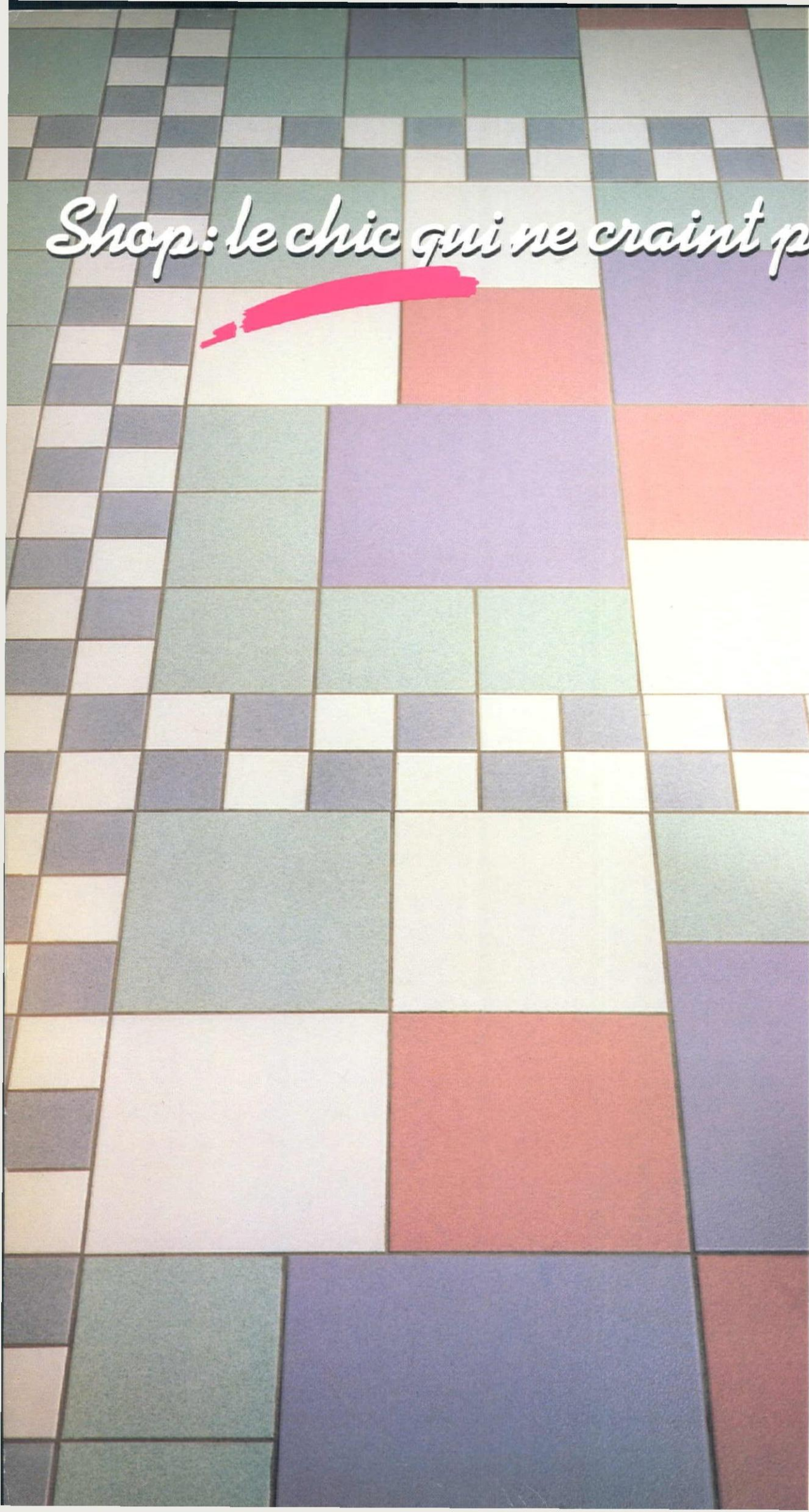


L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.



LUMIÈRES
DE L'ESPACE

AVR 01 N 274
AVR 01 N 274



Shop: le chic qui ne craint pas le choc.

Voilà enfin avec Shop de Monoceram la nouvelle vague de carrelage pour magasins, boutiques, bureaux et centres commerciaux. Un produit qui ne craint ni l'usure ni le temps.

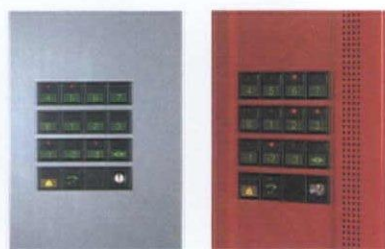
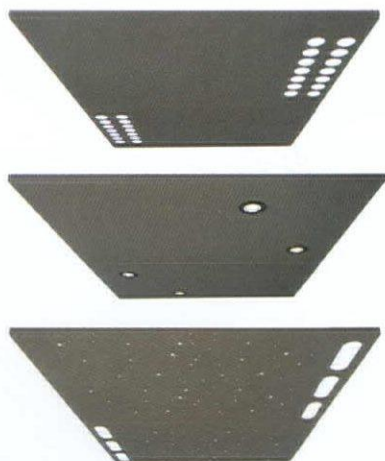
Sa surface très dure en 12 coloris vifs, sa grande variété de formats et pièces spéciales, offrent aux architectes et décorateurs la possibilité de réaliser des combinaisons de coloris très originales sans devoir renoncer à l'exigence principale: la résistance. Shop de Monoceram est un carreau en monocuisson avec une dureté de surface très élevée (8 de l'échelle Mohs) spécialement étudiée pour résister à l'usure et au piétinement tout en maintenant inaltérée son originale finition mate qui en exalte les coloris.



cc monoceram

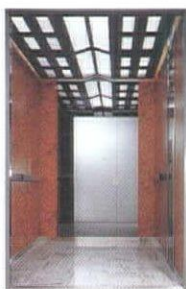
CMC MONOCERAM - VIA PANA 10
48018 FAENZA (ITALIA) - TEL. (546) 46016
TLX 550573 MONCER I - FAX (546) 46368

Service lecteurs n° 23



IMAGINEZ... ...CONCEVEZ !

Choisissez un plafond, un sol, des parois et des accessoires... Sélectionnez les matériaux, les styles, les nuances... et concevez en toute liberté.



Entièrement modulaires, efficaces et belles, faciles à installer, faciles à vivre, les nouvelles cabines Escale de Soretex épousent tous vos projets...

SORETEX

ESCALE, signé SORETEX :
l'ascenseur-croisière

Service lecteurs n° 41

SORETEX - Groupe **THYSSEN**
151, RUE SAINT-LÉONARD - B.P. 126 - 49001 ANGERS CEDEX 01
TÉL. : 41.91.31.00 - TÉLEX : 720369 - FAX : 41.47.51.69



**Un climatiseur qui ne fait aucun bruit,
ça permet de suivre toutes les conversations.
Même les plus délicates.**

MGTB Ayer



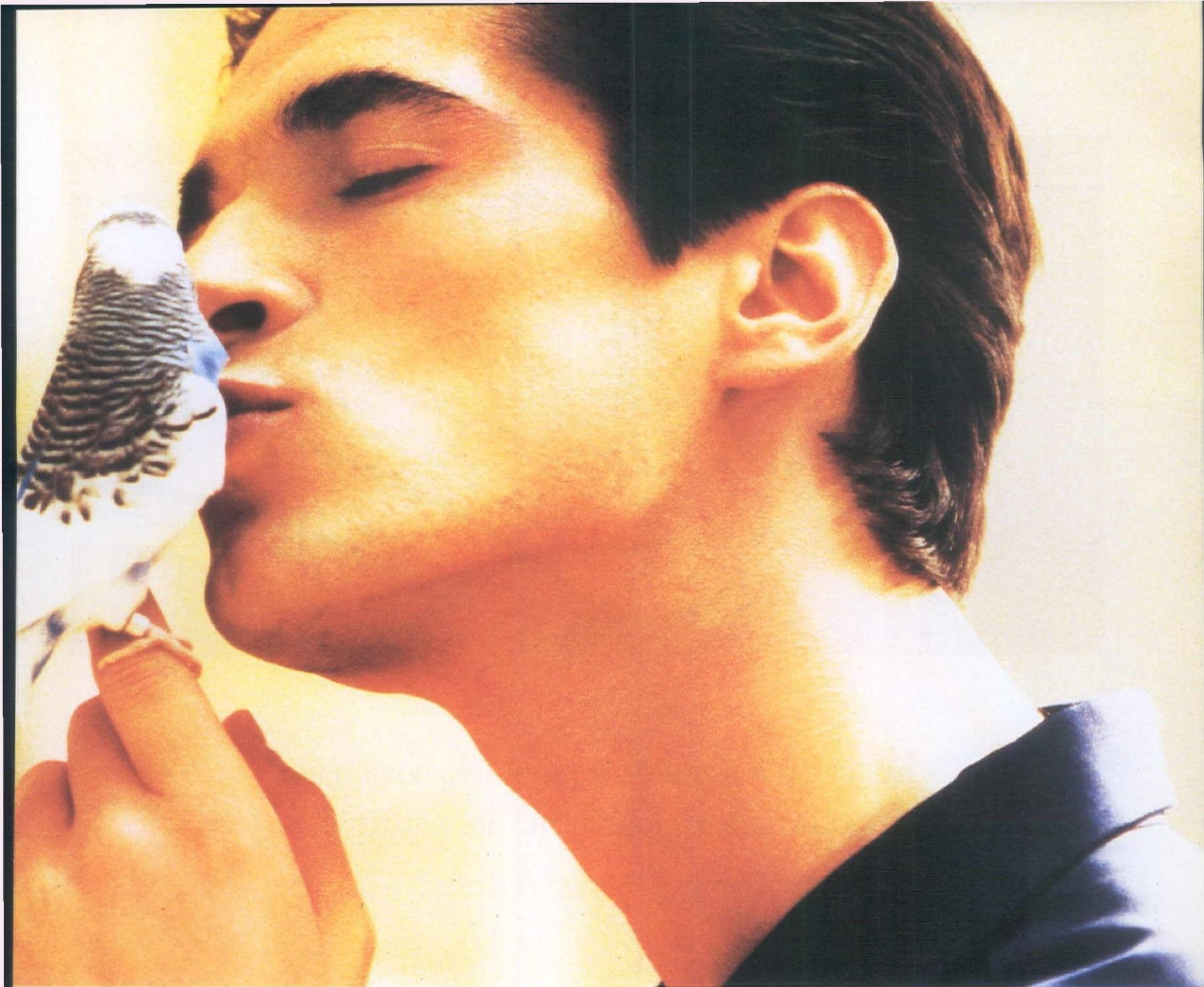
**CLIMATISEUR CS 1800 TE :
LA HAUTE TRANQUILLITE.**

Panasonic France S.A. - 270, avenue du Président Wilson
93218 La Plaine St-Denis Cedex. Tél. : (1) 49 46 43 00



Apporter des idées neuves, des innovations justes, qui servent directement la qualité de vie de chaque jour, c'est la philosophie

Panasonic. Sur le climatiseur CS1800 TE, cela se traduit d'abord par une qualité essentielle : le silence. Ensuite, par le choix de compresseurs rotatifs d'une haute fiabilité

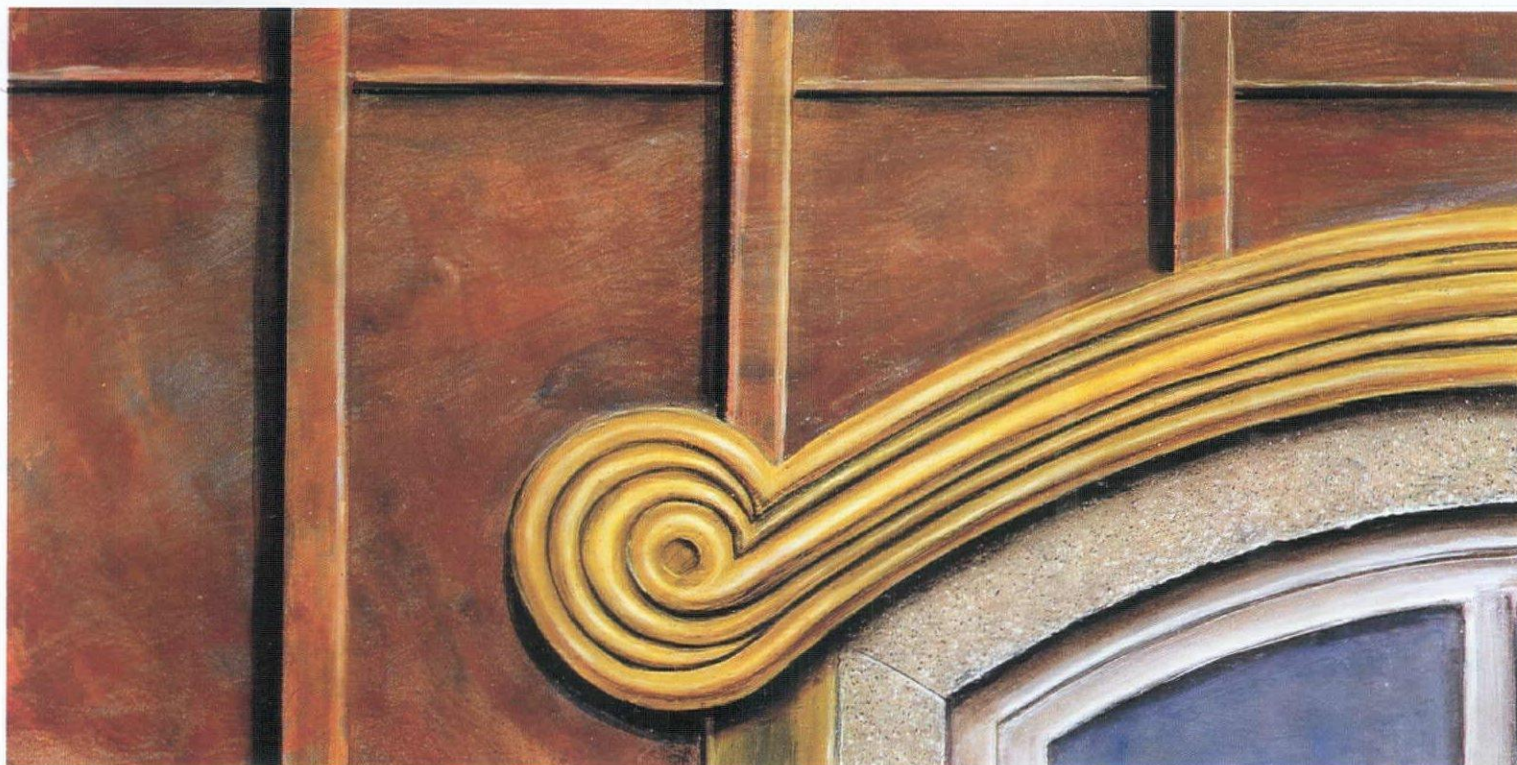


Par la souplesse d'installation en console ou
en plafonnier. Par un système d'assistance
électronique et une télécommande infra-
rouge, qui vous assurent la plus grande
simplicité d'utilisation. En fait, tout est
conçu pour vous apporter la tranquillité
d'esprit maximale. Et dans certains cas,
c'est capital.

