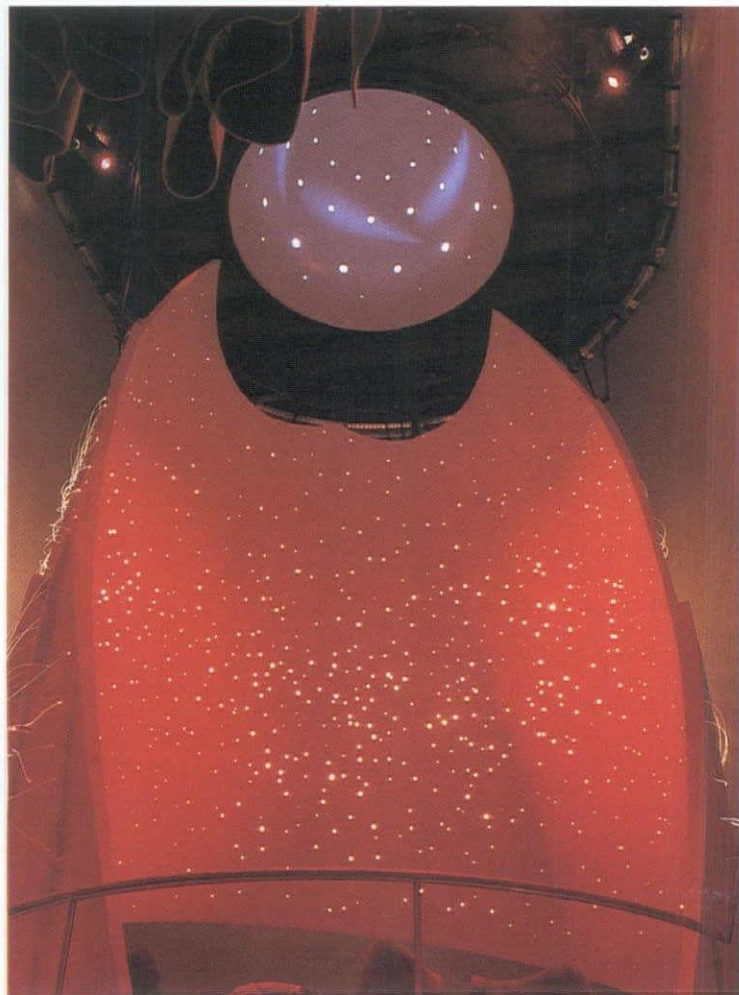


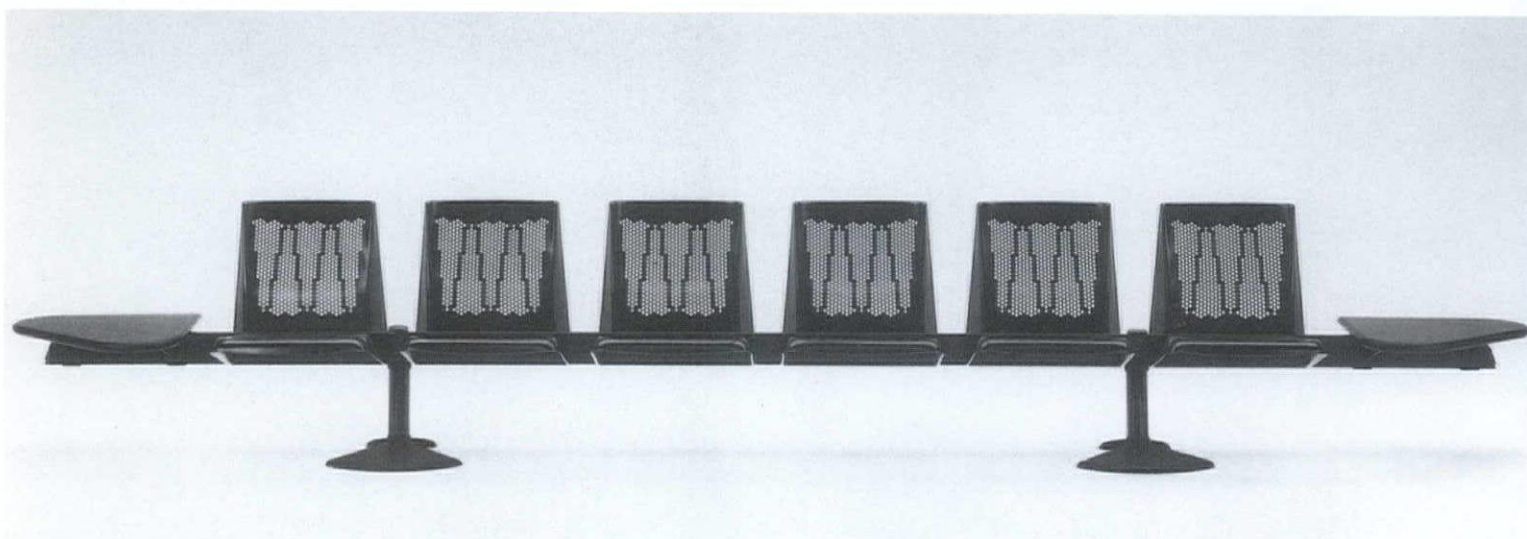
Tour du Soleil, le bar

Torres de Avila, 1990.
 Marques de Comillas s/n, Poble Espanyol,
 08004 Barcelone.
 Architectes : Alfredo Arribas Arq. Ass
 (Alfredo Arribas & Miguel Morte).
 Designer : Javier Mariscal.
 Photos : Mihail Moldoveanu.



La Tour de la Lune et son dôme ovoïde illuminé





BUREAUX

Les différents salons européens du mobilier de bureau abondent de produits performants et de mieux en mieux dessinés. Le dernier rapport Unifa/Symso donne la température de ce marché florissant.

Le secteur du bureau est en pleine expansion avec un marché européen puissant. Pendant la première moitié de la décennie quatre-vingts, c'est la production américaine qui croît le plus vite, mais dès 1985, on assiste au développement spectaculaire de l'industrie européenne. En effet, en 1984, le marché s'est renforcé, structuré, par des accords et des alliances qui en font, pour l'Europe, un secteur puissant et international, un secteur à forte concentration : les cinquante premiers producteurs européens réalisent 75 % des exportations du marché et continuent d'investir massivement. La position de leadership est détenue par l'Allemagne avec un quota supérieur à 30 %, suivie de près par la France et l'Italie. La France, en 1989, remonte du troisième au deuxième rang avec un marché de près de 9 milliards de francs juste après l'Allemagne fédérale. Les

fabricants français de mobilier de bureau, tous matériaux confondus, soit une cinquantaine d'entreprises, ont réalisé les deux tiers de ce chiffre d'affaire. La vente de produits fabriqués a représenté en 1989 une augmentation de 14 % par rapport à 1988. Les exportations françaises sont largement réparties entre les pays de la CEE, la Grande-Bretagne occupant la première place (32 % au total des exportations en 1988). L'Italie est le premier pays fournisseur de la France, suivie par l'Allemagne (ces deux pays représentant 63 % des importations françaises). On note néanmoins aujourd'hui que les plus importants fabricants étrangers sont désormais installés en France avec des filiales qui ont l'intention de fortement pénétrer ce marché en plein développement depuis trois ans (+ 10 à 12 % l'an). L'internationalisation du secteur joue évidemment dans ce sens et accélère le phénomène.

Il est indispensable pour l'industrie de l'ameublement de bureau de concevoir sa production en relation étroite avec les évolutions et les nouvelles contraintes en vigueur dans le secteur tertiaire. L'offre européenne se répartit, élargie à l'acceptation globale d'ameublement de bureau, de la façon suivante : 55 % en postes de travail et mobilier-systèmes (42 % en postes traditionnels, 42 % en postes informatisés, 16 % en bureaux de direction), 27 % en sièges, 11 % en systèmes de classement, 7 % en cloisons mobiles.