Panasonic

Quel bonheur!

Service lecteurs n° 27



Les utilisations du cuivre sont très nombreuses.
Les couvreurs en font même des œuvres d'art.



Le Cuivre. Toujours Le Cuivre.

CICLA : 58, RUE DE LISBONNE 75008 PARIS 42 25 25 67

Service lecteurs n° 19

12

22

75

77

84

116

124

150

159

Tournage des Amants du Pont-Neuf, de Léos Carax.

Disparition d'Oscar Nitzchké. Parent sur le circonstanciel. Histoire : les Lumières et la coupe réglée. Livres : les premiers modernes de Rykwert ; Perret et Le Corbusier ; Herbst ; ponts ; perspective ; une histoire française ; questions d'échelle ; casernes ; monographies « Gros plan ». Expositions : musée des Travaux publics ; Gehry ; Robert Maillart ; galerie Sadock et Uzzan. Brèves. Courrier.

LUMIÈRES DE L'ESPACE

Préambule, par Henri Ciriani.

Tableau des clartés, une leçon par Ciriani et Devillers illustrée de réflexions sur les lumières de Brunelleschi, Wright, Mies, Meier, Raynaud, Barragan et Turrell.

■ Neuf points de vue

Richard Meier, avec la maison Grotta dans le New-Jersey, p 84. Alberto Campo Baeza, avec une maison à Madrid, p 90. Henri Gaudin, avec notamment l'université d'Amiens et Charletty, p 94. Pierre-Louis Faloci, avec deux œuvres récentes, p 100. Kristian Gullichsen, avec des maisons jumelles près d'Helsinki, p 102. José Oubrerie, avec la maison Miller à Lexington, p 106. Claude Parent, p 112. Roland Simounet, p 113. Franco Purini, p 114.

■ Visite commentée de la cité de la Musique.

Conversation entre Ciriani et Portzamparc.

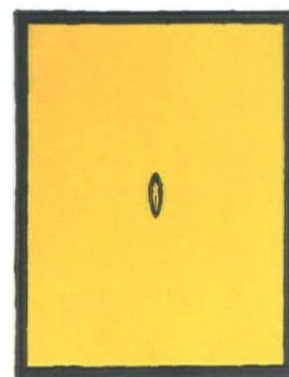
■ Sept réalisations

David Chipperfield, maison à Richmond, p 124. Olivier Chaslin, maison en banlieue, p 127. Edouardo Souto de Moura, centre culturel à Porto, p 130. Tadao Ando, immeuble Collezione à Tokyo, p 134. Gwathmey et Siegel, résidence Opel dans le Vermont, p 140. Ripault et Duhart, centre universitaire de Port-Royal, p 142. Michel Kagan, cité administrative et technique quai d'Ivry, p 146.

■ La lumière selon Louis Kahn.

Hommage à Shiro Kuramata. Pêle-mêle. Capitales du nouveau design européen. Iavicoli et Rossi, p 163. Marc Newson, p 166. Kristian Gavaille, p 167. Design brésilien, p 168.

Ce numéro est le premier
d'une série de trois
qui exploreront le thème
de la lumière :
lumières de l'espace,
lumières de la nuit,
lumières de l'époque.
Les trois couvertures
de cette série sont dues
à l'artiste Aki Kuroda.



Béton Prêt à l'Emploi : des hommes prêts à l'exploit.



Gérard, chef de chantier, et René, technico-commercial de l'entreprise de Béton Prêt à l'Emploi, se sont fait une belle peur quand la première toupie s'est engagée vers le chantier.

Un accès difficile constitué d'une pente abrupte, déformée, avec des passages rendus étroits par des ébou-

lis de rochers. Ils ont fait descendre le camion avec la plus grande prudence. Une pelle le précédait et dégagait la place nécessaire à un passage au millimètre. Le camion a progressé mètre par mètre.

Placée sous haute surveillance, la voie est maintenant ouverte aux autres véhicules. Volonté d'aboutir, volonté de livrer le Béton Prêt à l'Emploi quel que soit l'endroit ...

Grâce au professionnalisme et à

l'esprit de service des hommes du BPE, le défi a pu être relevé.



La Passion du Béton

Syndicat National du Béton Prêt à l'Emploi
(S.N.B.P.E.)

3, rue Alfred Roll. 75849 PARIS CEDEX 17

Service lecteurs n° 39

Pour tout savoir sur le Béton Prêt à l'Emploi,

et découvrir la "face cachée" de cette profession-clé du bâtiment et des travaux publics, il vous suffit de renvoyer ce coupon. Vous recevrez gratuitement par retour la toute nouvelle brochure couleurs : "Béton Prêt à l'Emploi : aujourd'hui et demain".

Nom: _____ Prénom: _____

Société: _____ Secteur d'activité: _____

Fonction: _____ Téléphone: _____

Adresse: _____

Code Postal Ville: _____



Coupon à remplir et à renvoyer à : SNBPE, 3 Rue Alfred Roll, 75849 PARIS CEDEX 17.

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

Directrice de Clientèle : Emmanuelle

Chassagnac

Traitement : Michèle Francese

Secrétariat : Sophie Pellissier

Publicité

Directeur : Véronique Moulin

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 Derot (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 Doumène (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 (40.38)

Développement : Christian Maigret (44.19)

Documentation : Elisabeth Ketz (53.86)

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,

Old 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.

Bresil : 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 TEC-

NICAS, 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. PUBLI-

CACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, Calle Isaac Peral n° 50, 28040 MADRID. LIBROS MALLOR-

CA, Apartado 142, PALMA DE MALLORCA. Finlande : AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128,

Keskuskatu 1, SF 00100 HELSINKI. RAUTAKIRJA Oy, Koivuvaarankuja 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 ARGYROPOLI, ATHENES. Inde : BOOKSELL

AGENCIES, Post Box 1228, Apollo Str. Opp. State Bank, FORT BOMBAY 400 023. GLOBE PUBLICA-

TIONS, C62 Inderpuri, NEW DELHI 110 012. Israel : 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 : FARAIRES,

43, rue de Foucauld, CASABLANCA 01. KALILA WA DIMNA, 344 av., Mohammed V, RABAT. LIBRAIRIE

DUS 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, Lelie-

gracht 44, 1000 AMSTERDAM. SWETS SUBS. SERVICE, 347-b Heereweg, 2160 LISSE. MARTINUS

NIJHOFF, P.O. Box 269, 2501 S'GRAVENHAGE. Portugal : DITRICALTURAL, GROUPE ELECTROLI-

BER, 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, Nordenflychtsvägen 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.

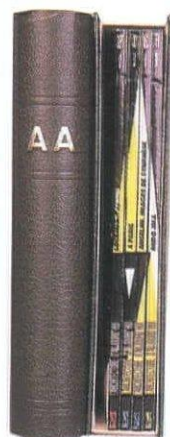
N° de commission paritaire 51777.

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 : 32 à 34. AA Le Pratique : 184. AA Réédition du numéro VII : 64. AA Service Lecteurs : 185-186. AA Vente au Numéro : 172-173. B : Bekaert : 17. Butagaz : 18-19. C : Casalgrande Padana : 179. CGEV Ouest : 183. CICH : 65. Climatisation et Développement : 49. D : Domaine de Cice Blossac : 181. E : Ecole de Mosaïque de Spilimbergo : 45. EDF : 40-41. Elf Antargaz : 3° de couverture. Epafrance : 157. F : Franciaflex : 69. G : Gantois : 31. H : Halabja : 177. Hewi : 158. K : Kazed : 25. Klinker Sire : 171. Kömmerling : 71. L : Le Cuivre : 4. Lelièvre : 4° de couverture. Linex : 72-73. Litec : 51. M : Monoceram : 2° de couverture. N : Nuremberg 91 : 51-59. O : Ordo : 28-29. Osram : 62-63. P : Panasonic : 2-3. Pechiney Batiment : 20-21. Pilkington Glass : 8-9. Presto : 31. Profilacier : 47. R : Roset : 154. S : Sageret : 177. Sansen : 174-175. Schüco : 26-27. Settef : 74. Shell Bitumes : 153. Siplast : 10-11. SNBPE : 6. Sommer : 54-55. Soretex : 1. Staedtler : 177. T : Technal : 66. Technique Innovante : 70. Tolartois : 59. U : Ugine : 60-61. V : Viafrance : 181. Vieille-Montagne : 52-53. Vitra : 39.



Bulletin de commande écrin-reliure

De conception nouvelle, l'écrin-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 : _____

Je désire recevoir l'écrin-reliure et vous adresse ci-joint le règlement, soit 70 FF. Etranger ajouter 27 FF de frais de

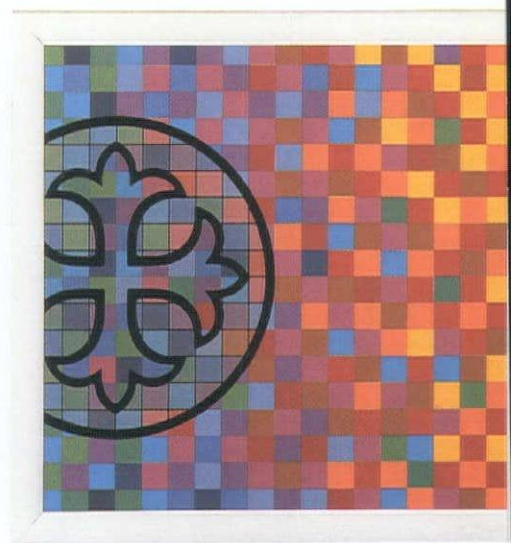
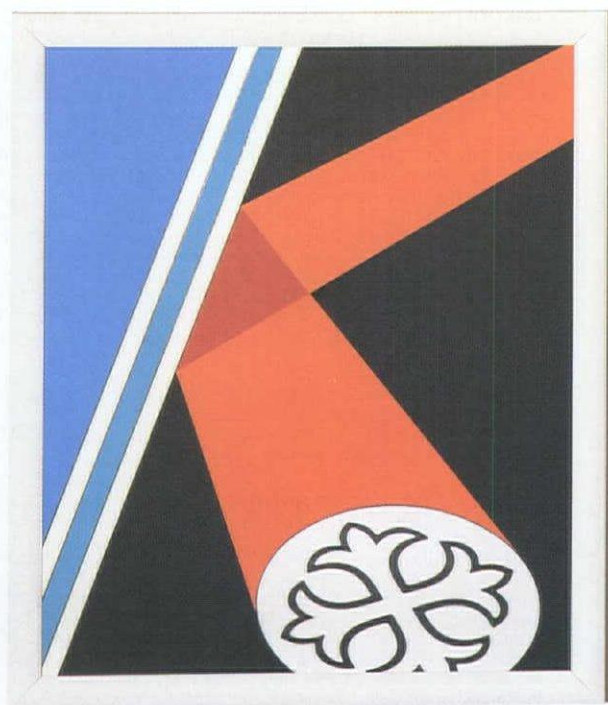
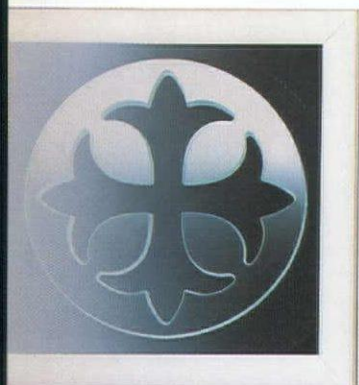
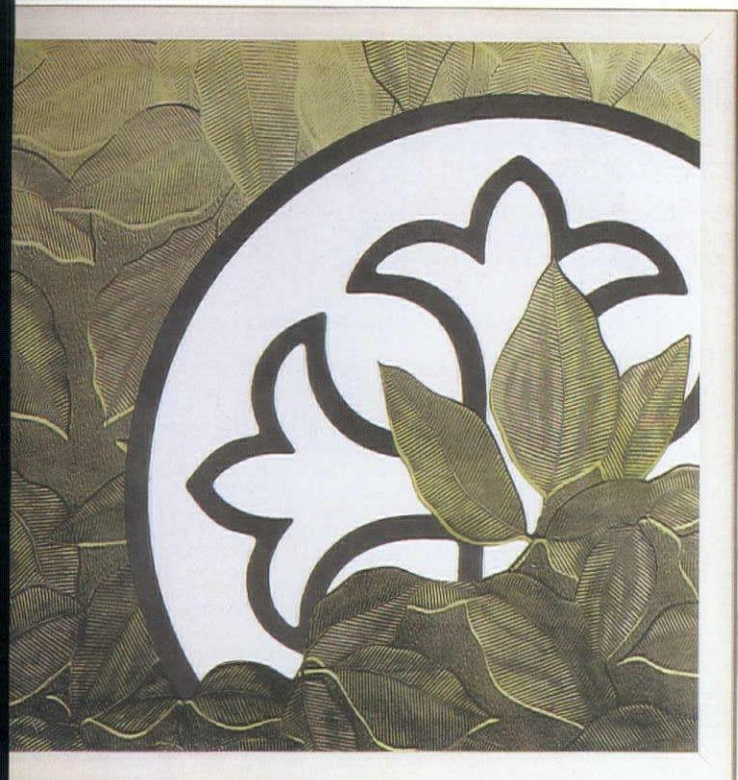
port train/bateau, payé à l'ordre de L'Architecture d'Aujourd'hui par :

☐ 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



LA POINTE DU PROGRÈS DANS LE DOMAINE

QUELLE QUE SOIT VOTRE ATTENTE EN MATIÈRE DE PRODUITS VERRIERS, QUE VOUS AYEZ BESOIN DE SATISFAIRE AUX EXIGENCES D'AUJOURD'HUI OU À CELLES DE DEMAIN, PILKINGTON EST LÀ.

UTILISANT LES TECHNIQUES DE POINTE

LES PLUS AVANCÉES, PILKINGTON A CRÉÉ UNE GAMME COMPLÈTE DE PRODUITS POUR TOUTES LES PERFORMANCES, DE LA PROTECTION ANTI-FEU À L'ISOLATION THERMIQUE TOUT EN DÉGAGEANT À LA FOIS ESTHÉTIQUE ET AMBIANCE.

EN EFFET, PILKINGTON GLASS ÉTABLIT LES CRITÈRES DE QUALITÉ VIS-À-VIS DES AUTRES FABRICANTS.

ET CETTE EXPERTISE NE S'ARRÊTE PAS À LA QUALITÉ DES PRODUITS: LE SOUTIEN TECHNIQUE PROPOSÉ PAR LA SOCIÉTÉ EST TOUT AUSSI EXCEPTIONNEL.



NE DES PRODUITS

VERRIERS

IL EST FONDÉ SUR LA PARTICIPATION DE
SOCIÉTÉS - SOEURS RÉPARTIES DANS LE
MONDE ENTIER.

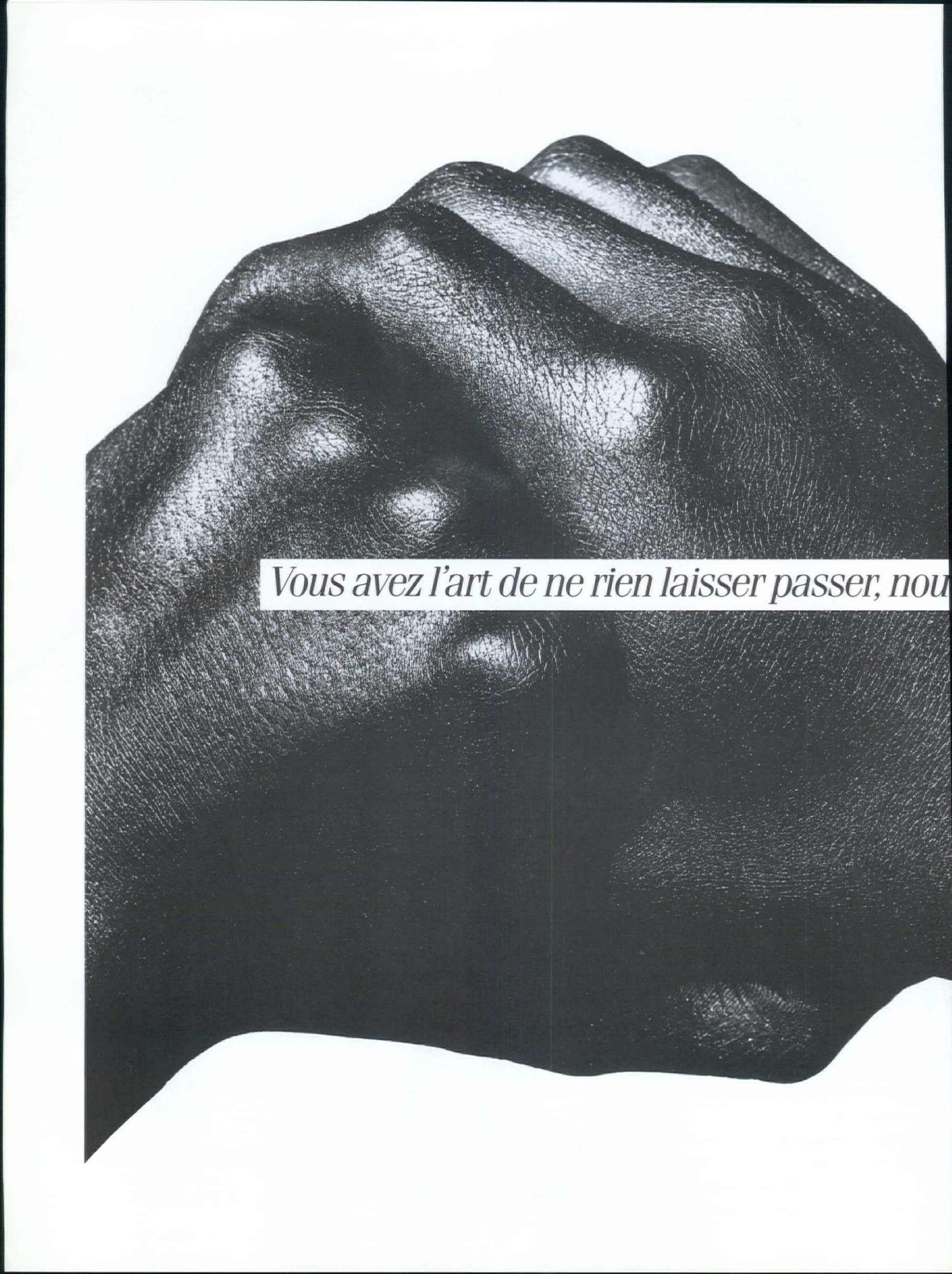
PILKINGTON POSSÈDE UNE AUTRE QUALITÉ
NÉE DE SON INSPIRATION TANT ADMIRÉE
PAR LES ARCHITECTES DU MONDE ENTIER:
LA CAPACITÉ DE STIMULER L'IMAGINATION.



**PILKINGTON
GLASS**

PILKINGTON S.A.R.L., 47, RUE DE LIÈGE 75008 PARIS

Service lecteurs n° 29



Vous avez l'art de ne rien laisser passer, nous

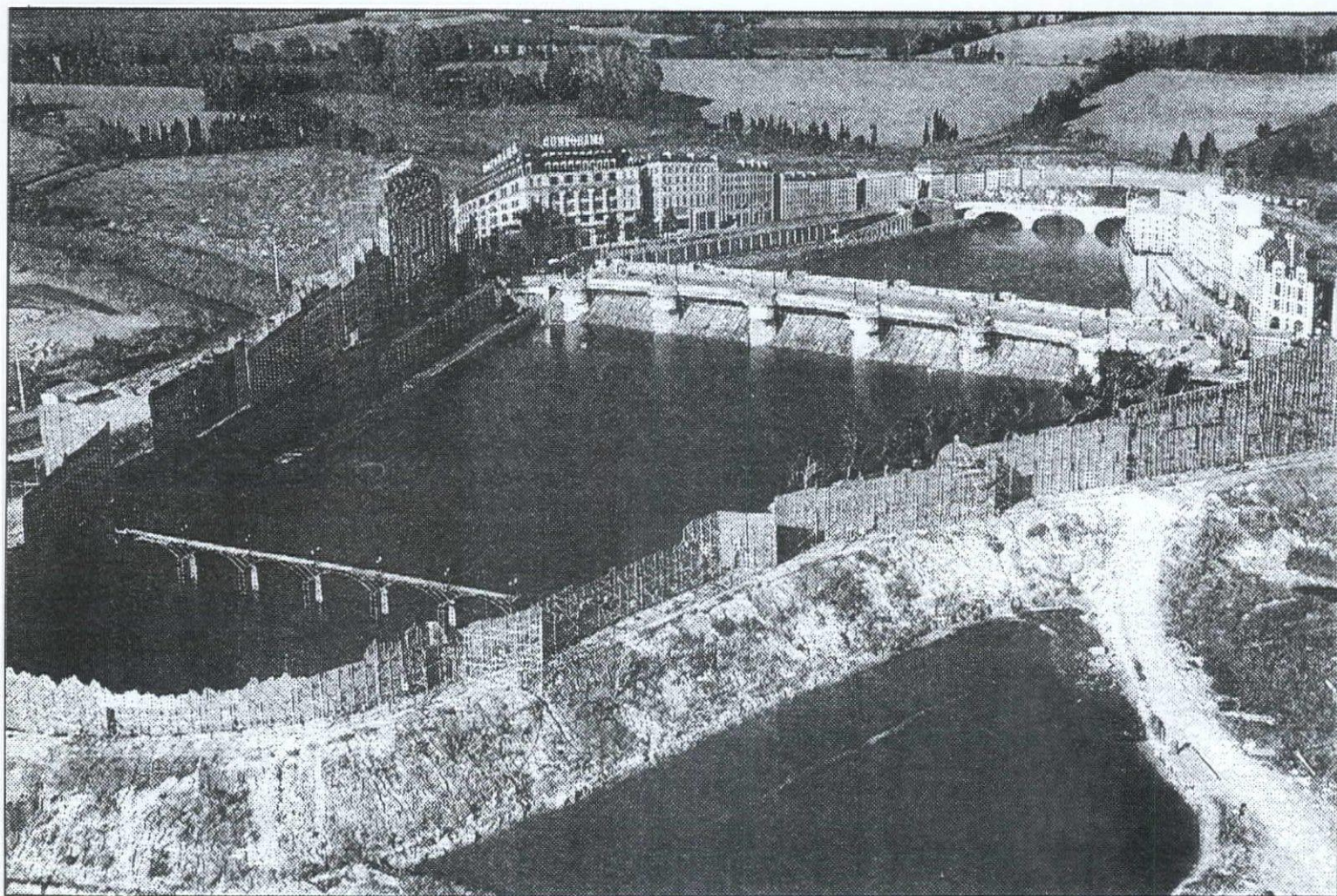
vons la matière pour y veiller longtemps.

**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 terrasse à vivre. Cette étanchéité à toute épreuve, Siplast l'a faite pour la pérennité de votre œuvre. Contact Siplast: (1) 40.78.35.00



siplast
L'alliance des savoir-faire.



Le décor des Amants du Pont-Neuf posé en rase campagne (Le Monde du 25.11.90)

P

ARIS

SUR SCÈNE

Le tournage du nouveau film de Leos Carax, les Amants du Pont-Neuf, aura été une aventure.

Nous avons visité en compagnie du décorateur Michel Vandestien ce paysage parisien construit en rase campagne.

Michel Vandestien, râblé, la quarantaine. Langage dru et court, mais avec une sorte de pudeur qui permet de mêler à la conversation des propos plus retenus, à la façon des gens du Nord. En vrac mais

avec circonspection, il parle de sa vie. De son travail mais aussi de ceux qu'il aime. La conversation tourne autour de l'importance de l'amitié dans une équipe, de l'engagement profond que nécessite

le travail, propos graves entrecoupés de digressions sur la peinture, sur la maison de Mallet-Stevens qu'il faut sauver à tout prix, près de Roubaix, avant quelle ne soit complètement pillée. Puis, inlassablement, il redéfinit sa conception du cinéma, des vibrations, des rythmes, sa façon d'insérer un décor entre les acteurs (sans effrayer Carax, dont l'attention doit rester centrée sur Juliette Binoche).

Il y a six ans environ, Carax l'a consulté pour Mauvais sang. « Il m'avait demandé de le retrouver dans des entrepôts désaffectés à Ivry, les anciens établissements Postillon ; il s'agissait de faire une petite rue de 15 mètres. Une rue parisienne abandonnée. Finalement elle a atteint 110 mètres. »

Là, à l'abri dans ce studio improvisé, ils reconstruisent tous les décors, intérieurs et extérieurs. Dans le film, il n'y a quasiment que les scènes de l'aérodrome à avoir été tournées à l'extérieur. Puis sont venus les Amants.

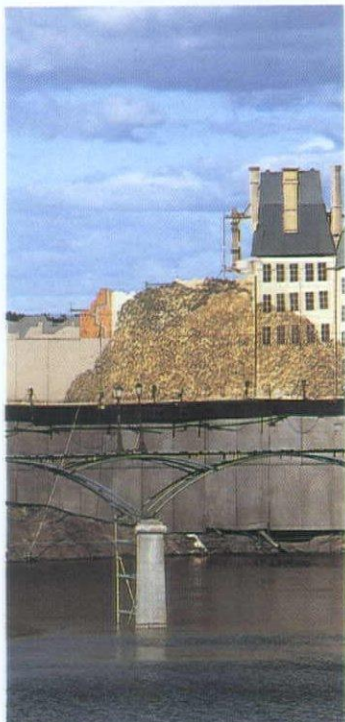
1 **Vue du pont.** Vandestien, nous l'avons retrouvé à Lansargues, sur le pont où se tournaient les dernières scènes des Amants. Le décor forme une immense arène dont le plan a la forme molle d'une amibe. Les parois qui ferment l'horizon sont bardées à l'extérieur d'un treillis de bois et de métal enchevêtrés. Cet échafaudage assez irrationnel supporte une façade qui se déploie en découpes capricieuses à contre-jour sur le ciel de Lansargues. L'ensemble est perché sur un haut talus flanqué de larges mares d'eau. Une rampe en ramblai en constitue l'accès principal : c'est la voute dans l'angle de la rue de Nevers. Là, face à la Samaritaine, on embrasse du regard un décor elliptique : le Pont-Neuf, les berges de la Seine, le cœur de Paris. Une Seine difforme dont le petit bras a été complètement comprimé. Quelques pas suffisent pour passer du quai à l'entrée de la place Dauphine.