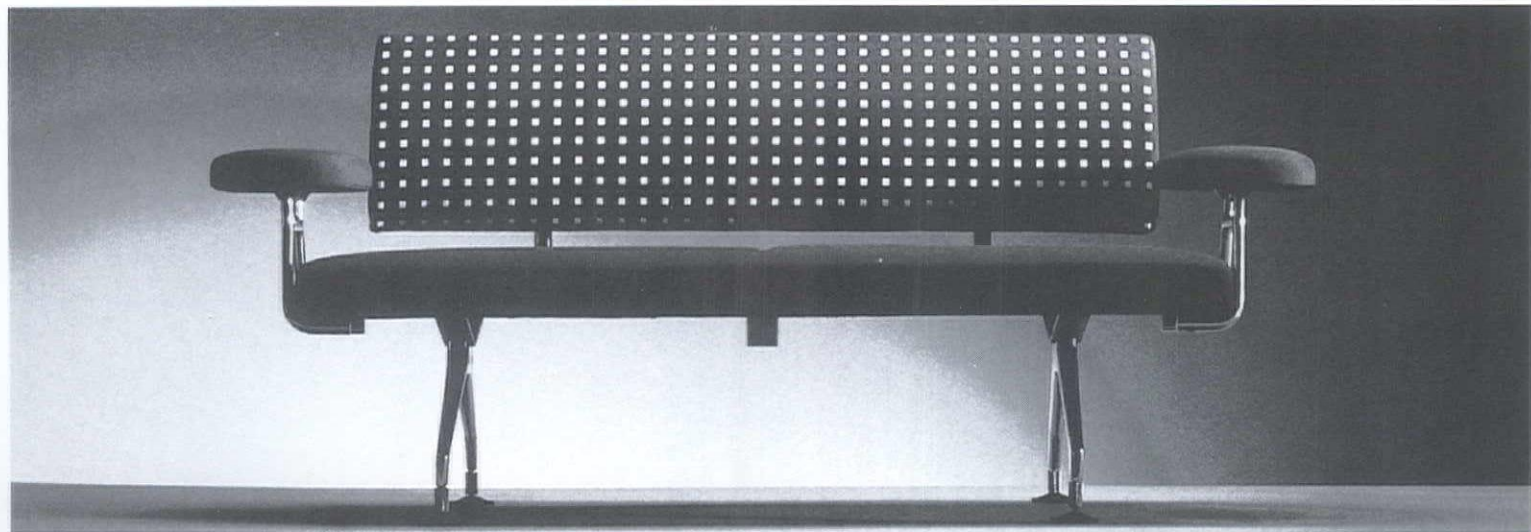
Le marché du bureau est devenu exigeant et hyper concurrentiel. Le confort au bureau a désormais acquis droit de cité et fait partie intégrante de la qualité de vie au travail. L'introduction de l'informatique au poste de travail a fait apparaître de nouvelles contraintes ergonomiques que le mobilier a dû prendre en compte : confort visuel, postural, spatial. Les entreprises ont de leur côté pris conscience que la flexibilité des aménagements était désormais indispensable sous peine de ralentir leur évolution. Face à cette situation, le mobilier a dû évoluer très vite au cours des cinq dernières années pour répondre aux attentes des usagers et des entreprises. La concurrence très vive qui caractérise le secteur stimule également les fabricants et les incite à investir en recherche et

développement et à faire appel, de plus en plus fréquemment, à des designers.

Unifa/Symso (Union nationale des industries françaises de l'ameublement / groupement syndical des fabricants de mobilier de bureau et d'atelier, sièges et systèmes d'organisation) Novembre 1990.

1. **Yandal**, série de sièges pour lieux publics, de Oscar Tusquets, utilisation multiple, grâce à ce modèle modulable (salles d'attente, conférences, théâtres...), poutre en aluminium extrudé supportant sièges et dossiers. **Production : Figueras international, Espagne.**
2. **Area**, série de sièges d'Antonio Citterio, ensemble pour salles d'attente ou canapé pour l'habitat, inspirée de la technologie et des formes des sièges AC1 et AC2. Table en verre sablé. **Production : Vitra-Allemagne.**
3. **Piccolo**, petites tables mobiles pour informatique de Mario Bellini. Plateaux lamifiés. **Production : Vitra.**
4. **Dépendance**, nouveau siège de Burkhard Vogtherr. Une coquille de bois lamellé rembourrée de mousse polyuréthane et d'un revêtement tissu ou cuir. Piètement aluminium. Mouvement glissant basculant. **Production : Fritz Hansen, Allemagne. Distribution-promotion : MFI.**
5. **Legend**, modèle 103, bureau de Roberto Pamio. Un plateau en bois gainé de cuir-sellerie, montant en bois multipli courbé et garni en cuir-sellerie. Pied avec vérins réglables et bloquants. Passage de câbles intégré. **Production : Matteo Grassi, Italie.**
6. **Hankerchief Chair** (chaise Mouchoir), de Vignelli designs. Coque en contre-plaqué entièrement tapissée et fermement fixée à une structure en acier peint ou chromé. **Production : Knoll international, Usa.**





2



3

Figueras international : Figueras France
SA : 33, rue du Faubourg-Saint-Antoine
75011 Paris. Tél : 43 42 44 22.

Fritz Hansen : Distribution MFI : 135, bd
Raspail 75006 Paris. Tél : 45 48 55 74.

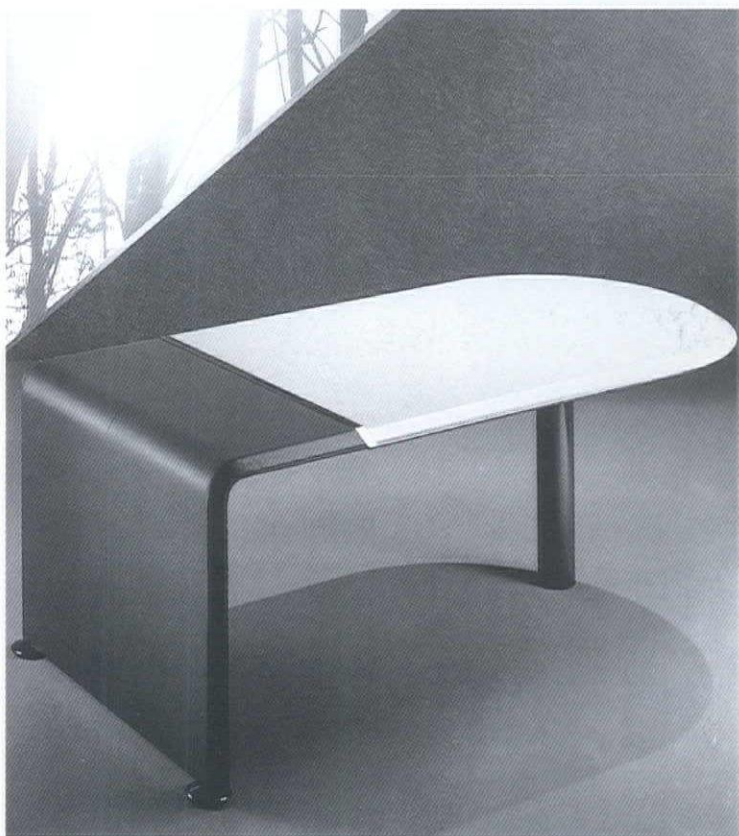
Knoll International : Knoll International
France : BP 746, 95004 Cergy.
Tél : 30 37 92 02.

Matteo Grassi : Matteo Grassi France :
reuter agences générales, D 915, route de
Paris, 95640 Marines.
Tél : 30 39 88 00.

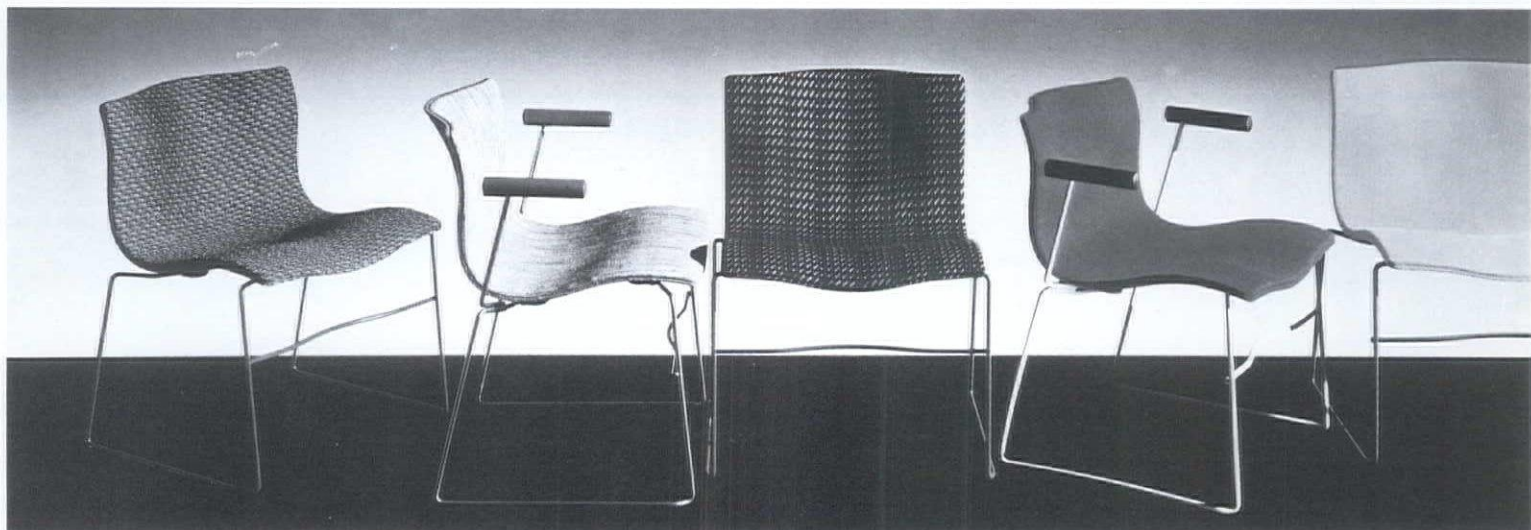
Vitra : Vitra France : 40, rue Violet,
75015 Paris. Tél : 45 75 59 11.