Henri IV et son cheval, paisiblement perchés sur une moitié de socle, observent un pont en très mauvais état. Celui-ci, visiblement en chantier, est fermé à ses extrémités par une clôture de chantier en tôle. Des pavés sont entassés çà et là : des outils traînent, épars. Un petit bazar, poussettes, attirail de clodos, est niché dans des alcôves. Cela évoque une barricade de 68 après une descente de Crs. Mais tout est

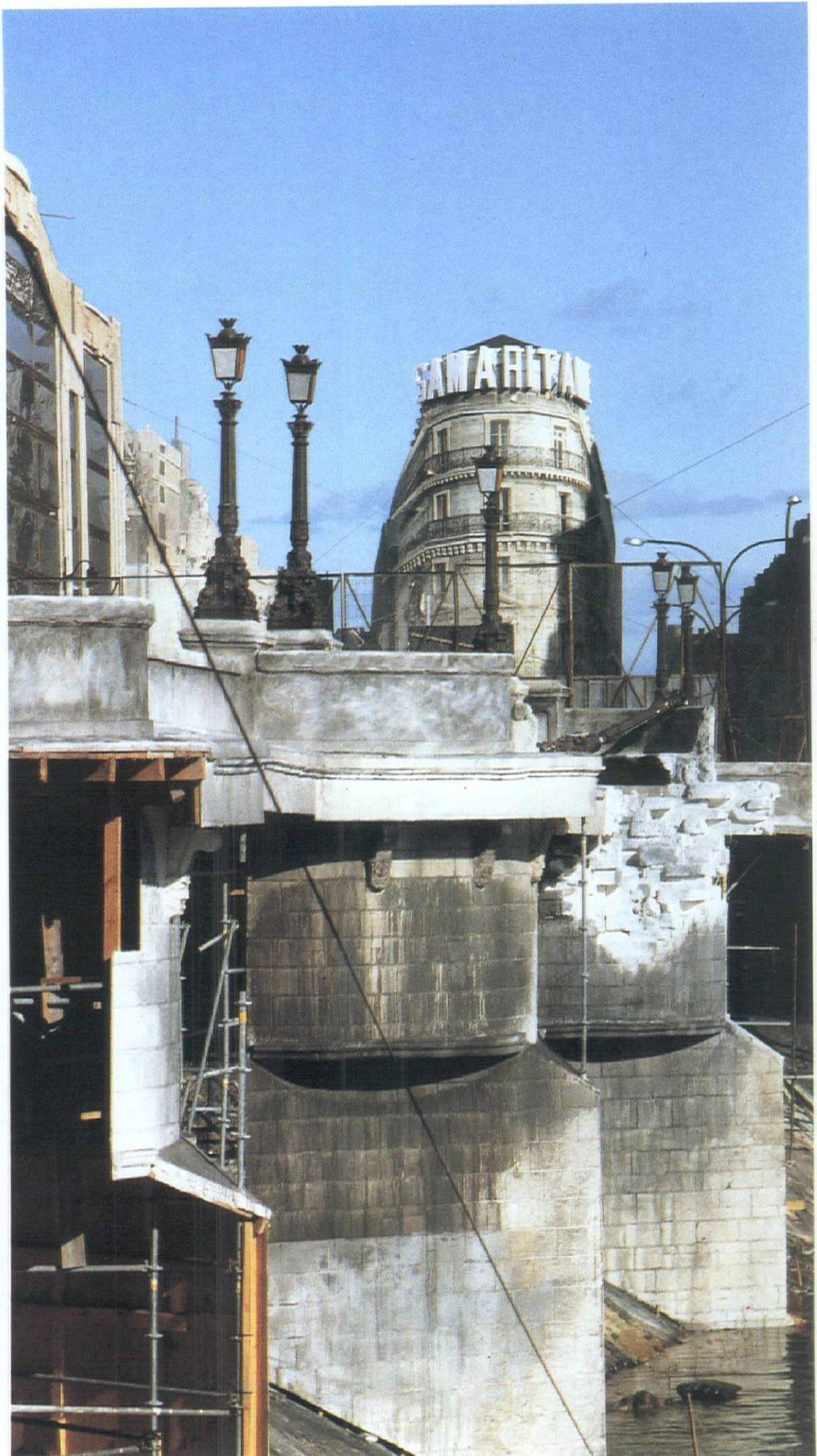
Dès qu'on
s'écarte
du pont,
l'espace
se désarticule

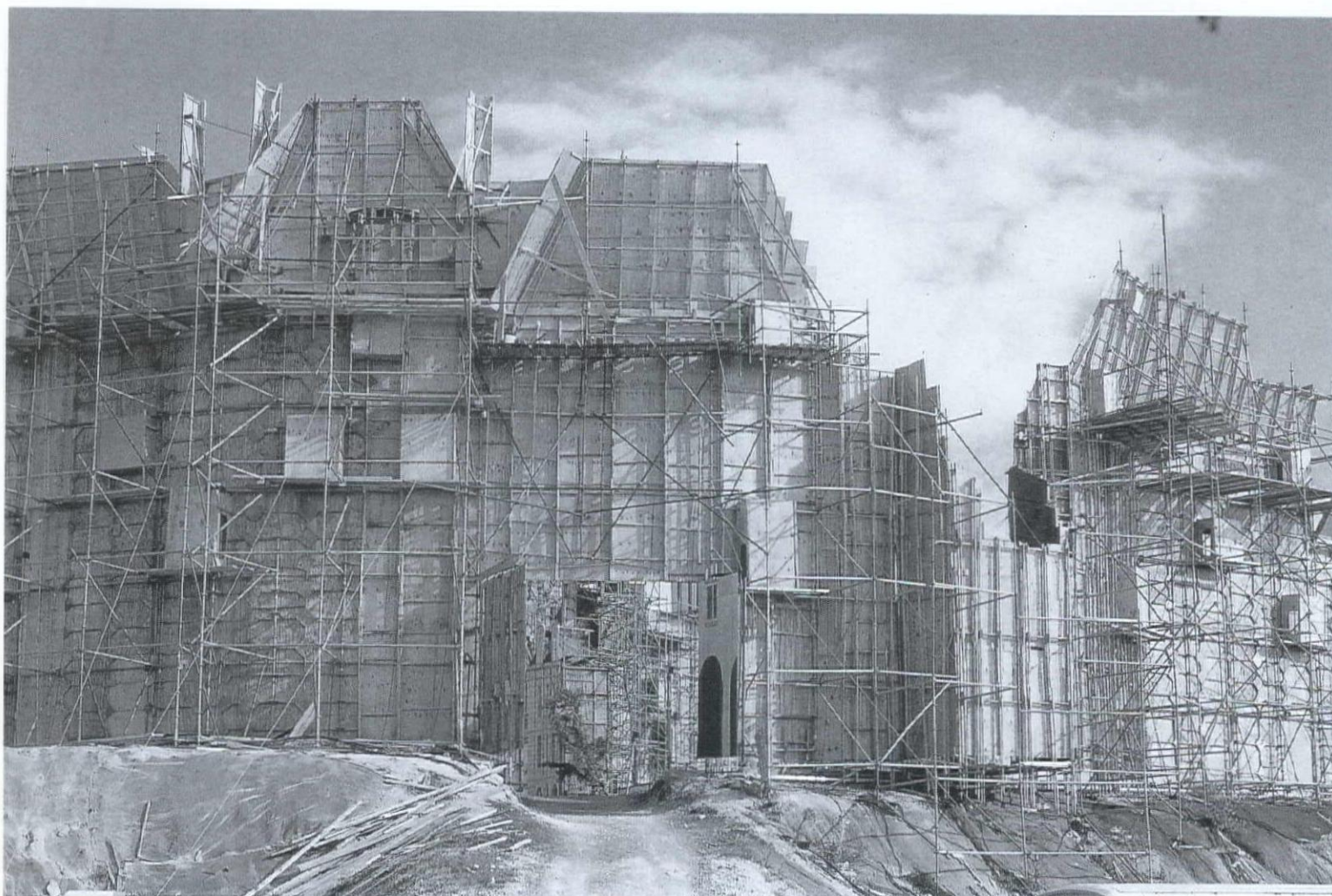
étonnamment doux comme une ruine feutrée. La Samaritaine et Conforama émergent des palissades ; de part et d'autre, les bords de Seine s'étirent vers un horizon en contreplaqué.

Dès que l'on s'écarte du pont, l'espace se désarticule. Les automobiles du quai de l'Horloge sont juchées sur des parpaings. Si l'on avance de quelques pas sur ce quai biseauté, elles rétrécissent à vue d'œil pour atteindre la taille d'une auto tamponneuse. Au fur et à mesure, les corniches s'abaissent. Des vides apparaissent. Le gris parisien a fait place à un camaïeu pastel. Après une tranche façon Rossi, les immeubles sont des maisons de poupée ; mais avec changements de nus, des désaffleurements grotesques. Les fragments de décor inachevés, hors cadre, sont plus



PHOTOS ALAIN THIEBAUT





nombreux. Arrivée au pied de l'horizon, la ville n'est plus qu'une simple et informe silhouette grise, perforée d'une quantité de petits trous. Comme si l'on se trouvait sous une vaste coupole très aplatie en forme de lentille, la déformation de l'espace procure une sensation légèrement oppressante qui s'apaise dès que l'on regagne le pont.

Le vent qui siffle légèrement dans les échafaudages et les haubans colore ce paysage parisien silencieux d'une ambiance irréelle. Paris-City, ville western et métropole au lendemain d'une catastrophe écologique.

2 **Jour et nuit sur le décor.** Léos Carax avait contacté plusieurs décorateurs. Certains voulaient lui faire découper son scénario en séquences pour fragmenter le décor en plusieurs plans successifs. Mais, pour Vandestien, après l'expérience de Mauvais Sang, Carax devait pouvoir au contraire saisir l'espace tout d'un coup et choisir ses axes en fonction d'un décor existant, en découvrir les éléments scéniques et les exploiter à fond.

D'emblée, il avait donc proposé un dispositif à 360° pour tourner les séquences sur le pont de nuit.

Les scènes de jour, peu nombreuses, devaient être tournées en août, sur le Pont Neuf à Paris. Le tournage devait durer seize jours mais Denis Lavant s'est blessé. Il a fallu interrompre et, en septembre, rendre le pont à la circulation.

Que faire ? Modifier le décor pour l'utiliser de jour ? « J'ai dit oui, je l'ai modifié ; de toute façon si on dit non, il ne se passe rien. D'autres décorateurs auraient refusé : modifier un décor de cette ampleur est une entreprise périlleuse. Certains n'ont plus grand-chose à prouver, d'autres auraient simplement pris peur. Carax fait peur ». L'environnement de nuit était très simplifié. De simples découpes. Seuls les immeubles situés près du pont devaient être relativement détaillés. De façon très subjective, ils avaient estimé l'emplacement nécessaire à environ 280 m de long par 200 de large. Sur quelques photos du pont prises en géométral, ils créent une perspective. En trichant avec un miroir et une photocopieuse, en jouant des flous, en décollant la photo elle-même pour générer des anamorphoses ; sur d'autres vues frissantes, en tentant de les redresser. Une maquette succincte en carton découpé permettait de vérifier les angles. « Nous nous sommes alors

aperçu que la hauteur d'horizon était trop basse ; à l'échelle, les lointains ne faisaient qu'un mètre de haut. Il fallut les rectifier pour que l'œil se trouve au-dessous de l'horizon. »

Progressivement, Vandestien, son assistant et Carax parfois décident de la taille des bâtiments et de leur perspective. Lorsque cette maquette est au point, ils placent des hauteurs étalons pour vérifier si

Une maquette

succincte

en carton

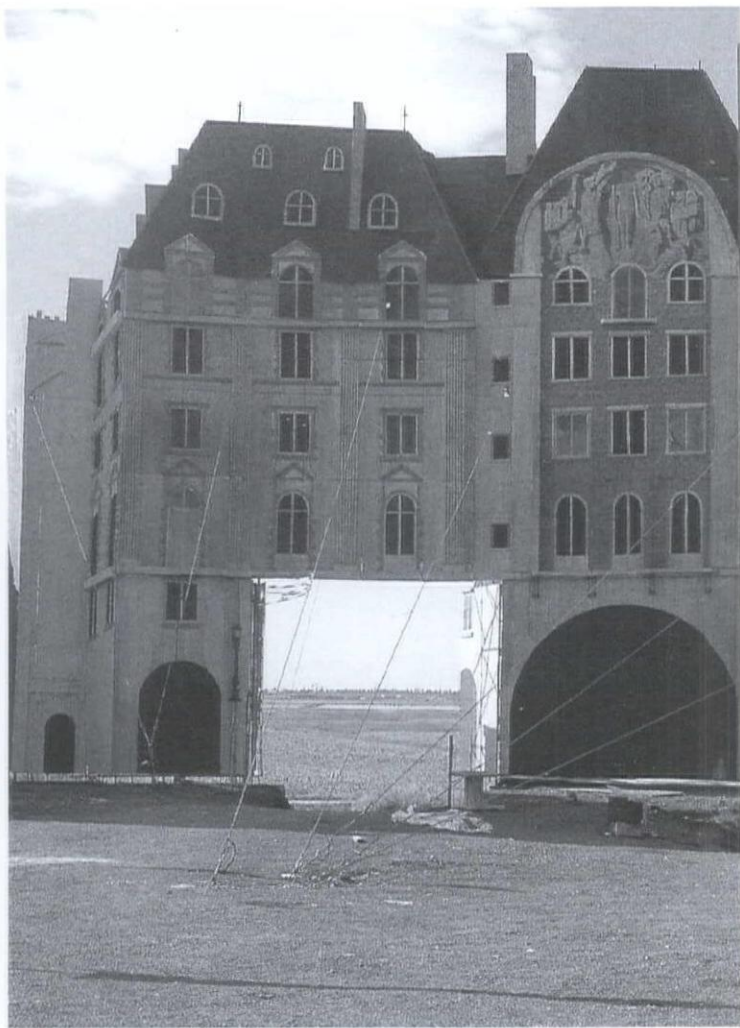
découpé permettait

de vérifier les angles

les déformations ne sont pas trop exagérées puis ils la photographient et la filment à l'endoscope pour contrôler une dernière fois les angles de vue.

La maquette est alors agrandie au 50^e pour esquisser le décor. C'est à partir de ces premiers dessins que sont conçues les structures tubulaires qui soutiennent les façades. Le reste est simple : un calepinage de panneaux et de bat-tants.

3 **Le pont dans les tournesols.** De nuit comme de jour, il fallait trouver un site pour implanter le décor : un bras de rivière ou de canal. Ils pensent au bassin de carénage d'un chantier naval, très théâtral déjà pourvu d'une sorte de gril technique. Mais, en fin de compte, un terrain naturel se prête mieux au tournage. Ils en trouvent un à Lansargues : une dizaine d'hectares sans découverte (montagne, église ou pylône électrique), près de Montpellier. « J'ai rejoint le régisseur sur place. Je lui ai demandé de marcher cent cinquante pas ; il avait un petit drapeau ; je l'ai vu disparaître dans les tournesols. Était-ce raisonnable ? Cela me paraissait vraiment immense. Mais il me fallait ces 150 m pour le décor de nuit. » En réalité le pont réel est plus grand mais avec les effets de perspective on peut rétrécir très fortement le décor. Après l'accident il fallait cependant tout reconsidérer ; réorienter l'implantation par rapport à la lumière, de façon que le soleil se raccorde aux plans tournés à Paris : lever vers la Bastille et coucher derrière la tour Eiffel. Mais, pour en faire un décor de jour, il fallait aussi élargir le panorama. Le terrain était à peine suffisant. Il fallait utiliser les



420 m de long de la parcelle : presque l'ensemble disponible entre les chemins communaux : 420 m indispensables pour les lointains de jour : « 420 m ! ». Photos à 380° du champ de tournesols puis vues superposées aux vues de Paris. Agrandissements : le décor est presque implanté. Ils décident alors de monter un remblai en prenant de la terre partout où ils peuvent sur le terrain, ce qui explique ces mares autour du décor. Mais les travaux avancent lentement : même avec des talus à 45°, la terre molle s'écroule. Sur ce talus de fortune ils mettent en place les structures. « C'étaient des éléments normalisés. Des tubes et des colliers aurait coûté trop cher. Auraient entraîné un montage trop long. Nous testions aussi plusieurs matériaux à la pluie, au soleil et au vent. Il fallait être empirique. Aucun de nous n'avait jamais réalisé un décor de cette dimension : huit hectares, avec des vents pouvant atteindre 170 km à l'heure. Pour continuer dans ces conditions il faut être teigneux. »

4 Une entreprise hors norme. L'équipe disposait de deux mois et il fallait 100 personnes pour monter le décor. Pour cette main-d'œuvre, des techniciens de ciné-

ma auraient coûté trop cher, il a fallu faire appel à des bénévoles. « Nous avons fait notre propre casting par l'intermédiaire des amis ou des assistants qui étaient déjà là. Téléphoner, téléphoner... Les amis de mes amis... si possible disponibles dans leur tête, dans leur vie, disponibles après 18 h (les pros, après 18 h, c'est 25 % plus cher) ». Pour Michel Vandestien il s'agit surtout de constituer une équipe amicale : « Au moins avoir le désir de ces rapports d'amitié. C'est un point de départ pour comprendre ce qu'on fait ensemble. C'est une question d'affinité ».