4

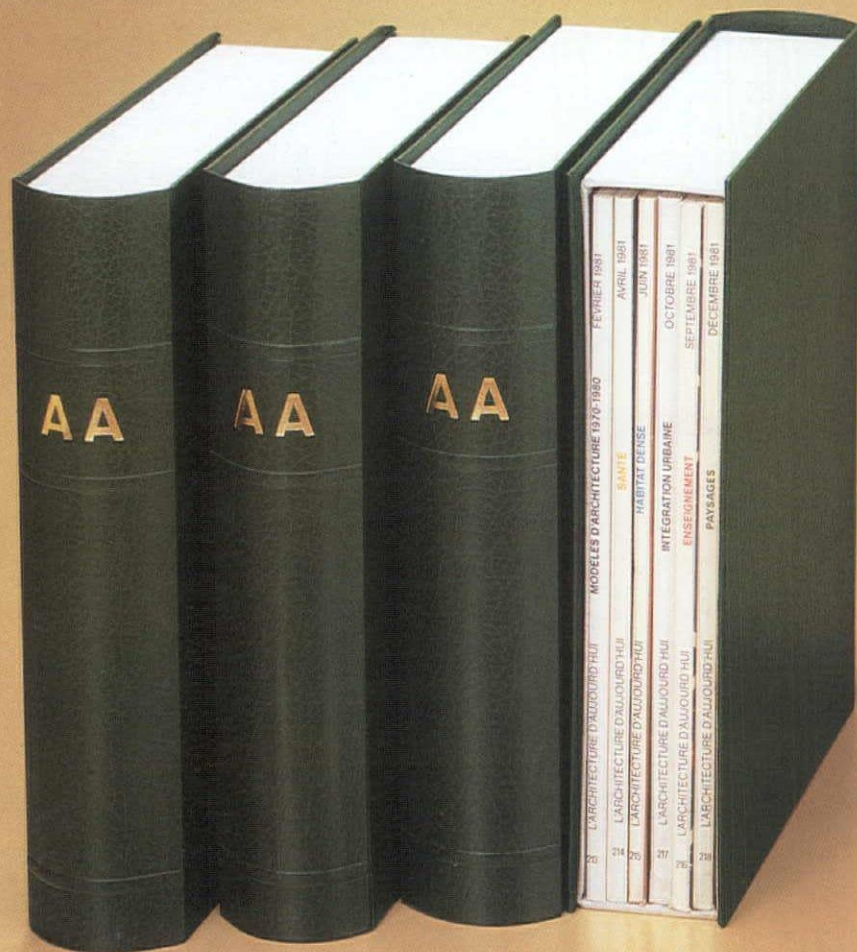


5



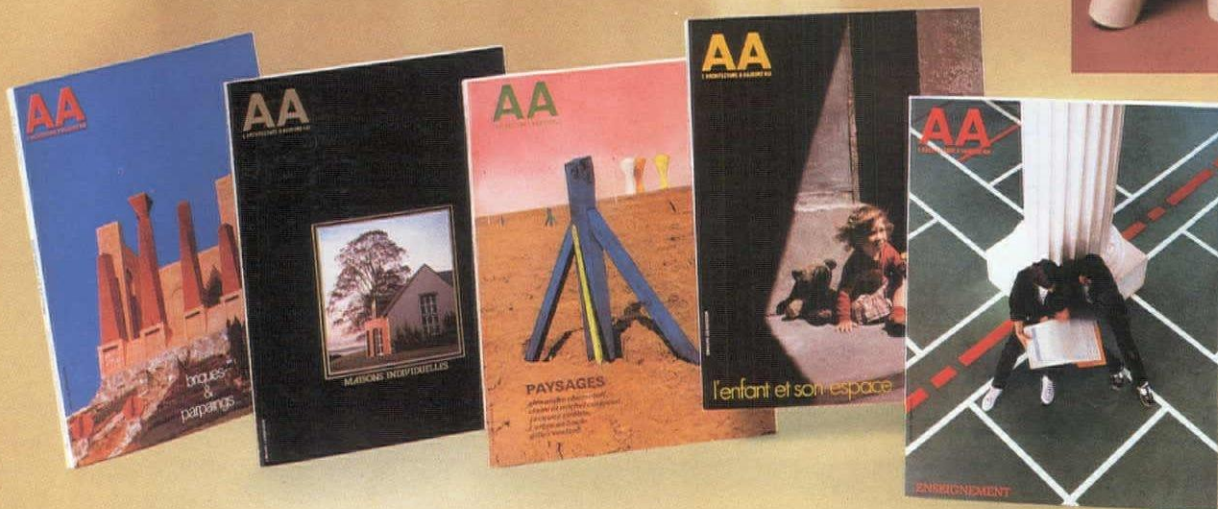
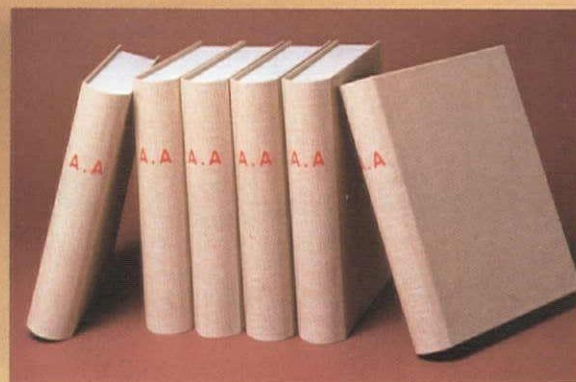
6

A l'intention particulière des lecteurs de l'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI



Cet écrin-reliure de conception toute nouvelle est digne de votre bibliothèque. Il vous servira à classer, soigneusement protégés, 6 numéros de l'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

Titre frappé or au fer au balancier sur reliure rigide doublée façon cuir.



Si votre collection est déjà composée de reliures ancien modèle, celles-ci sont toujours à votre disposition au même tarif. Utilisez le même bulletin de commande ci-dessous, en cochant la case réservée à cet effet.

Bulletin de commande COFFRETS-RELIURES

Nom (M. Mme Mlle) _____

Adresse complète _____

Code postal _____ Ville _____

Pays _____

désire recevoir (cochez ci-dessous la case de votre choix) :

3 coffrets-reliures et vous adresse ci-joint mon règlement, soit 195 FF TTC + 55 FF pour l'étranger.

☐ ancienne reliure ☐ nouvelle reliure

payé à l'ordre de l'Architecture d'Aujourd'hui par ☐ chèque bancaire ☐ chèque postal ☐ mandat-lettre.

☐ je suis abonné ☐ je ne suis pas abonné.

1 coffret-reliure et vous adresse ci-joint mon règlement, soit 70 FF TTC + 27 FF d'envoi pour l'étranger.

☐ ancienne reliure ☐ nouvelle reliure

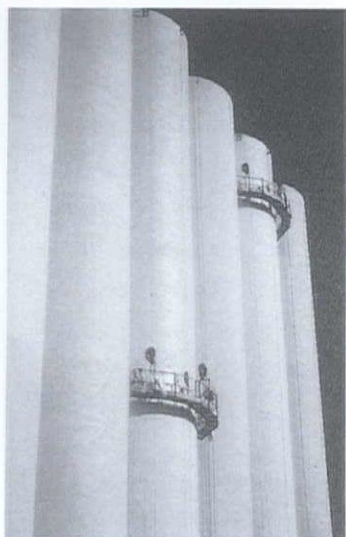
Retournez dès aujourd'hui votre bulletin dûment complété et accompagné de votre paiement à : L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI service diffusion, Le Ponant, 25, rue Leblanc, 75842 Paris Cedex 15

AA
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

AA
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

TRAITEMENTS DE FAÇADE SICOF

Sicof est la première entreprise du marché français spécialisée dans le traitement technique des façades, soit 40 % de parts du marché. Employant 150 personnes, elle traite également aujourd'hui les surfaces adjacentes : toits et sols. Elle crée une filiale en Espagne, avec un portefeuille de réhabilitation de façades important : 95 000 m² d'étanchéité verticale dans les chantiers de San Blas et Monelos à Madrid. D'autres projets très ambitieux sont au programme de Sicof España : Walden 7, une des réalisations les plus controversées de Ricardo Bofill, située en périphérie de Barcelone, doit entrer en réhabilitation en 1991 : soit 45 000 m² de façades à traiter.



Silos à grains à Charmont

Sicof, la Copechanière,
85 260 L'Hébergement.
Tél. (16) 51 41 30 31. Telex : 700 808.

ÉCLAIRAGE DU CENTRE CULTUREL ITALIEN

Le Centre culturel italien réside depuis fort longtemps dans l'hôtel Caillavet, rue de Varenne, ancienne résidence de Talleyrand, qui l'avait fait construire. Ce cadre et son mode de fonctionnement ont posé des contraintes de respect de l'architecture pour l'implantation des appareils comme pour l'effet de l'éclairage, de flexibilité du système d'éclairage et de simplicité d'utilisation.

Le point de départ de la solution a été fourni par le choix d'une technologie très basse tension permettant de réaliser un éclairage modulaire. La trame d'éclairage a un

pas de 60 cm, avec des connecteurs fixes posés sur des poutres Structurella. Les appareils d'éclairage, suspendus en bout de tiges enfichables par jack sur les connecteurs, sont orientables tous azimuts et interchangeable. L'installation offre donc toutes garanties de sécurité à l'usager, tout en lui permettant d'assurer la flexibilité de l'éclairage selon les agencements des expositions. Grâce aux jacks, l'usager peut instantanément remplacer ou intervertir des appareils équipés de sources de différentes ouvertures de faisceaux. Le système poutre est lui-même suspendu à des câbles tendus entre parois, amenant les luminaires assez bas (2,4 m environ) pour assurer un éclairage à courte distance des objets d'exposition.

Les alimentations ont pu être dissimulées dans les corniches. Les sources sont des lampes dichroïques de 50 W, dont la qualité de lumière se prête à tous les thèmes et objets d'exposition. La salle de conférence et le hall d'entrée sont éclairés en indirect par des luminaires de la gamme

UP. Dans le hall, les appareils posés en applique sont équipés de sources aux iodures métalliques de 150 W, dont la puissance est largement absorbée par les 6 mètres de hauteur sous plafonds.

Dans la salle de conférences, les mêmes vasques, posées sur piétement de glace et équipées de sources halogènes de 500 W avec variateurs, mettent en valeur l'architecture d'un baroque tardif, que des jeux de miroirs ouvrent sur des perspectives infinies fortement rythmées de colonnes moulurées.

La première exposition à bénéficier de ce nouvel éclairage portait sur Urbino ; la seconde fut celle du photographe-architecte Gabriele Basilico en novembre 1990, intitulée « Porte di mare 1982-1988 » et consacrée aux architectures et aux paysages portuaires qui fut gratifiée du Grand Prix du mois de la photographie.

Salles d'expositions et de conférence
étude et réalisation Targetti.

Targetti : 15-16, rue des Marronniers,
94240 L'Hay-les-Roses. Tél. 46 87 33 65.



Centre culturel italien à Paris

MOBILIER URBAIN ET ÉCLAIRAGE PUBLIC À CAEN



Caen est sans doute un des rares lieux en France où l'on ose dire publiquement ce qui se pense : l'éclairage public ne peut pas être « économique », car il ne peut pas avoir un rendement classique en tant qu'éclairage. Il doit être nécessairement irrégulier pour éviter la monotonie, et d'intensité relativement faible, pour ne pas être éblouissant, ni renforcer artificiellement les sensations de zones d'ombre. Sur ces principes, les boulevards de Caen ont commencé à être aménagés de lampadaires combinant deux luminaires boules et des vasques à plantes ornementales à arrosage automatique placées en hauteur. Ces lampadaires multifonctionnels pourraient en outre accueillir des systèmes de sonorisation.

La surface prismatique des boules de verre Europhane rabat vers le sol une partie de la lumière émise selon les techniques de verre pressé héritées des procédés de réalisation de lentilles de phare. Elles contiennent des sources dites « au sodium blanc » de 50 et 100 W, de couleur très analogue à celle de l'incandescent classique, mais avec un rendement lumineux très supérieur.

La réalisation du programme caennais doit permettre de lire, la nuit, l'urbanisme de la cité, de découvrir les multiples aspects architecturaux des monuments et, en favorisant la promenade, de créer une animation nocturne attrayante. L'éclairage devra provoquer la reconnaissance, par tous, des édifices que la lumière du jour, par ses angles immuables, ne permet pas toujours d'appréhender.

Maîtrise d'œuvre : Services techniques
de la ville de Caen.
Réalisation technique : Thorn Europhane.

Europhane : 156, boulevard Haussmann,
75008 Paris. Tél. 45 62 22 80.

**Vient
de paraître**

Le concours pour la construction de la maison de la Culture du Japon à Paris, sur un splendide terrain de bord de Seine voisin de l'ambassade d'Australie, entre la tour Eiffel et le fameux viaduc métallique de Bir-Hakeim, restera comme un des événements architecturaux de cette décennie.

473 équipes d'architectes s'y sont confrontées, pour trouver une réponse urbaine au délicat problème qui leur était posé.

Réuni à Tokyo en mars dernier, le jury réunissait notamment les architectes Ando, Andreu, Botta, Maki, Simounet et Siza. Il a retenu le projet anglo-japonais de Masayuki Yamanaka et Kenneth G. Armstrong.

Notre revue coédite avec le Pavillon de l'Arsenal l'intégralité des projets qui ont pris part à cette remarquable compétition, destinée à marquer Paris en un de ses plus beaux sites.

Format 300 x 180 mm.
160 pages.



BON DE COMMANDE

Je désire recevoir _____ exemplaire(s) du catalogue du CONCOURS POUR LA MAISON DE LA CULTURE DU JAPON A PARIS réalisé en coédition par le Pavillon de l'Arsenal et l'Architecture d'Aujourd'hui, au prix de 230 FF le volume. Frais de port train/bateau compris. Pour envoi par avion nous consulter.

☐ Je joins mon paiement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de l'Architecture d'Aujourd'hui.

☐ Je préfère régler par carte de crédit ☐ Cartes Bancaires ☐ Diners Club

N°

Signature
obligatoire

Je souhaite recevoir une facture acquittée ☐ Oui ☐ Non

M., M^{me}, Nom Prénom

Adresse

Code Postal Ville

Pays Tél.

Mon adresse ci-dessus est ☐ personnelle ☐ professionnelle

Retournez
ce bon de commande
avec le règlement
correspondant à :

**L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI,**

Service Diffusion,
25, rue Leblanc,
75842 Paris Cedex 15,
France.

Tél. : (1) 40.60.40.60.
Fax : (1) 40.60.41.27.

Les radiateurs en fonte, ils ont bien changé.



Découvrez le nouveau radiateur Fonte Décoration et constatez la nouveauté : un radiateur aux lignes résolument modernes, disponible en 20 coloris, à l'encombrement au mur minimum mais qui a su garder les avantages de la fonte en matière de chauffage : confort, performance, silence, valorisation de l'habitat. Architectes d'intérieur, faites-vous une idée neuve.

Venez les découvrir dans les Points Chauffage Idéal Standard ou les Espaces Chauffage Chappée (liste sur demande) ou demandez notre dossier technique sur les radiateurs Fonte Décoration :

☐ Carat de Chappée ou ☐ Génésis d'Idéal Standard

Mon adresse : ☐ professionnelle ☐ privée

Nom : _____

Prénom : _____

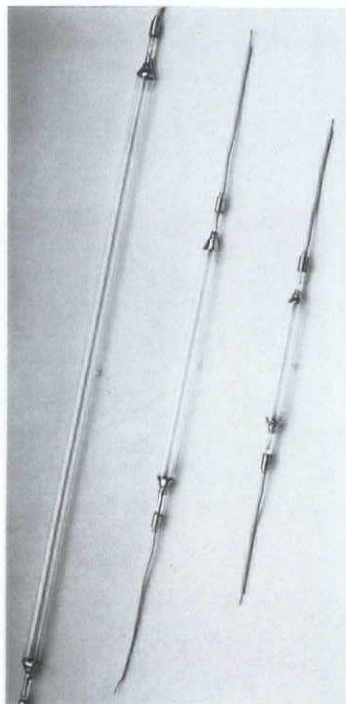
Société : _____

Rue : _____

Code Postal [] [] [] [] [] [] Localité : _____

A retourner à CICH : 157, avenue Charles-Floquet - 93158 Le Blanc-Mesnil.

TUBES À ULTRAVIOLET ARIC



L'ultraviolet désigne un domaine d'émission de rayonnement à très forte énergie. Le champ d'applications de l'ultraviolet recouvre de ce fait d'innombrables procédés industriels dans la mesure où la production des tubes ou lampes émettrices est, à son tour, de l'ordre des savoir-faire industriels, et où ils sont donc accessibles. Aric présente deux gammes de tubes à ultraviolet conçus pour la polymérisation avec durcissement instantané des peintures, colles, encres et vernis. Les puissances de ces tubes sont soit de 200 W/pouce (80 W/cm), pour des longueurs utiles de 6 à 80 pouces (151 à 2040 mm), et de 300 W/pouce, pour des longueurs utiles comprises entre 6 et 55 pouces (151 à 1419 mm). Les puissances maximales sont respectivement de 16 et 16,5 KW. Ces lampes sont des tubes de quartz munis de culots de fixation métalliques et des tresses métalliques de raccordement isolées haute température.