Le travail, au premier abord, est assez proche des travaux publics. Il y a au moins deux entreprises sous-traitantes : l'échafaudier et l'entreprise de terrassement. Mais même ces professionnels ont leurs limites devant les problèmes posés par le décor.

« Nous devons intervenir nous-mêmes pour certaines parties délicates (pour façonner la rampe du Châtelet par exemple) en bousculant leurs habitudes de travail, en leur demandant de travailler avec le reste de notre équipe qu'ils considéraient avec circonspection. Car sur le chantier comme main-d'œuvre on trouve de tout : des étudiants des Beaux-Arts de Mont-

pellier, des cultivateurs du coin, un maître-nageur, une pharmacienne, des demoiselles de 16 ans, des vieux barbus, des gros balèzes ; tous travaillent ensemble. » Ils étaient répartis en plusieurs groupes : la Samar, Conforama, le quai de l'Horloge. Il y a l'assistant rive droite, l'assistant rive gauche et celui du Pont-Neuf. Chacun a son territoire à gérer avec, sous sa responsabilité, dix à quinze aides baptisés selon leurs compétences : constructeurs, monteurs, peintres, enduiseurs ou patineurs. Mettre ainsi en phase cent personnes en quinze jours n'est pas si simple. « Parfois la tension était terrible. Nous avons tous pleuré au moins une fois, et eu mal au ventre le matin. » Mais, au-delà de ces rapports très forts, au-delà d'une certaine violence, existe une vraie solidarité.

5 Arrêt sur image. Et puis neuf mois d'arrêt. Le producteur change. Le décor est abandonné à la pluie et aux vents d'hiver. Quand Christian Fechner, le nouveau producteur, donne son accord pour reprendre le tournage, l'équipe de base est revenue sur le site.

« Ce fut comme un coup de poing dans l'estomac. Le Mistral était passé par là. On ne s'habitue jamais à ce genre de choses. Ce n'est pas tant le travail à refaire, mais le plaisir qu'on a connu à le faire est soudain gommé, envolé avec le vent. C'est dur. Il faut remettre vite le travail en route, pour ne pas rester tétanisé. »

Quelques-uns d'entre eux enlèvent ce qui était tombé ; ils font un grand ménage. Puis, dix jours plus tard, le reste de l'équipe les rejoint : environ 80 personnes. « On a foncé. Par fierté, pour montrer que c'était encore faisable. Nous avions dit huit semaines et en huit semaines c'était prêt, malgré le vent et la boue jusqu'aux genoux. Après Mauvais Sang, je pensais, avec cette rue de 110 m, avoir réalisé l'un de mes plus grands décors. Ici... 8 hectares ! Houlala !, quelle trouille. Cette fois Carax aura du mal à me surprendre. Mais je me méfie. Peut-être qu'il voudra tourner sur la lune... Ou bien, en réaction, tourner en super-huit avec une équipe de deux personnes. »

6 Entrer dans le décor. La perspective, en principe, c'est un point de vue fixe pour un spectateur immobile. Au cinéma, le spectateur, c'est la caméra : mobile par définition. Il y a cependant dans ce décor un axe privilégié : celui du pont vers la Samaritaine. Mais ce n'est pas le seul. Pour fonctionner, le décor est construit autour d'au moins douze autres points de fuite dans diverses directions. Ce n'était pas le seul problème. Pour construire un décor en perspective

il faut, théoriquement, tenir compte de la focale qui sert au tournage. Mais sur ses décors, Léos Carax fait ce qu'il veut. Il tourne avec du 28, du 50 ou du 70 mm selon ses besoins. Il souhaitait un décor naturaliste. Cela ne signifie pas que le décor doive nécessairement copier la réalité, il doit la réordonner pour paraître naturel à la caméra.

Ainsi, par exemple, il y a trois acteurs sur le pont : Alex, Hans et Michèle. Chacun de ces personnages habite une alcôve du pont. A Paris, compte-tenu du jeu des regards qu'ils doivent échanger, Léos Carax estimait que Michèle était trop loin de Hans. Il fallait donc tricher sur les proportions du décor pour qu'il devienne une machine à jouer ; réduire la distance entre les niches, supprimer des lampadaires, changer des teintes, exagérer les pavés.

Sur le papier, sur une photo, sur l'écran, une perspective n'a que deux dimensions. Dans le décor, à l'intérieur de cette déformation, notre vision à trois dimensions nous empêche de nous y installer réellement. Ainsi le débarcadère

Perspective :

au cinéma,

le spectateur

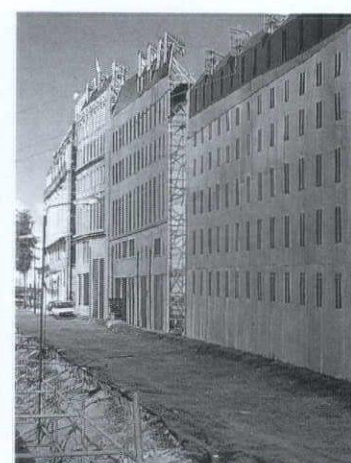
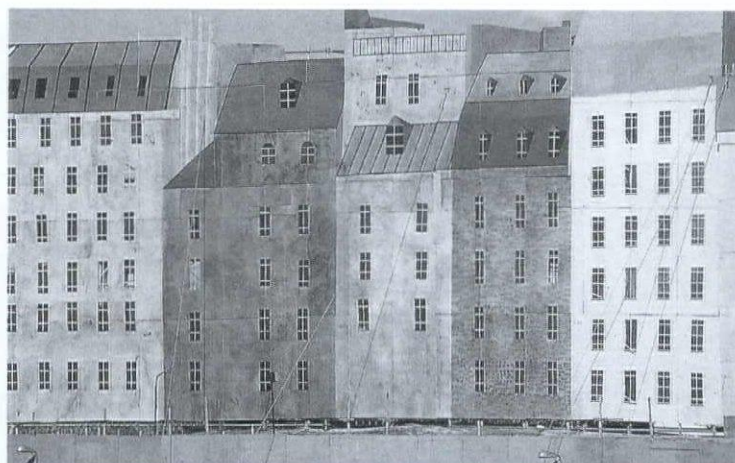
c'est la caméra,

mobile

par définition

du quai de l'Horloge va-t-il en se rétrécissant. S'y avancer donne l'illusion de marcher plus vite. Il faut vivre cette sensation. Ne pas se dire : le trottoir rétrécit (pour la caméra il ne rétrécit pas, l'acteur accélère) mais entrer dans l'image. Les acteurs, cette étrangeté les aide beaucoup. Ils sont au-delà de ce problème de déformation. Ils sont dedans, dans un lieu privilégié qui les aide à jouer. Une sorte d'osmose lie la caméra, le décor et les acteurs.

L'enceinte close du décor, c'est un peu comme un cirque. A l'extérieur, à l'air libre, mais aussi à l'intérieur : un espace dramatique, clos à 360° par le mur de l'horizon. Pendant le tournage, le jeu entre les acteurs devient une suite de séquences privilégiées dans cet espace protégé. Le décor les aide à concrétiser ces moments, à trouver leur jeu. S'asseoir dans une niche sur le pont de Lansargues ou sur le Pont Neuf à Paris n'est pas la même chose. Ici c'est un lieu intime, profond, où l'on peut se sentir chez soi. Les matériaux, le rythme des espaces y sont différents. « A Paris, on aurait juste le cul sur la pierre froide ».



7 Moteur ! « Moi j'aurais aimé travailler avec John Ford ou King Vidor. A notre première rencontre, Léos Carax m'avait posé la question. Lui ne l'entendait pas comme ça, il pensait à des réalisateurs vivants. J'avais probablement cité Wells, Fassbinder... Pas vraiment des réalisateurs utilisant de grands décors. Un bon décor de cinéma ne se voit pas. Le bon décorateur devrait donc savoir être discret, s'effacer. Mais c'est aussi un faux problème : il n'y a pas de bon ou de mauvais décorateur. Il y a des bons ou des mauvais films. C'est un tout ».

Le décor interprète la réalité pour permettre la mise en scène. Il ne s'agit plus d'un pont mais d'une machine dramaturgique. Elle a une composition et un rythme, elle doit vibrer et déterminer la photogénie de l'image. Mais ce n'est qu'un des éléments de l'image. Le décor s'ajuste avec l'histoire, les costumes, la lumière, les accessoires, pour former un cadre à l'image. Ensuite ce cadre doit lui-même se fondre dans le jeu des acteurs.

Pour quelques scènes, la lumière et les jeux d'éclairage ne suffisent pas à installer cette atmosphère. Pour que l'image paraisse naturelle, il faut corriger les teintes réelles. Le pont, à Paris, est très, très, beaucoup trop blanc, à peine coloré. Si on le représente tel (au moins quatre diaphragmes de trop), l'image est sur-exposée. Pour éviter cela, il faut descendre les tons, les patiner tout en conservant les contrastes.

Bientôt les séquences de nuit seront terminées ; l'équipe entreprend déjà les raccords de jour : finir les vitrines de la Samaritaine, habiller quelques intérieurs d'immeubles qu'on distingue depuis le quai de l'Horloge, rectifier encore une fois les patines. « C'est la même image mais il faut tous les jours retravailler la photogénie, repeindre parfois dix fois la même chose (on ne peut tout de même pas peindre les acteurs, n'est-ce pas ?) Un décor s'achève avec le clap de fin. Cité-Ciné n'était pas un

décor de cinéma. Quand j'ai vu l'exposition, je n'ai pas compris : un décor sans emplacements pour la caméra et l'arrière des décors peints ! Beaucoup d'artifices pour dire : voyez notre habileté ; avec de la peinture nous pouvons imiter de la pierre, du zinc, du bois ou des pavés. Cet étalage de savoir-faire a pu plaire au public, mais ce n'est pas un décor de cinéma. Un décor existe quand on dit : moteur ! »

8 Points de vue sur l'existence, la fonction et le vide.

« La démarche d'un créateur est un tout. Léos fait parfois des dessins avant de tourner, il en fait d'autres après, sans rapport avec le tournage ; il aime dessiner, écrire aussi. Moi, la nuit, je rêve à la Samaritaine. J'ai fait peu de décors historiques. Dans Rouge Midi il y a un décor des années trente. C'est si difficile d'échapper au piège de la nostalgie, de la brocante et du cliché. Dans beaucoup de films historiques on retrouve, hélas, les mêmes objets, venus des mêmes loueurs de décors. Le décorateur n'est plus qu'un accessoiriste. Pour éviter ces images toutes faites, il faut créer son propre mobilier à partir d'une ambiance à construire, s'imaginer en 1930 et se documenter.

Pour construire la Samaritaine et quelques autres bâtiments, je me suis basé sur les plans originaux. J'ai ensuite diminué les proportions de 10 % avant de les mettre en perspective. Mais la ville, elle, n'est pas un ensemble historique ; la ville c'est comme la vie, on ne la copie pas. Elle n'a pas d'unité : c'est une somme. Le temps passe, elle évolue, certaines parties se chargent d'émotion.

Un décor, de plus, n'est qu'une certaine vue, d'une certaine ville ; ni Paris, ni un pont ; ni fait pour un piéton avec ses deux yeux. Il faut y penser autrement. Quand j' imagine un décor, je place une porte, et, par exemple, à côté, une fenêtre. Ces deux éléments forment un rythme, vibrent entre eux,

existent. Leur fonction est secondaire, ils doivent d'abord coexister.

Soyons encore plus simples : je dessine un point (il dessine un point). Bon, il est là, il existe. Pour le faire vibrer, je place un cercle à proximité (dont acte). Le point semble très petit à côté. Ils entretiennent une relation, ils vibrent. Ensuite, on peut leur attribuer des fonctions. Si on met trop cette fonction en avant, on tue leur vibration, on les neutralise : on obtient cela (il dessine deux petits cercles égaux côte à côte). Pour que les objets existent, il ne suffit pas qu'ils soient fonctionnels. Mais d'être fonctionnels ne les empêche pas d'être beaux. Certaines choses sont ainsi : le Concorde, une roue de vélo ; l'architecture, peut-être, parfois ?

Pour dessiner un objet, il faut partir du vide, comme pour faire la lumière il faut partir du noir. Une scène de théâtre, au départ, il faut la plonger dans l'obscurité ; on allume un projecteur, puis on l'éclaire progressivement. Dans la vie au contraire on ne fait qu'éteindre des lumières. »

Enquête d'Alain Thiébaud

The set forms a huge arena whose plan has the soft shape of an amoeba. The walls that shut out the horizon are covered with a tangled latticework of wood and metal, and this somewhat irrational-looking scaffolding supports a façade that unfolds in capricious cuts and is backlit by the sky of Lansargues. The whole caboodle is perched on a slope surrounded by wide ponds, not far from Montpellier.

An embankment ramp provides the main access and inside depicts the vault at the corner of the rue de Nevers in the heart of Paris. There, opposite the Samaritaine department store, the eye moves over an elliptic décor : the Pont Neuf, the innermost circle of the city, and the banks of the Seine whose smaller reach has been heavily foreshortened.

A skip and a jump take you from the quayside to the entrance of the place Dauphine where Henri IV sits his charger, calmly perched on half a base, and contemplates a bridge that is in bad shape to say the least. Without doubt,

this Pont Neuf is undergoing repairs : it is closed off at its end by a sheet iron fence, and paving stones are piled up here and there along with scattered tools.

The Samaritaine and Conforama show over the palissades ; and both the right and left banks recede to a plywood skyline. As soon as you move away from the bridge, space falls apart. On the Quai de l'Horloge cars teeter on building blocks ; a few steps more on this tapered quayside and the same cars shrink to the size of dodg'ems while the Seine-side roads subside. Empty spaces appear between party walls, the architecture becomes sketchy, and proportions disappear. The grey of Paris gives way to a monochrome effect in pastel shades.