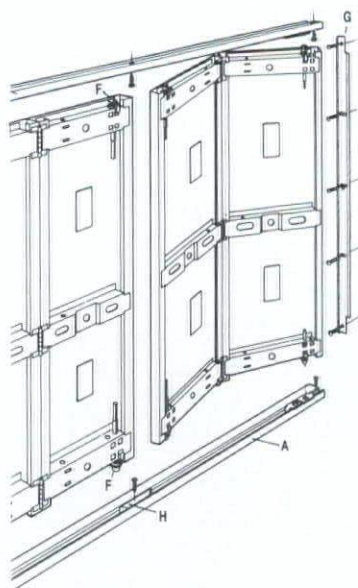
Aric : 26, rue du Goulet, BP 55, 93300 Aubervilliers. Tél. (1) 40 34 01 39. Fax : (1) 42 38 86 19.

KAZED

Les initiales du groupe Krieg & Zivy se lisent Kazed. Cette charade une fois résolue, il s'agit d'une des marques commerciales du département Bâtiment de ce groupe. Créateur de la porte pliante métallique, la Parisienne, en 1966, Kazed est leader sur le marché des portes pliantes et cou-

lissantes, avec des produits moyen et haut de gamme. Kazed couvre tout le domaine de la fermeture de placards et d'espaces de rangement : placard de chantier, de Hlm, résidences de loisirs, bureaux, hôtels, etc. Les matériaux sont le métal, les stratifiés mélamine, les miroirs, les bois.

La nouvelle politique de Kazed a pour objectif le pari de la qualité dans toutes ses gammes, et notamment le développement de la gamme pliante bois. La stratégie de l'entreprise consiste à offrir des services « terrain », et à se rapprocher de ses interlocuteurs par le développement du département prescription et grands chantiers d'une part, par la création d'un service « clients » de l'autre.



Krieg & Zivy, 10, avenue Descartes, BP 74, 92352 Le Plessis Robinson Cedex. Tél. (1) 46 30 23 83. Fax : (1) 46 31 10 29.

Produits

COULEURS AMOVIBLES SUR MENUISERIES STANDARD



Polyval Décor est un capot en Pvc laqué qui vient se clipser instantanément sur une menuiserie de base. Coupé à la mesure, il s'assemble avec des pièces d'angle, elles-mêmes laquées. Cette technique permet de changer l'apparence et les couleurs des menuiseries, sans avoir à entreprendre les travaux délicats ou impossibles que signifierait la peinture, ou leur remplacement. Polyval Décor offre une solution légère à des opérations de réhabilitation à caractère décoratif.

Plastival, 21, avenue G.A. Renaud, BP 2, 25340 Clerval. Tél. (16) 81 97 81 70. Fax : (16) 81 97 84 97.

ADDFORM : PROGRAMME ATTITUDE

Le design de ce programme de sièges de direction est dû à S.E.R.G. Claude Gaillard. La série dynamique Attitude est conçue sur le principe du basculement contrôlé du siège vers l'arrière, compensé par un système à barre de torsion prenant en compte les poids des sujets assis, qu'ils pèsent 50 ou 100 kg. La série dynamique et la série standard ont en commun la deuxième caractéristique ergonomique du siège : un léger contact permanent du dos du sujet avec le dossier rendu possible grâce à l'articulation souple du dossier et de l'assise. Les sièges sont réglables en hauteur par un vérin à gaz. Les caractéristiques des matériaux choisis pour l'ensemble ont précisément les caractéristiques mécaniques requises : un polyuréthane rigide a été employé pour les coques (procédé RIM). L'articulation par une zone déformable entre le dossier et l'assise a été réalisée avec le même matériau.

Les éléments de compression du dossier et de l'assise, les accoudoirs du fauteuil pivotant et du fauteuil luge sont en élastomère thermoplastique ; enfin une mousse de polyuréthane haute résistance remplit les coques de dossier et d'assise. Le polypropylène et l'ABS ont été utilisés pour la réalisation des carters et des piétements.



Showroom Addform : 11, rue Aumont-Thiéville, 75017 Paris. Tél. 45 72 25 34. Fax : 45 72 28 97.

MAZDA ÉCLAIRAGE : ART ET LUMIÈRE

A l'œuvre engagée par la Fondation Mécénat Science et Art et par la Bibliothèque nationale pour célébrer le bicentenaire de Jean-François Champollion, Mazda a apporté sa contribution en étroite collaboration avec Basic Theatral et René Thévenot. L'exposition qu'ils ont signée à Strasbourg s'est clôturée après avoir accueilli 220 000 visiteurs. A Paris, Mazda Eclairage met en lumière l'exposition Mémoires d'Egypte. Son concours se traduit par la mise en œuvre de plus de 500 appareils et produits de son catalogue : les projecteurs Lita, ainsi que les derniers modèles de sa gamme architecturale, notamment les projecteurs motorisés Opéra. Ainsi 300 œuvres originales, dont beaucoup n'ont jamais été exposées en France, ont-elles été mises en scène et en lumière à cette occasion. Cette scénographie de 850 m² est un véritable parcours initiatique, dans lequel l'éclairage a été intégré pour rendre lisible, animer et dramatiser le récit de la naissance de l'égyptologie.

Mazda Eclairage, Tour Vendôme, Pont de Sévres, 92516 Boulogne Billancourt Cedex. Tél. : (1) 46 20 79 31. Téléc. : 63 1 484 F. Fax : (1) 46 20 76 54.

Réédition
du pratique 90



SOMMAIRE

Se former,
débuter
dans le métier,
s'installer,
s'équiper,
s'associer.
Accéder
à la commande,
embaucher,
gérer son agence,
faire ses comptes,
affronter le fisc.
S'assurer,
prescrire et
mettre en œuvre.
Communiquer,
promouvoir
son œuvre,
et la défendre,
etc., etc.

LIEUX

de la vie professionnelle
et de la vie culturelle
des architectes.

BON DE COMMANDE

Je désire recevoir ☐ exemplaire(s) du PRATIQUE, édité par l'Architecture d'Aujourd'hui,
au prix de 125 FF l'un, frais d'envoi train/bateau compris. Pour envoi par avion nous consulter.

- ☐ Je joins mon paiement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de l'Architecture d'Aujourd'hui.
☐ Je préfère régler par carte de crédit.

- ☐ Cartes bancaires
☐ Diners Club

N°

Signature
obligatoire

Je souhaite une facture acquittée ☐ Oui ☐ Non

M., Mme, Nom Prénom

Adresse

Code Postal Ville

Pays Tél.

Mon adresse ci-dessus est personnelle ☐ professionnelle ☐

Retournez ce bon de commande avec le règlement correspondant à : L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI,
Service Diffusion, 25, rue Leblanc - 75842 Paris Cedex 15 - France - Tél. (1) 40 60 40 60

ARCHITECT'S STORE

boutique de l'aménagement de l'espace

LE BUREAU
CONTEMPORAIN

l'espace aménagé



45 bis, avenue Jean-Jaurès - 93220 GAGNY
Tél. : 43.01.02.02 - Fax : 43.01.00.10

Service lecteurs 12

*Corinne, diplômée
en Architecture d'Intérieur (1980)
comprend, compose et réalise ...*

Pour toute étude, téléphonez
à Corinne MORANCE-MICH
(16/1) 43.01.00.10

... pour que la réalité intègre les idées

ISOLATION

Dans quelle mesure les isolants thermiques ont-ils des vertus acoustiques satisfaisantes? Ce thème a repris de l'importance à l'occasion des débats sur la normalisation européenne. La tendance européenne est à considérer les propriétés acoustiques de l'ensemble des produits de construction et non pas la normalisation d'un produit spécifique et de ses caractéristiques. Aussi les recherches des fabricants sont-elles de plus en plus orientées vers des solutions ou des procédés complets d'isolation prenant en compte l'ensemble des problèmes posés lors de la conception d'une barrière phonique et thermique efficace.

L'EUROPE :

PROPOS D'AVENIR

La maîtrise de l'isolation acoustique est évidemment beaucoup plus ardue que l'isolation thermique classique : il ne s'agit pas seulement ici des matériaux, mais de la mise en œuvre globale dans un bâtiment. La normalisation européenne a pour objectif la mise en place des normes qui serviront notamment de base à la mise sur le marché des différents produits.

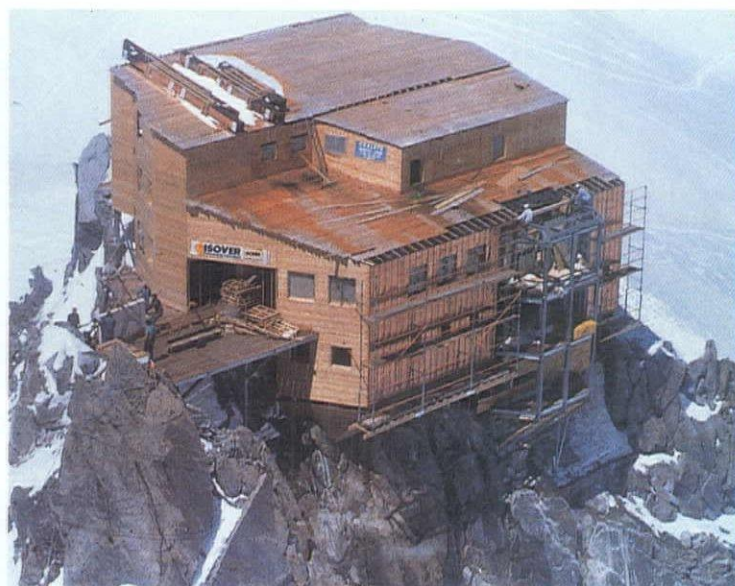
C'est une préoccupation importante pour le CSTB, qui a une triple fonction : inciter les industriels et les entreprises françaises à respecter des normes de qualité afin d'améliorer leur compétitivité au plan européen, participer à l'établissement de normes européennes favorables au consommateur, tout en évitant de pénaliser les entreprises françaises par des positions trop rigoureuses au regard de l'état de l'art de telle ou telle technique dans l'hexagone. Dans ses réunions, le Club des Industriels de la Construction pour une Stratégie Européenne suit donc avec une attention soutenue les développements des travaux européens dans quatre directions, en ce qui concerne l'acoustique :

- 1) l'état de la réglementation en Allemagne, Grande Bretagne, Italie, Espagne, et bien sûr la situation et les tendances d'évolution en France;
- 2) le passage des performances des produits à celles des ouvrages, étudié par M. Halna du Fretay, de l'Association Qualitel;
- 3) l'impact des travaux européens sur les industries de la construction : ce sujet a été abordé, par le CSTB bien sûr, mais aussi par les spécialistes de Saint-Gobain Vitrages, et de Rockwool Isolation;
- 4) le point de vue des exportateurs : la psychose défensive de nombre de français (notamment industriels) en ce qui concerne l'ouverture des frontières fait oublier qu'un grand nombre vit de l'exportation vers l'Europe, et pourraient en vivre encore mieux, l'Europe une fois réalisée. Ce sujet a notamment été suivi par des représentants de l'ALDES et de la SOGEA.

LE VERRE

CELLULAIRE

Le verre cellulaire, fabriqué par Pittsburgh Corning sous le nom de produit Foamglas, présente des caractéristiques favorables à l'isolation



Le Refuge des Cosmiques Aiguille du Midi 3 613 mètres.
Isover. Panolène GR. Domisol. Domisol + Panolène GR

phonique par sa structure cellulaire fermée. Ce produit, il est utile de le rappeler, a de remarquables propriétés physiques : résistance mécanique élevée, imputrescibilité, résistance aux agressions chimiques et coefficient d'isolation compétitif : 0,04 W/m²C.

Ce brevet français déjà ancien — 1934 — fait la preuve de son excellence dans les procédés actuels de mise en œuvre. Le procédé le plus récent est celui de la toiture compacte qui associe, en la rendant solidaire par collage, la structure béton ou acier : les éléments de verre cellulaire sont posés à joints croisés, après trempage des éléments dans le bitume.

La toiture compacte sur bac acier a fait ses preuves dans des situations particulièrement critiques au plan acoustique, soit en isolation de l'intérieur vers l'extérieur dans le cas d'une usine polluante phoniquement dans un environnement sensible, soit en isolation de l'extérieur vers l'intérieur dans le voisinage d'aéroports.

L'avantage de la toiture compacte est que le moment d'inertie du bac passe dans le Foamglas. Celui-ci, matériau dur et lourd, ne peut donc plus vibrer, ni a fortiori transmettre les vibrations, et joue pleinement le rôle d'isolant phonique dans la transmission des bruits. L'atténuation sur bac acier, avec membrane

d'étanchéité lourde rapportée peut atteindre 51 décibels. Un facteur important de la qualité de l'isolation acoustique est sa permanence dans le temps : elle est pratiquement garantie avec la conservation totale des propriétés physiques du Foamglas dans le temps, notamment la résistance mécanique, l'imperméabilité de la structure cellulaire. Des toitures terrasses étanchéifiées au Foamglas, posées depuis vingt-cinq ans, ont été récemment l'objet de tests confirmant la stabilité parfaite des produits.

LES ISOLANTS

FIBREUX

Les produits fibreux sont aujourd'hui ceux qui couvrent de la façon la plus diversifiée les situations courantes posant à la fois des problèmes thermiques et acoustiques.

Ils sont essentiellement l'apanage des membres du FILMM, syndicat professionnel regroupant les cinq producteurs français de laines minérales : Eurocoustic, Fibraver, Isover Saint-Gobain, Owens Corning Isolation et Rockwool. Ce groupement participe activement à EURIMA, association regroupant tous les producteurs européens de laines minérales qui travaille à une normalisation des produits thermiques,

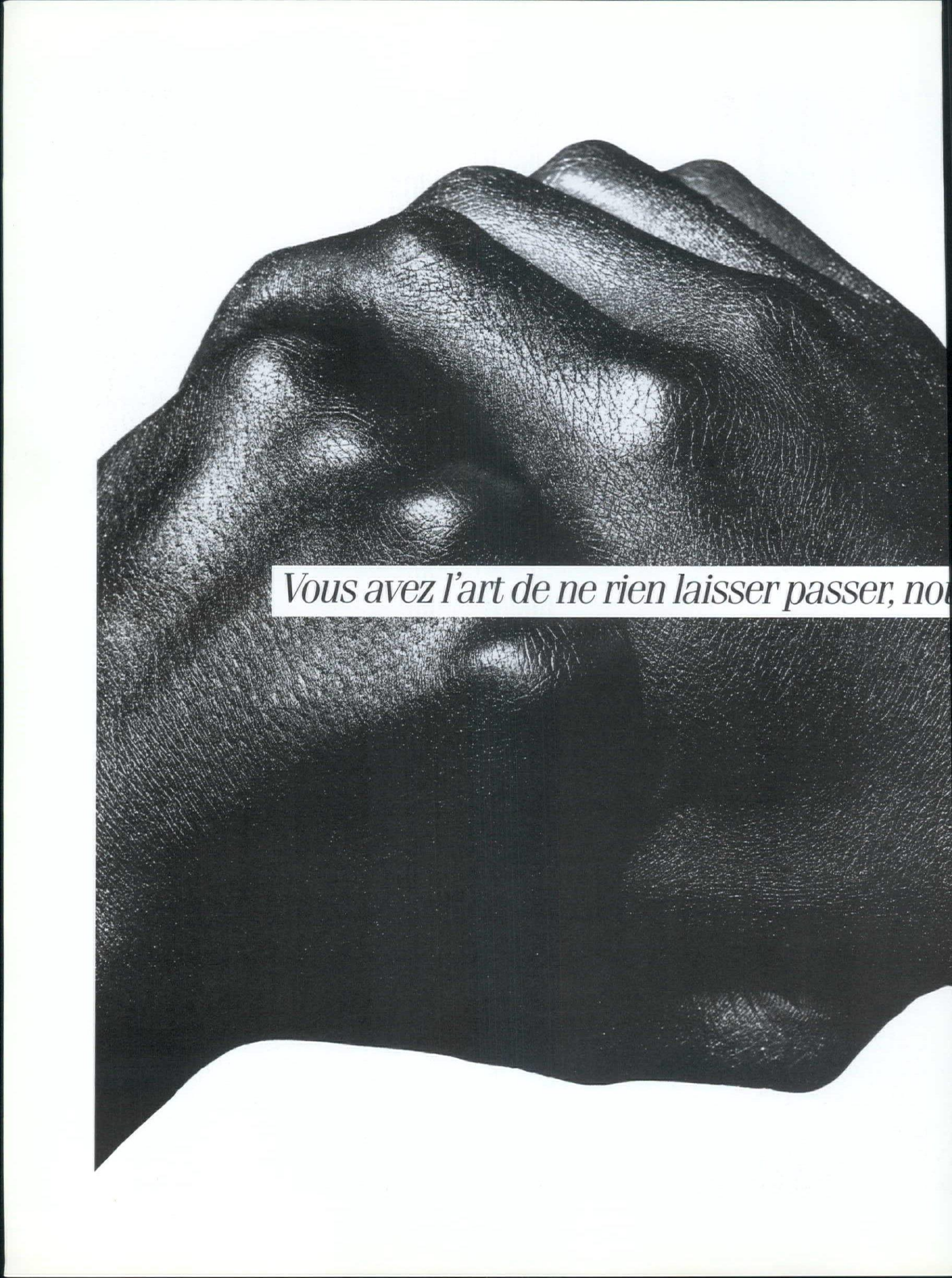
acoustiques et protection incendie dans la perspective du marché unique de 1993.

Ces cinq industriels, de capacité très inégale, se scindent en deux familles : les généralistes que sont Isover Saint-Gobain, Owens Corning Isolation France (d'origine américaine), et Rockwool (d'origine danoise), et dont les gammes tendent à couvrir de façon aussi diversifiée que possible l'ensemble des besoins en isolation de tous les secteurs du bâtiment — ce qui représente des nomenclatures considérables en tenant compte de toutes les déclinaisons possibles. Ainsi par exemple, pour la seule application de l'isolation de bardages industriels, Owens Corning Fiberglas ne compte pas moins de 23 références différentes pour son produit Thermolan.