Moving about the set, you are reminded that in principle perspective depends on a fixed point for a mobile spectator. In movie-making the spectator is the camera, which by definition is moving. There is one main axis in this set : that of the bridge looking towards the Samaritaine. But it is not the only one. In order to function, the décor has been built up around at least twelve vanishing points, lying in different directions in the backdrop. This problem of multiple space was just one of many that had to be solved. Theoretically, to build scenery in perspective you have to take into account the focal lens used in the shooting. But with these settings, according to his needs, Léos Carax uses 28, 50 or 70 mm lenses. He wanted a naturalistic set, but that didn't necessarily mean one that copied reality. Things had to be rearranged before they looked natural on film.

On paper, in a photo, or on a screen, a perspective only has two dimensions. In a set like this one though, given the foreshortening and deformation, our 3-D vision keeps us from feeling completely at home. Take for instance the landing stage on the Quai de l'Horloge, which tapers away to nothing. Moving along it, you get the impression of walking very quickly. You have to live this feeling ; it is no use saying that the footpath is getting narrower (for the camera, it isn't getting narrower, the person is walking more quickly), you have to enter into the picture. Once the actors learnt to work with the deformation factor, this strangeness was a big help to them. And now that they are at home in the scenery, a sort of osmosis links camera, settings and actors.



BEKAERT. MIEUX CLÔTURER ET INVESTIR EN TOUTE SÉCURITÉ.

La clôture est un investissement. des systèmes de clôture plus sûrs et un investissement concentré sur le à tous types de besoins. Certains de le Fortinet® sont des références dans Bekaclip®, ils constituent un système prend une place croissante sur le marché des panneaux, grâce à son rapport qualité/prix et son design attractifs. Le Baroform® et le Secura® sont les derniers-nés de nos clôtures barreaudées, et de notre gamme de portails. Choisir le Label de Qualité Bekaert, c'est investir en toute sécurité, pour que la propriété devienne une propriété longue durée.



Bekaert, le Leader mondial, recherche plus rapides à poser. Bekaert garantit produit. Notre gamme complète répond nos produits comme le Plasitor® ou leurs domaines. Associés aux poteaux rapide à poser. La gamme des Nylofor®

BEKAERT. LA PROPRIÉTÉ LONGUE DURÉE.

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

Service lecteurs n° 2

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



LA FRANCE N'EST LE PAYS DE L'IMAGINATION QUE PARCE QU'ELLE EST AUSSI CELUI DE LA RAISON.

LA ROCHEFOUCAULD, A & L - PIERRE CARDIN 1990



Jean-Philippe Somme



Que la France, connue comme le pays de la raison, soit en même temps universellement reconnue comme celui de l'imagination peut apparaître comme un paradoxe.

Mais raison et imagination sont bien plus proches qu'on ne le pense généralement. Et comme le savent bien ceux qui créent, artistes, couturiers, architectes, l'idée ne vient jamais sans travail ni sans rigueur. Mieux ! La raison se fait oublier devant l'imagination.

Lorsque l'on regarde le modèle d'un grand créateur, on ne voit pas les heures de travail et d'invention qui l'ont rendu possible. Lorsque l'on regarde la vitrine dans laquelle il se trouve, on ne voit pas la recherche, le savoir-faire, qui l'ont rendue possible...

On ne voit que l'imagination, et plus la raison. Car, dans un cas comme dans l'autre, le travail et la technique se sont effacés avec élégance tandis qu'apparaissait la séduction. Imagination et raison...

Et quand Pechiney-Bâtiment conçoit les éléments d'une vitrine, dans les couleurs, les rythmes, les lignes, et jusque dans le dessin des profilés, c'est justement à cette union parfaite entre imagination et raison que l'on reconnaît sa signature.

C'est à cette alliance parfaite entre l'esprit de synthèse du Concepteur Gammiste et la tradition d'une culture nationale, que l'on reconnaît sa Griffe.



Service lecteurs n° 28

O SCAR NITZCHKÉ, NOTRE CONTEMPORAIN

*Le concepteur du célèbre projet
de Maison de la Publicité
sur les Champs-Élysées
était revenu à Paris en 1970,
après une trentaine d'années
passées aux Etats-Unis.
La vieillesse pesait terriblement
à ce jeune homme des années vingt.*

Oscar Nitzchké est mort à Paris, le 11 février dernier, à l'âge de 90 ans. Ses projets, redécouverts au milieu des années quatre-vingt, et en particulier la Maison de la Publicité qu'il avait conçue en 1935, ont provoqué partout l'éblouissement, enveloppés qu'ils étaient, après le long oubli, dans l'aura d'une étrange « contemporanéité ». Imprégné de cette culture vivante, qu'il avait partagée, successivement, avec les artistes de l'école de Paris, puis avec ceux, alors encore inconnus, de l'école de New-York, Nitzchké était toujours en phase avec les développements les plus récents de la culture contemporaine... Paris et New York, les deux « villes mythiques » entre lesquelles il dénoua sereinement sa carrière, lui ont rendu hommage, la même année 1985 : à l'Ifa, lors de l'exposition « Les premiers élèves de Perret », et à la Cooper Union School. Récemment encore, en février dernier, on pouvait voir au Centre Pompidou plusieurs de ses dessins, lors de l'exposition « Art et Publicité ». Mais, pour Nitzchké, l'heure n'était plus à la reconnaissance ; depuis de longs mois déjà, le vieil homme se détachait du monde ; il s'insurgeait contre une fin de vie qu'il estimait « trop longue ».

Né le 29 août 1900, à Altona, en Allemagne, Oscar Nitzchké a passé son enfance en Suisse. C'est à Genève qu'il fit ses débuts, à l'âge de dix-sept ans, comme dessinateur chez un architecte du nom de Camoletti. Suivant parallèlement

des cours du soir à l'école des Beaux-Arts, il devint rapidement un excellent aquarelliste. Camoletti lui conseilla de poursuivre des études d'architecture à l'école des Beaux-Arts de Paris, l'orientant vers l'atelier Laloux où lui-même avait été formé.

Nitzchké débarque à Paris en 1920 et s'inscrit à l'Atelier Laloux-Lemareshier. Il fait merveille dans les « rendus » sophistiqués que

L'un des
artisans
de la
dissidence
de l'atelier
Perret

valorise alors l'école, mais il est profondément déçu par l'ambiance rétrograde qui y règne. Il comprend très vite que l'essentiel se passe ailleurs... Avec son ami Jacques Guilbert, il travaille chez Le Corbusier, à l'agence du 35 rue de Sèvres. Il découvre le cubisme et s'indigne contre un enseignement resté à l'écart des grands bouleversements de l'art contemporain. Nitzchké sera bientôt l'un des artisans de la dissidence qui conduira, en 1923, à la formation du premier atelier Perret.

Les années passées chez Perret à l'atelier du Palais de Bois seront pour lui décisives. Il y apprend

l'exigence de « précision », la « clarté » des plans et des coupes, la pensée constructive, bref tous les ingrédients du rationalisme rigoureux de son maître. Mais Nitzchké garde son indépendance. Dans ce creuset actif de l'atelier du Palais de Bois, il se lie d'amitié avec les étudiants les plus ouverts, Nelson, Goldfinger, Lubetkin et fréquente avec eux les milieux d'avant-garde. Perret, malgré sa culture rationaliste, lui semble académique, parce que trop en retrait par rapport à l'art vivant. A l'issue de cette formation « héroïque » dont il sort sans diplôme (l'atelier est boycotté par l'institution), il s'engage, avec quelques-uns de ses condisciples, dans une série d'expériences marquantes : en 1927, il travaille à Strasbourg avec Théo Van Doesburg, Hans Arp et Sophie Tauber Arp à la construction de l'Aubette, place Kléber. En 1928, il remporte, avec Adrien Brelet et André Le Donné, le concours des « maisons métalliques » lancé par les Forges de Strasbourg. Il propose un système pragmatique (« ossature acier » avec panneaux composés en tôle) et l'exprime par une architecture volontaire affirmant clairement l'emploi du métal. 520 maisons seront réalisées au total (500 pour les employés des chemins de fer, 20 pour le génie militaire) donnant lieu à l'une des tentatives les plus conséquentes de préfabrication légère dans la France des années vingt. En 1930, Nitzchké participe avec son compatriote Denis Honegger,

à la compétition internationale pour le théâtre de Kharkov. Leur projet, résultat d'un subtil équilibre entre le « classicisme structural » codifié par Perret et l'esthétique dynamique du constructivisme russe, retiendra l'attention du jury (il sera acheté par la République d'Ukraine).

La période des années trente est certainement, dans la carrière d'Oscar Nitzchké, la plus féconde. Proche de Christian Zervos depuis 1928, il est devenu l'ami de Braque, Picasso, Max Ernst, Hélion, Calder, Man Ray, Léger... Il resserre les liens avec Nelson et collabore avec lui à d'importants projets : la cité hospitalière de Lille (1932), la clinique d'Ismaïlia (1934), le gratte-ciel de la Cbs à New York (1936). C'est une période de recherche intense et d'innovation. Nitzchké développe une ligne originale, qui se concrétise en 1935 dans la Maison de la Pu-

Le projet
de Maison
de la Publicité,
représentatif
d'une modernité
moins
univoque

blicité. Ce projet, qui correspondait à l'origine à une commande précise pour une parcelle des Champs-Élysées, nous apparaît aujourd'hui comme une sorte d'archétype, représentatif d'une modernité attentive à la richesse artificielle des paysages urbains contemporains, où la lumière artificielle et les images publicitaires ont déjà trouvé leur place. Une modernité qui n'était plus tout à fait celle, mouvementée, des futuristes et des constructivistes mais qui, moins « dramatique », était plutôt emprunte d'une bienveillante lucidité, prête à accepter la ville « telle quelle », dans sa complexité. L'édifice, à la coupe rationnelle et limpide, mis au point par Oscar Nitzchké, abritait différentes activités nouvelles liées à la « publicité » : bureaux et ateliers pour agences de publicité, cinéma d'actualité, hall d'exposition, boutiques de mode, restaurants... Il présentait à l'avant, sur l'avenue des Champs-Élysées, une façade écran, grande grille métallique épaisse, conçue pour recevoir n'importe quel type d'informations, et pouvant être louée par les annonceurs en entier ou par parties, selon leurs besoins. Cette belle machine urbaine aurait offert aux passants de grandes compositions éphémères, se renouvelant sans cesse par la juxtapo-

position aléatoire des arguments publicitaires. C'est cette étude non réalisée qui ouvrira la carrière américaine d'Oscar Nitzchké.

Le jeune architecte s'était rendu une première fois à New York en 1936, pour travailler avec Nelson au projet pour la Cbs, et il avait été fasciné par la ville où il vécut plusieurs mois. L'idée de s'y installer définitivement l'avait alors séduit. De retour à Paris, il avait étudié pour Amédée Ozenfant les plans de l'« école d'Art France » (que le peintre voulait faire édifier à Londres) et collaboré avec Nelson au grand projet pour un palais de la Découverte permanent (1937). C'est durant l'été 1938 que Nitzchké fit la connaissance de Wallace K. Harrison, venu à Paris pour rencontrer Fernand Léger. Nitzchké, qui voyait l'horizon s'assombrir de plus en plus en France, fit part de ses inquiétudes à l'architecte new-yorkais... Quelques mois plus tard, celui-ci lui envoyait un télégramme l'invitant à venir enseigner à Yale. Harrison connaissait peu Nitzchké, mais il avait particulièrement admiré la Maison de la Publicité que lui avait montrée Zervos.

Nitzchké part pour les Etats-Unis en décembre 1938. Il y vivra plus de trente ans, partageant d'abord son temps entre l'école d'Architecture de Yale (qu'il quittera en 1948) et l'agence Harrison-Abramovitz (qu'il quittera en 1954). Durant ces premières années new-yorkaises, il fréquente les peintres de la toute jeune école américaine : Jackson Pollock, Wilhem De Kooning, Frantz Kline, Arshile Gorky. Il rencontre aussi Marcel Duchamp, Merce Cunningham, John Cage. Comme à Paris, Nitzchké maintient à New-York le contact avec la vie culturelle d'avant-garde. Il en fait bénéficier Harrison, lui faisant découvrir les œuvres de ses nouveaux amis.

Parmi les très nombreux projets qu'il dirige alors à l'agence, citons une étude pour des maisons indus-

L'Alcoa

Building,

sommet

de sa carrière

américaine

trialisées (1939), l'aménagement du zoo du Bronx (1940), l'hôtel Avila à Caracas (1942), l'immeuble Time and Life à New-York (1945), le magasin Lenthéric à New-York (1947), le gratte-ciel de l'Alcoa à Pittsburg (1949-1953). Cette dernière réalisation, avec son mur-rideau en aluminium et son grand hall de verre, représente certainement le som-