De l'autre côté, se trouvent Fibraver et Eurocoustic, dont les produits visent des applications plus spécifiques. Par exemple chez Eurocoustic, fabricant de laine de roche et de basalte, parallèlement aux produits classiques d'isolation extérieure en atmosphère ventilée, on relèvera l'offre de produits très spéciaux comme des panneaux pour toitures terrasses, ou de fonds de coffrage. Chez Fibraver, les produits spécifiques seront des produits roulés, renforcés ou non de voiles de verre, avec ou sans pare-vapeur.

Les avantages respectifs de la laine de roche et de la laine de verre sont un thème de discussion à embûches, dont un des arguments fondamentaux, qu'il s'agisse de la thermique ou de l'acoustique, est la notion de densité de fibres par unité de volume, et leur orientation générale à l'intérieur du matelas de fibres. Un des avantages de la laine de roche sur sa demi-sœur résiderait dans le plus grand nombre de fibres par unité de volume, à poids égal, dans une meilleure distribution de leur orientation, et dans une meilleure imbrication des fibres, favorisant globalement aussi bien l'affaiblissement acoustique que la résistance thermique. Mais il faut rappeler que nominale-ment au moins, sans comparer les parts de marché, il y a autant de fabricants de laine de roche que de fabricants de laine de verre.

Par contraste avec ces métiers d'industries — lourdes — reposant sur la production d'un matériau quasi-unique, et son exploitation sous toutes ses formes, pour répondre à toutes les demandes, il existe d'autres métiers, transversaux : par exemple celui d'isoler, comme le pratique Effisol, dont l'activité



Vous avez l'art de ne rien laisser passer, non ?

ons la matière pour y veiller longtemps.

**ÉTANCHÉITÉ.
POUR QUE VIVE LE BÂTI.**

*L'étanchéité, contre l'eau qui ronge
et l'agression des ultraviolets.
Contre le chaud et le froid, le
mouvement et la fissure. Pour
servir la forme et se jouer du ciel.
Pour créer l'abri sûr et la ter-
rasse à vivre. Cette étanchéité à
toute épreuve, Siplast l'a faite
pour la pérennité de votre œuvre.
Contact Siplast: (1) 40.78.35.00*



L'alliance des savoir-faire.

consiste, sur un secteur de bâtiment, à étudier tous les matériaux qui le mieux possible, pourraient en résoudre les problèmes. Dans sa gamme de produits, Effisol combine des polyuréthanes, des polystyrènes, des produits minéraux comme la vermiculite exfoliée et la laine de verre. Dans le domaine de l'isolation thermo-acoustique de planchers intermédiaires, Effisol propose plusieurs matériaux complexes aux performances intéressantes, voire étonnantes. Les polystyrènes ne sont en général pas reconnus comme les meilleurs isolants acoustiques. Pourtant l'Alviphon 33, polystyrène « élastifié », a été conçu pour réduire les bruits d'impact sur planchers : l'amélioration peut atteindre 33dB. Pour répondre aux mêmes besoins, mais en réhabilitation, Vermaspha permet en outre de compenser des inégalités de niveau avant pose d'un plancher. Ce composé de vermiculite exfoliée et enrobée de bitume présente d'excellentes performances en affaiblissement acoustique.

UN CAS D'ÉCOLE : ISOVER EN HAUTE MONTAGNE

Isover Saint-Gobain est le seul détenteur des deux procédés de fabrication de produits d'isolation en laine de verre et en laine de roche. Historiquement, comme son nom l'indique, la vocation d'Isover est l'isolation par la laine de verre. Ayant par la force des choses, absorbé des activités issues de la laine de roche, Isover marque souvent sa préférence pour son produit d'origine... Dans la reconstruction du refuge des Cosmiques (remis en service incessamment), à 3 600 mètres d'altitude dans le massif du Mont Blanc, les deux familles d'isolants ont été utilisées, dans quatre produits d'isolation, de caractéristiques très diversifiées, mais cumulant dans chacun des cas des contraintes d'ordre thermique et d'ordre acoustique :

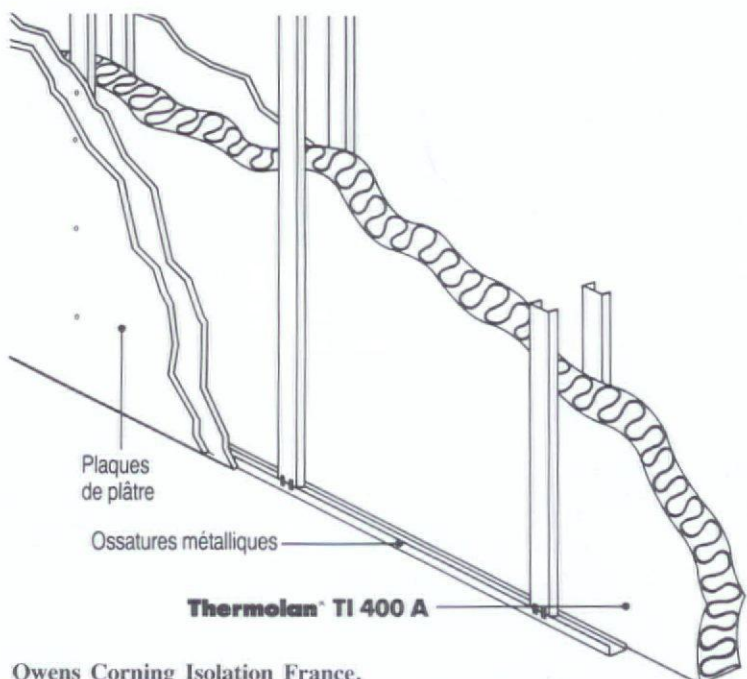
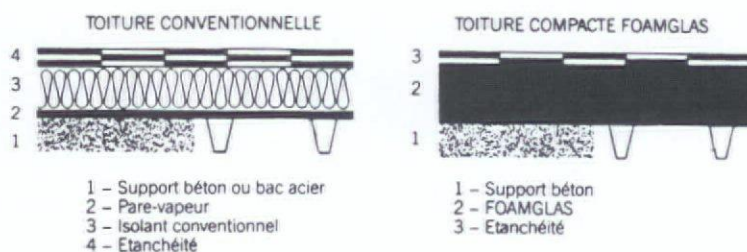
- pour les murs extérieurs et en toiture : Panolène GR 100 mm et 85 mm (deux couches croisées), à base de laine de verre, non hydrophile ;
- pour les cloisons intérieures : Panolène acoustique roulé 60 et 45 mm, laine de verre ;
- pour les planchers, avec une contrainte supplémentaire de sécurité incendie : Domisol 100 et 200 mm, laine de roche.

PRODUITS COMPLEXES

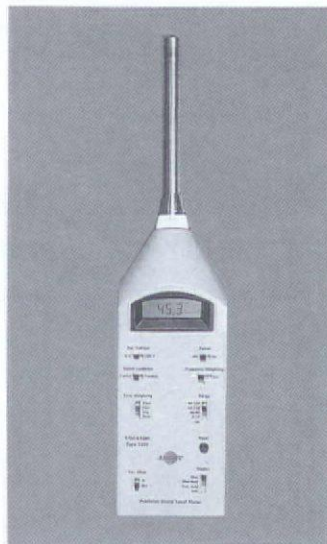
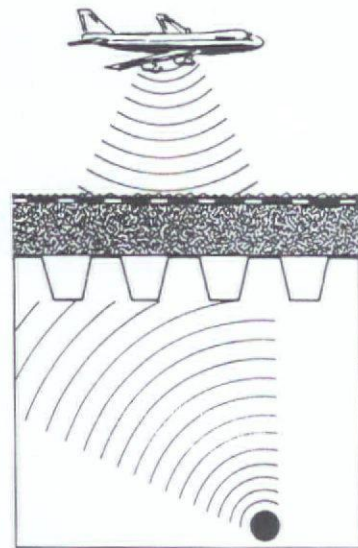
Les matériaux isolants apparaissent selon toute une gamme de styles de mise en œuvre depuis longtemps déjà, en combinaison avec des matériaux structurels ou d'étanchéification, ou de simple conditionnement de mise en œuvre. Le Calibel est un produit récent d'Isover qui a pour vocation de combler un vide dans les techniques d'isolation, et dans l'offre du marché de bâtiment, en assurant à la fois de bons résultats thermiques et acoustiques. C'est un produit de doublage composé d'un panneau de

laine de verre de forte densité collé sur une plaque de plâtre. Classé M2 en protection incendie, il est également non hydrophile, ce qui assure une mise en œuvre non fragile sur chantier. Calibel est décliné en une série de variantes selon les applications spécifiques : avec ou sans pare-vapeur, différentes épaisseurs et duretés de plâtre selon les risques des locaux, et l'épaisseur de laine

minérale se module de 30 à 100 mm. Le produit se pose par collage par plots de colles spéciales ou mortiers adhésifs. Le matelas de laine de verre est suffisamment rigide pour que Calibel puisse être vissé directement sur tasseaux, système préférable en présence de défauts de planéité des murs. Dans le même segment de marché, on rencontre des produits proches



Owens Corning Isolation France.
Thermolan TI 400 A. Isolation acoustique, particulièrement destiné à l'isolation des parois doubles avec ossature métallique.