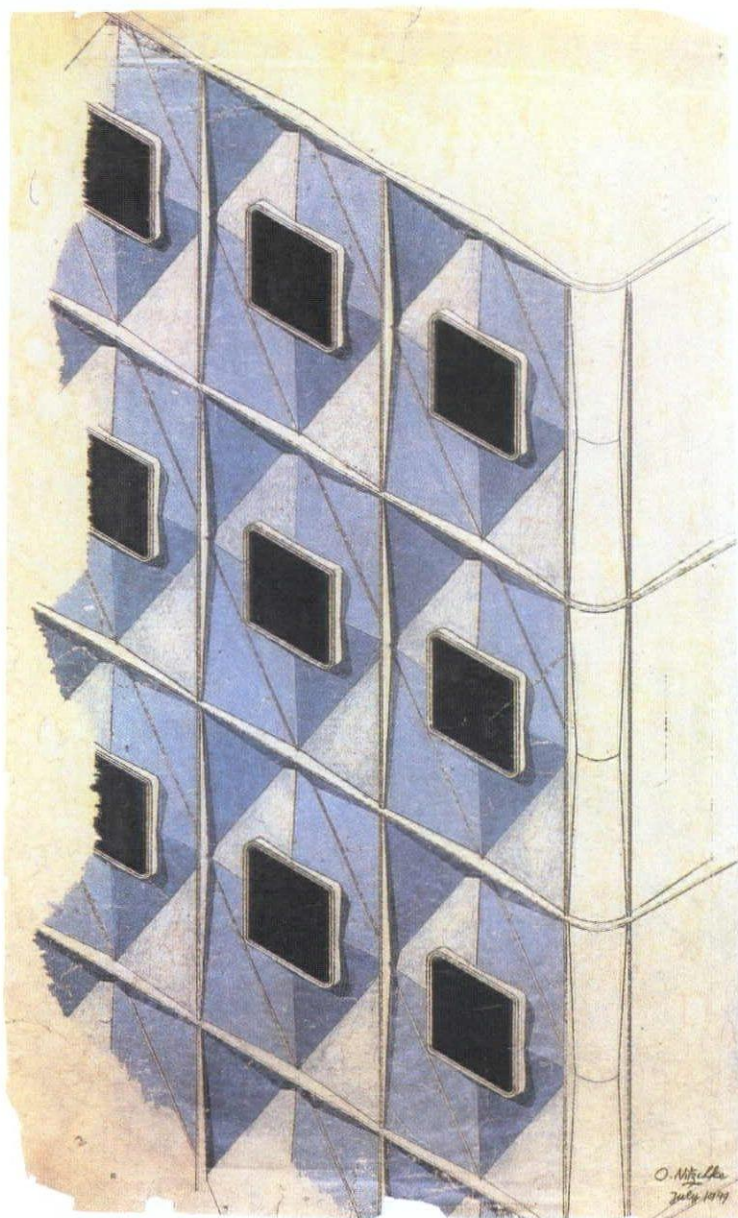
Le projet de 1935 pour une maison de la Publicité aux Champs-Élysées

met de sa carrière américaine. Saluée dans le monde entier, à peine le chantier terminé, elle inaugure une nouvelle génération de tours légères, entièrement carrossées à la manière de grands objets industriels. Le commanditaire (Aluminium Company of America) voulait faire la démonstration des nouvelles utilisations de ses produits dans le bâtiment. Les magnifiques dessins d'Oscar Nitzchké pour les panneaux d'aluminium, où l'architecture confine dans sa précision conceptuelle à l'art mini-

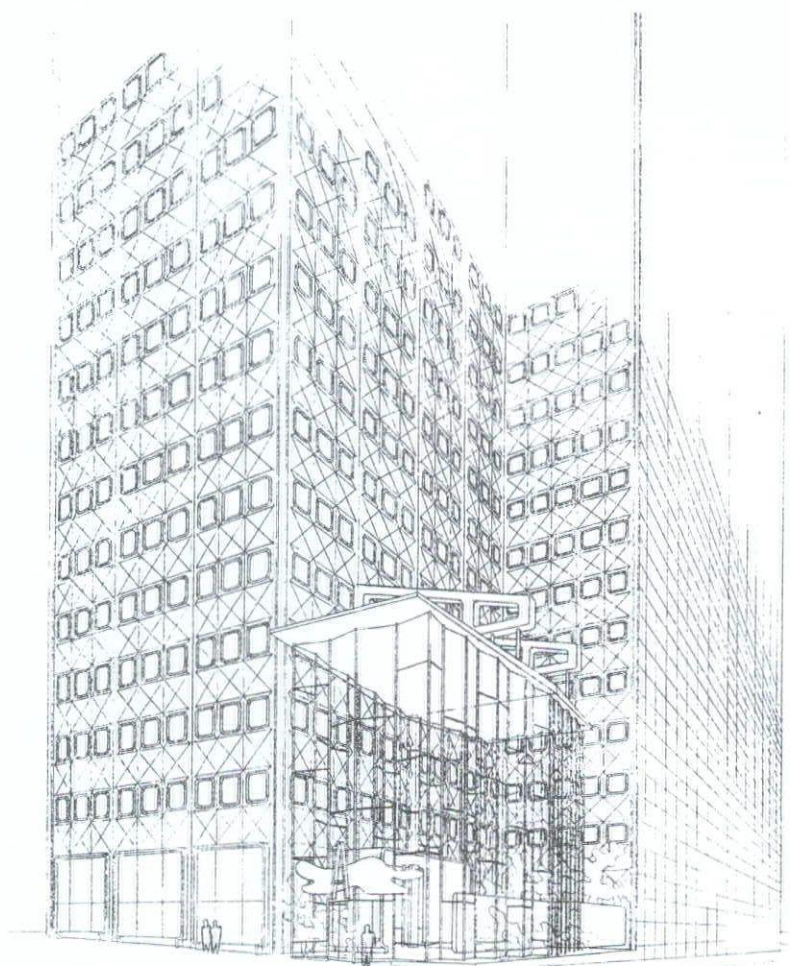
mal, font aujourd'hui partie de la collection du Centre canadien d'Architecture à Montréal.

De 1949 à 1953, Nitzchké participe aux études pour la conception du siège des Nations-Unis à New York, en tant que représentant d'Harrison au sein du fameux comité international des dix architectes (Le Corbusier, Niemeyer, Markelius, etc.). En 1953, à San Salvador où il se trouve pour la réalisation d'un centre hospitalier, Nitzchké prend part à un concours pour la construction

d'une cathédrale. Il présente un projet qui laisse transparaître une filiation discrète avec les églises de Perret... Une maquette fut réalisée et une exposition organisée à Paris, dans les années cinquante. Nitzchké rendit hommage à cette occasion à son maître et à ses prédécesseurs en faisant inscrire dans l'exposition des citations de Viollet-le-Duc, de Choisy et de Perret, insistant sur l'unité de l'espace et de la construction. Nitzchké quitte en 1954 l'agence Harrison et travaille pour le



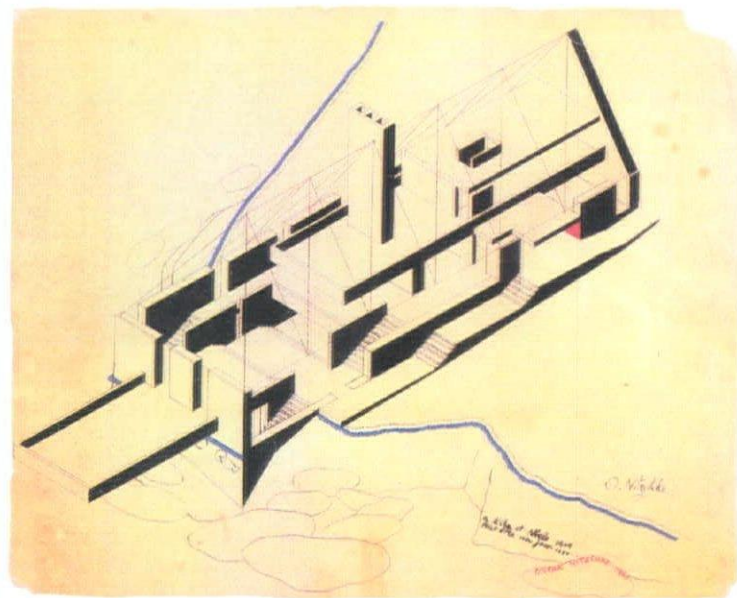
Deux études
d'Oscar Nitzschke
pour l'immeuble
Alcoa de Pittsburg :
étude du mur-rideau
et perspective
au niveau
de l'entrée, 1949.



compte de divers bureaux de design et d'architecture. Sa carrière sera désormais très difficile, jalonnée cependant de beaux projets, parmi lesquels le show-room Ad-X (New York, 1957), le mémorial d'Auschwitz conçu avec Calder (1958), ou encore le mémorial Roosevelt pour la ville de Washington (1960). Nitzschke, qui a obtenu la nationalité américaine en 1952, restera aux Etats-Unis jusqu'à la fin des années soixante. Il retournera à Paris en 1970 où il vivra chez sa fille, se consacrant au dessin et à la promenade, cultivant l'amitié et l'art d'être grand-père. En 1985 eut lieu à New York la première exposition monographique (à la Cooper Union School) retraçant l'itinéraire complet de l'architecte, des tout premiers essais à l'école des Beaux-Arts aux ultimes séries abstraites des années soixante-dix (les « Calder » et les « Kennedy »). Malgré la grande diversité des documents présentés, réalisés en France et aux Etats-Unis dans des contextes très différents, on

percevait à travers tous ces dessins une unité presque émouvante, comme s'il était passé dans la matière graphique une incroyable candeur, une modernité aérienne et sereine, le sens de toute une vie. Le dessin aura été pour Oscar Nitzschke comme le compagnon fidèle d'une très longue route, un double de lui-même, tranquille et amical, capable de témoigner. La route, ou plutôt le chemin de l'architecte, traversait inlassablement la ville, en tous sens, en tous lieux, des parcours de l'enfance le long des quais d'Hambourg ou de Genève, à ceux de l'homme âgé dans New-York et Paris. Nitzschke aura aimé la ville pour elle-même, éperdument. Il aimait y « marcher » pendant des heures, comme pour s'en imprégner. Et c'est lorsqu'il lui est devenu impossible de faire ces longues promenades dans Paris que sa vieillesse a commencé vraiment à lui peser, l'entraînant dans une tristesse que l'on savait irrémédiable.

Joseph Abram



Joseph Abram, « Paris 1935 : la Maison de la Publicité », AMC, décembre 1984.

Dudley, Abram, Frampton et Gournay, Oscar Nitzschke Architect, catalogue de l'exposition de la Cooper Union School, New-York, 1985.

Axonométrie
de la
maison
Groen, 1961

CERTAINS PERDENT LA TÊTE QUAND
LEURS PORTES DÉRAILLENT,

D'AUTRES ONT EN TÊTE
NOTRE SYSTÈME ANTI-DÉRAILLEMENT.



Aujourd'hui, si sur le marché du rangement Kazed est une locomotive, c'est pour avoir apporté des solutions précises qui font le quotidien plus doux. Système anti-déraillement, roulements silencieux, autant d'innovations qui rendent pour des années la vie simplement belle. Avec un dessin très pur, des matières nobles ou contemporaines, des finitions parfaites, une variété de décors qui explique que nos rangements soient toujours "à leur place", nous sommes heureux d'avoir mis dans ce métier un peu d'ordre.

KAZED. MIEUX VAUT SE RANGER A NOS CÔTÉS

Service lecteurs n° 16


kazed

PORTES DE RANGEMENT

FAÇADE VEC, SIGNÉE

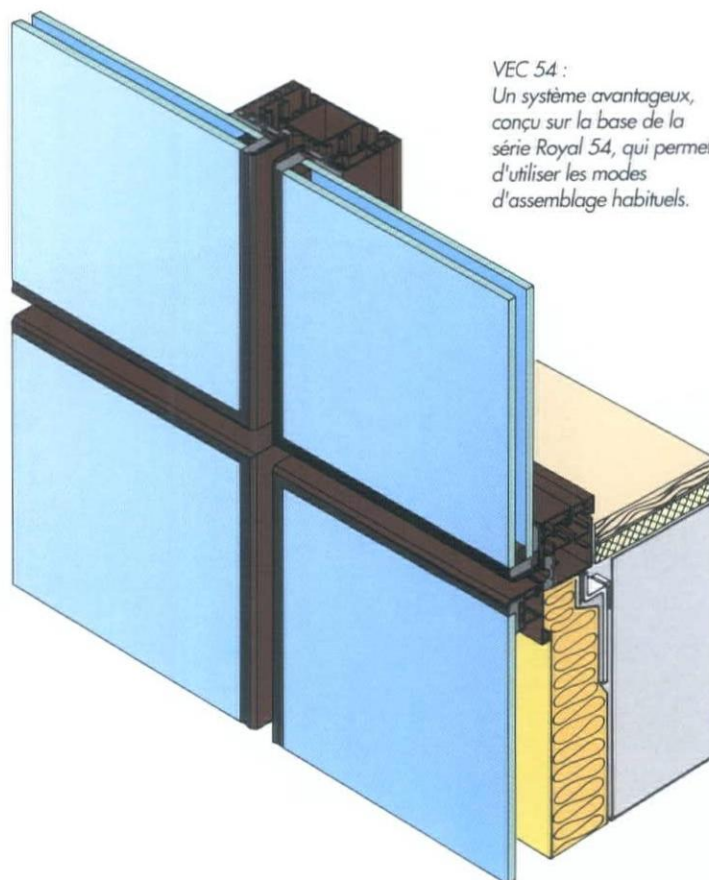
ALMA

CITY



SCHÜCO.

Architectes :
SCPA Demieuil,
Marty, Paoli,
Schneider-Maunoury



VEC 54 :
Un système avantageux,
conçu sur la base de la
série Royal 54, qui permet
d'utiliser les modes
d'assemblage habituels.

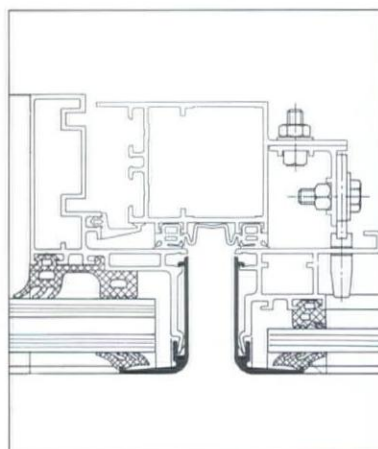
Fidèle à sa vocation de concepteur, SCHÜCO a mis au point tout spécialement pour la réalisation de la Tour Alma à Rennes, un système VEC présentant toutes les particularités qui font la renommée de la qualité SCHÜCO.

Le VEC 54 est un habillage de façades qui offre bien des avantages :

- grande facilité et rapidité de montage
- mise hors d'eau dès la pose des bandes filantes pour faces vues avec habillage des surfaces béton, ce qui permet aux corps de métier d'intervenir immédiatement sans attendre l'achèvement de la façade...

Le VEC 54 existe en 2 variantes de poses :

1. en bandes filantes horizontales - 2. en châssis ponctuels.



Ce type de façade existe en 2 versions :

- bicolore : anodisée à l'intérieur, laquée à l'extérieur.
- série VEP, option avec parclose à angle arrondi.



Le VEC 54 permet d'adapter des ouvrants à l'italienne sans augmenter l'épaisseur des profilés, conservant ainsi une unité esthétique.


SCHÜCO
INTERNATIONAL

Service lecteurs n° 35

COUPON

Je souhaite recevoir : ☐ la documentation FAÇADES/VERRIÈRES ☐ la visite d'un délégué auprès des architectes. AA 4/91 VEC
Adressez ce coupon avec vos coordonnées à SCHÜCO Sarl, Route de Saint-Hubert, B.P. 3, 78610 LE PERRAY-EN-YVELINES, ou téléphonez au : (1) 34.84.22.00.