Rockwool. Division isolation acoustique.
Appareil de mesure de l'intensité acoustique.

du précédent, proposés par d'autres membres du FILMM, sous la rubrique des complexes de doublage, en vue de bonnes performances thermo-acoustiques couplées : le panneau 605-606 d'Eurocoustic. Chez Owens Corning ce sera le TP 216 monté en ossature métallique. Avec les mêmes techniques, correspondent chez Rockwool, les panneaux 201 ou 211. Pour les applications de ce type on pourra préférer chez Rockwool les panneaux type 220 et 225, à plus forte densité d'isolant, 70 kg/m³ au lieu de 30 ou 40, et offrant de ce fait de meilleures performances acoustiques. Autres produits complexes qui sont traités parfois avec légèreté, les panneaux de plafonds suspendus dont l'importance pour l'acoustique (soit en absorption, soit en isolation à la communication phonique de pièce à pièce) est fondamentale pour le confort.

Ils ont en outre un rôle à jouer au plan thermique dans les grandes hauteurs sous plafonds. Le Rockshed de Rockwool est un bon exemple d'association des qualités physiques requises avec des coloris esthétiquement très étudiés (ils sont dus à Jean-Philippe Lenclos). Une autre famille d'applications concerne les vêtements complexes, toujours avec des isolants fibreux associés à la peau. Axter a mis sur le marché le Vetisol Clin, qui est l'association par collage d'un parement aluminium, stucoté et prélaqué, avec un isolant laine de roche. Ces éléments de 390 mm de largeur sont coupés en usine à la demande (maximum 6 mètres).

VITRAGES ISOLANTS

Le cas des vitrages isolants est suffisamment vaste pour exiger un exposé complet par lui-même, étant donnée la complexité de leur mise en œuvre et le rôle clé des menuiseries. Aussi est-ce pour mémoire qu'il faut signaler qu'ils font l'objet de travaux poussés au plan des futures réglementations européennes.

Mais dans le cadre présent, à titre indicatif de la complexité d'un problème industriel et architectural, il est intéressant de mentionner que des solutions de vitrages isolants à remplissage de gaz, de type argon ou hexafluorure de soufre ont été développées en Allemagne, et y sont d'application relativement courante.

Ces produits, efficaces notamment pour les fréquences médium et aiguës, pourraient trouver leur segment de marché en France, où ils ne sont pratiquement pas fabriqués pour l'instant.

Selon les études réalisées en France par les partenaires de la construction, l'industrie française serait obligée de consentir des investissements relativement lourds pour être présente sur un créneau qui, à terme, semble devoir représenter une part marginale du marché français du vitrage isolant.

Dans ces conditions, on peut craindre que cette situation, dont l'impact serait fort mais sur une part très faible du marché, conduise à favoriser l'importation des produits allemands ou suisses.

Service lecteurs gratuit

En nous renvoyant le coupon ci-dessous, vous recevrez une documentation complète sur les sociétés figurant dans les annonces publicitaires ou les articles de ce numéro. Cochez le chiffre correspondant au nom de la société sur le coupon-réponse. Pour recevoir au plus vite ces informations, renvoyez dès aujourd'hui votre coupon à : Service Lecteurs L'Architecture d'Aujourd'hui - 25, rue Leblanc - 75842 PARIS CEDEX 15.

Offre valable jusqu'au 19 avril 1991.

DEMANDE DE DOCUMENTATION GRATUITE

Titre Nom Prénom

Adresse complète : personnelle ☐ D professionnelle ☐ T

Code postal Ville

Pays

Téléphone

Profession

Architecte ☐ 1 Ingénieur ☐ 3 Étudiant ☐ 5 Entreprise privée ☐ 7 Autre ☐ 9

Architecte d'intérieur ☐ 2 Enseignant ☐ 4 Bureau d'étude ☐ 6 Entreprise publique ☐ 8

Etes-vous abonné à L'Architecture d'Aujourd'hui ☐ oui ☐ non

Si vous souhaitez vous abonner cocher le n° 200

Retournez cette carte-réponse sous enveloppe affranchie à : L'Architecture d'Aujourd'hui - Service Lecteurs 25, rue Leblanc 75842 Paris Cedex 15.

1	Addform	40	79	
2	Armstrong	41	80	
3	Atal	42	81	
4	Butagaz	43	82	
5	CICH	44	83	
6	Cosmit	45	84	
7	Darby	46	85	
8	EDF	47	86	
9	Gantois	48	87	
10	I Guzzini	49	88	
11	Italstat	50	89	
12	Le Bureau Contemporain	51	90	
13	Les Bétons	52	91	
14	M TOP	53	92	
15	Nuremberg 91	54	93	
16	Olivetti	55		
17	Ordo	56		
18	Osrarn	57		
19	Presto	58		
20	Reggiani	59		
21	Saiedue	60		
22	Sansen	61		
23	Schüco	62		
24	Siematic	63		
25	Siplast	64		
26	Soretex	65		
27	Technique Innovante	66		
28	Tolartois	67		
29		68		
30		69		
31		70		
32		71		
33		72		
34		73		
35		74		
36		75		
37		76		
38		77		
39		78		
				200

1	11	21	31	41	51	61	71	81	91					
2	12	22	32	42	52	62	72	82	92					
3	13	23	33	43	53	63	73	83	93					
4	14	24	34	44	54	64	74	84						
5	15	25	35	45	55	65	75	85						
6	16	26	36	46	56	66	76	86						
7	17	27	37	47	57	67	77	87						
8	18	28	38	48	58	68	78	88						
9	19	29	39	49	59	69	79	89						
10	20	30	40	50	60	70	80	90						200

Je désire recevoir gratuitement et sans aucune obligation de ma part les documentations correspondant aux numéros que j'encercle ci-dessous.

1 4 1 2 7 3 4

1	Addform	40	79	
2	Armstrong	41	80	
3	Atal	42	81	
4	Butagaz	43	82	
5	CICH	44	83	
6	Cosmit	45	84	
7	Darby	46	85	
8	EDF	47	86	
9	Gantois	48	87	
10	I Guzzini	49	88	
11	Italstat	50	89	
12	Le Bureau Contemporain	51	90	
13	Les Bétons	52	91	
14	M TOP	53	92	
15	Nuremberg 91	54	93	
16	Olivetti	55		
17	Ordo	56		
18	Osram	57		
19	Presto	58		
20	Reggiani	59		
21	Saiedue	60		
22	Sansen	61		
23	Schüco	62		
24	Siematic	63		
25	Siplast	64		
26	Soretex	65		
27	Technique Innovante	66		
28	Tolartois	67		
29		68		
30		69		
31		70		
32		71		
33		72		
34		73		
35		74		
36		75		
37		76		
38		77		
39		78		200

free reader information service

By sending us the coupon found below, you will receive a complete file of information about the companies and/or advertisements found in this issue. Put a check on the number corresponding to the name of the company on the answer card.

On order to receive as quickly as possible the information, send today your answer card to the following address : L'Architecture d'Aujourd'hui - 25, rue Leblanc - 75842 PARIS CEDEX 15.

Offer available until april 19, 1991.

FREE READER INFORMATION SERVICE

Title Name Prenom

Full address: home ☐ D office ☐ T

Postal code Town

Country

Telephone

Occupation

Architect ☐ 1 Engineer ☐ 3 Student ☐ 5 Private Corporation ☐ 7 Other ☐ 9

Interior designer ☐ 2 Teacher ☐ 4 Planning department ☐ 6 Nationalized Corporation ☐ 8

Are you a L'Architecture d'Aujourd'hui subscriber? ☐ yes ☐ no

If you wish to become a subscriber, check box number 200.

Please return this answer-card in a stamped envelope to:
L'Architecture d'Aujourd'hui - Service Lecteurs, 25, rue Leblanc
75842 Paris Cedex 15.

1	11	21	31	41	51	61	71	81	91					
2	12	22	32	42	52	62	72	82	92					
3	13	23	33	43	53	63	73	83	93					
4	14	24	34	44	54	64	74	84						
5	15	25	35	45	55	65	75	85						
6	16	26	36	46	56	66	76	86						
7	17	27	37	47	57	67	77	87						
8	18	28	38	48	58	68	78	88						
9	19	29	39	49	59	69	79	89						
10	20	30	40	50	60	70	80	90						200

I would like to receive for free and for no obligation on my part the documentation corresponding to the numbers that are here circled.

A A 2 7 3 A