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 n° 25



LE CIRCONSTANCIEL ET LE PRÉALABLE

*Pour Claude Parent,
l'Institut du monde arabe
serait l'archétype de
l'architecture circonstanciée
et l'Hôtel Berliet,
celui de l'architecture préalable.*

Depuis que les architectes ont accédé au droit démocratique de s'exprimer en toute liberté sur leurs propres ouvrages, ils n'en finissent pas d'exposer d'innombrables justifications à propos du moindre trait de leur crayon. Suivant les époques, la légitimité — après laquelle ils courent — de leur architecture se manifeste par la poursuite de l'œuvre d'un maître (modestie et certitude), la réponse osmotique au site (discretion et naturalisme), l'effet de contraste ou de rupture (autorité et affirmation), le culte de l'utile (fonction et usage), le devoir social (sociologie et expression des besoins globaux), l'adhésion politique (engagement et représentation), l'esthétique tous azimuts (traduction des différents mouvements artistiques), l'appétit du pouvoir (service de l'Etat ou du Prince), la théorie (orgueil et doctrine) et l'utopie (philosophie et futurisme), etc...

Mille et une catégories naissent, vivent et meurent, se font et se défont au cours d'une décennie. Nous ne sommes plus dans l'histoire de l'architecture mais dans un exercice incantatoire permanent de la valorisation du moi. Cet exercice, qui s'accompagne d'une consommation excessive, produit une disqualification du discours et sème dans les joutes

oratoires des architectes une confusion extrême : à tel point qu'un débat se réduit à un défilé extrêmement rapide de mini-positions contradictoires n'entretenant aucun lien logique, que ce soit dans l'opposition ou dans l'harmonie, conduisant en bref à une autodestruction des échanges. Nous sombrons dans l'incommunicable, à notre grand dommage vis-à-vis de nous-mêmes, vis-à-vis des autres et vis-à-vis de l'architecture. Pour stopper cette logorrhée à plusieurs, il devient tout à fait nécessaire de retrouver nos bases de départ, de reformuler les évidences simples et schématiques d'antan.

Au fond, quelles étaient les grandes querelles sur lesquelles le discours contradictoire de l'architecture s'établissait pour un siècle au minimum ? L'Académisme et la Modernité ? Certes, mais ce débat lui-même, où prenait-il ses armes pour éviter toute confusion d'origine sinon dans cette opposition fondamentale de deux prises de position primitives : le circonstanciel et le préalable.

Circonstanciel, cela implique de prendre pour point de départ de la création l'ensemble des circonstances du lieu. Le site, avec ses caractéristiques, avec ses implications conséquentes, est régalién. Je dirais même régalién de

droit divin sans que le moindre doute puisse contester son autorité. Le site, le lieu étant compris comme la totalité des événements qui le signifient, quelle qu'en soit leur nature intrinsèque. Tous les facteurs circonstanciels qui accompagnent un événement, une conjoncture, une situation, déter-

L'architecture

est soumise

au génie

du lieu

minent, ou tout au moins engagent en première position l'architecture à imaginer. L'architecture est soumise au génie du lieu mais au grand sens du terme, dans la certitude absolue que la liberté même de la création s'exprime dans l'absorption de cette nourriture par l'acte de construire. Les circonstances nourrissent la « créature », la fécondent, et la font éclore.

A ce titre, le projet le plus représentatif de cette manière d'être est l'Institut du monde arabe. L'architecte Jean Nouvel s'érige donc en champion de l'architecture circonstancielle au grand dam sans doute de lui-même et de ses

thuriféraires. A l'opposé, complètement à l'opposé du champ architectural se situe l'Hôtel industriel Berliet, de Dominique Perrault. Mais attention, la différence fondamentale entre ces deux ouvrages ne se situe pas dans le programme ou le financement, mais dans l'approche « philosophique » de l'architecture. L'objet de Perrault est entièrement prépensé vis-à-vis des circonstances. Il est brut d'intention, glacé, achevé avant que d'être déposé sur le sol, sur l'aire d'atterrissage pourrait-on dire. On y verrait comme une opération héliportée, tentation bien connue de l'architecture qui a flirté avec cette doctrine sous Jacques Couëlle comme en Algérie pour déposer les écoles dans les villages lointains. Mais ici, en milieu urbain, l'image semblerait bien surréaliste si elle ne correspondait pas à une « architecture idéale » qui, consciemment ou non, occupe le cerveau des architectes depuis que l'industrie impose sa présence dirimante.

L'Hôtel Berliet se présente donc face à l'Institut du monde arabe comme l'archétype de l'architecture préalable : un seul panneau, une masse parallélépipédique sans la moindre aspérité, la pureté glaciale du verre, les portes qui s'inscrivent dans la trame sans la troubler jamais, une pure construction préalable aux circonstances du lieu, une construction scientifique destinée à servir un impérialisme impénitent. En caricaturant, c'est le face à face d'une sensibilité paranormale et d'une intellectuelité poussée à l'outrance.

L'intérêt de ce duel entre le préalable et le circonstanciel est qu'il existe depuis que l'architecture est venue au monde. Son dernier avatar étant le choc du parc à la Française et du jardin à l'Anglaise. Mais l'immortalité de cette histoire se trouve dans l'amalgame (privé de sens ou pernicieux) que l'on fait actuellement de ces deux architectes et de leurs deux enfants chéris. On en fait des amis, ce sont de farouches ennemis doctrinaux. On fait de leurs chefs-d'œuvre les représentants équivalents de la modernité, il ne s'agit pas du même engagement sur l'avenir. L'ouvrage de Nouvel est déjà patrimonial, celui de Perrault reste impérialiste à vie. L'un est grec, l'autre est romain.

De grâce, si ces deux architectes ont eu aux yeux de tous le courage et le talent de pousser au paroxysme leurs attitudes, ne leur faisons pas l'injure de les mettre dans la même catégorie dénuée de sens d'une illusoire modernité. Le melting-pot des marchands n'est pas notre idéal.

Claude Parent

(A suivre)
Troisième conte moral :
« La foi du charbonnier ».



GANTOIS

TÔLES PERFORÉES DÉCORATIVES

série musicale

BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER
A GANTOIS BP 307 88105 ST DIE CEDEX

M. _____
Fonction _____
Société _____
Adresse _____

Désire l'envoi d'une
documentation.

Q4

PRESTO

ELECTRONIQUE



NOUVEAUTES

robinets à commande
opto-électronique
à fixation murale

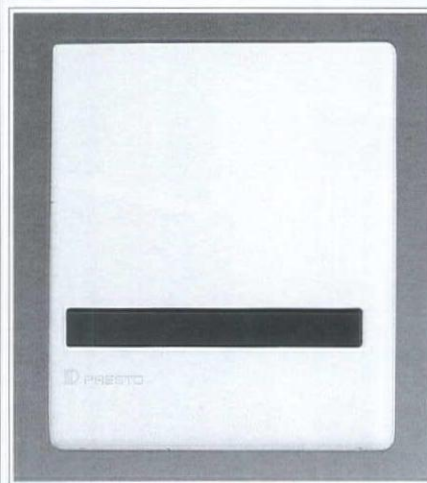
pour

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)

Documentation sur demande

nom et adresse _____

AA 04/91

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

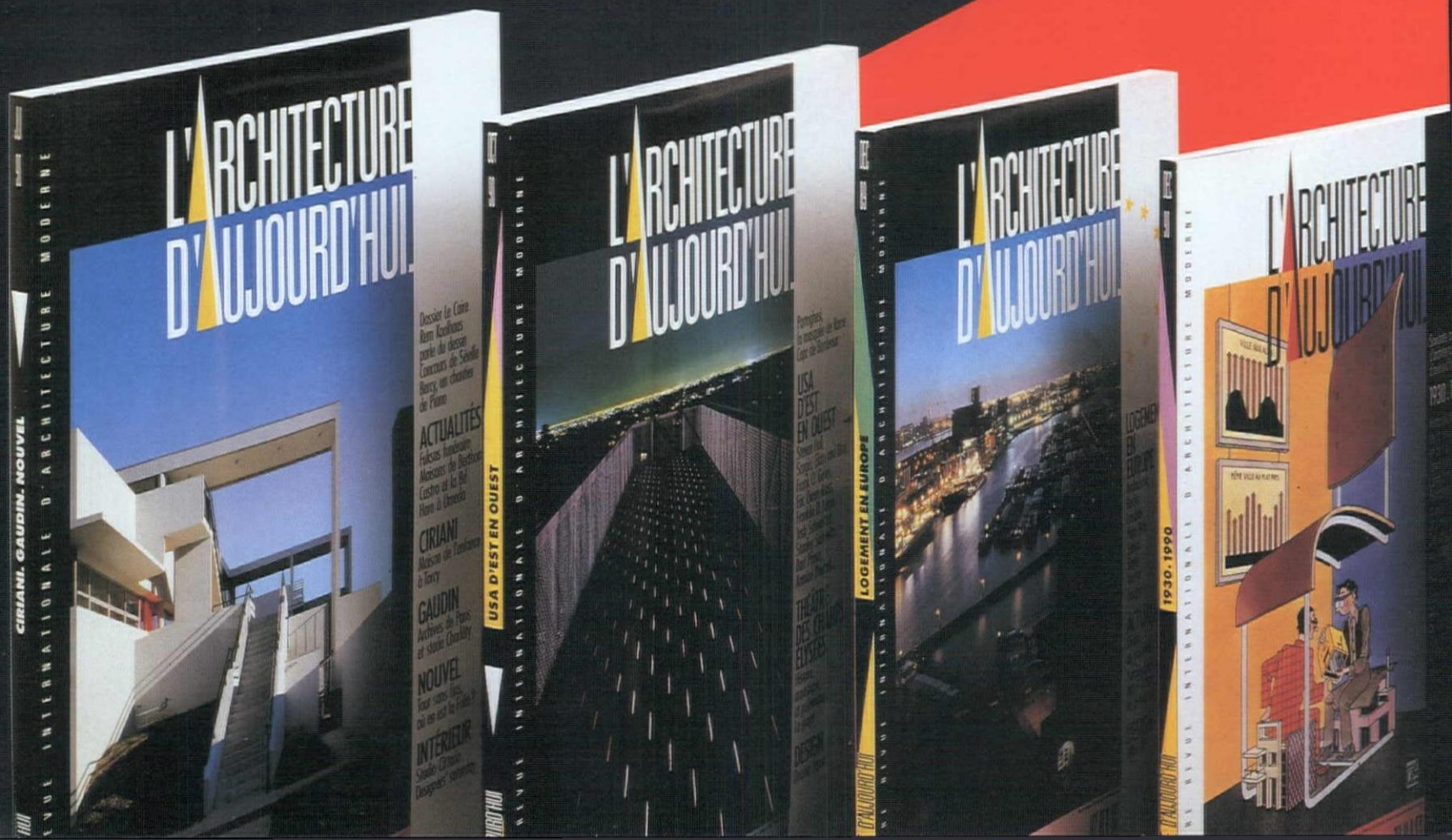
CETTE ANNÉE,

SOYEZ AU PREMIER PLAN DE L'ARCHITECTURE INTERNATIONALE

Revue de référence, unique dans sa conception et sa liberté de ton, L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI se doit de mettre tous les professionnels de l'architecture moderne au premier plan de leurs spécialités.

Dossiers, débats, techniques, création, design, éloges d'une nouvelle aventure architecturale ou contestations... L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI est le magazine d'architecture le plus ouvert à toutes les disciplines.

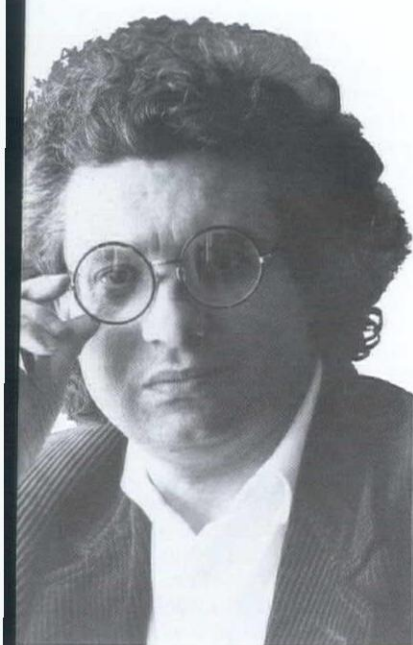
Abonnez-vous à la plus célèbre revue internationale d'architecture moderne, la plus complète, la plus libre, la plus élégante. Elle est indispensable.



NOIX D'HONNEUR

Le journal d'information de la Ville de Paris, abondamment distribué aux résidents de la capitale, salue la phase finale du chantier de Grand Ecran et affirme « qu'il est sorti des crayons de Kenzo Tange, jeune ténor de l'architecture ». Rappelons que le célèbre architecte japonais fête cette année son soixante dix-huitième anniversaire... Sur sa lancée, le journal vante « la transparence et la lumière de ce bâtiment somme toute compact et passablement opaque. Il est vrai qu'il « reflète une certaine conception du mieux-vivre dans la cité. » (surnommée) et que ce « nouveau pôle d'animation enrichira l'Est parisien » sur la place d'Italie, dont le nom rappelle évidemment l'Alsace et la Lorraine. Nous en sommes complètement déboussolés.

JPR



MARCEL INSAND

BOTTA, DE L'OPPROBRE AUX DÉPLIANTS TOURISTIQUES

Quand un architecte, célèbre pour l'originalité de ses œuvres, s'inquiète que l'on tolère si facilement l'exception.

Du rigoureux catalogue édité par Gustavo Gili à l'occasion de l'exposition de Mario Botta tenue au centre culturel suisse de la rue des

Frances-Bourgeois jusqu'au début de ce mois d'avril, nous extrayons ces réflexions amères de l'architecte tessinois interrogé par Pier-Luigi Nicolin. Comme Nicolin lui demande si un embellissement des villes et une amélioration de l'environnement ne pourraient pas un jour venir à bout de la « névrose des déplacements », Mario Botta lui répond sur un ton assez désabusé. En substance : nous ne faisons pas école et restons des bouffons de cour.

« Les quelques exemples sont malheureusement vus comme des capsules martiennes déposées sur le territoire. Je le vois dans le Tessin ; désormais, un nouveau tourisme consiste à visiter les constructions des architectes modernes, objets venus d'un autre monde, implantés dans une réalité qui plus elle est banale, plus elle met en évidence le reste. Personne ne se demande dans quelle mesure la construction peut se présenter de façon complètement alternative. J'ai vécu un épisode très symptomatique. Quand j'ai construit la maison ronde à Stabio, elle était la première maison d'un grand lotissement vierge. Pour obtenir le permis de construire, je me suis battu contre la société de protection et de sauvegarde des monuments et des sites, j'ai invoqué mon pouvoir contractuel. Moi aussi j'ai le droit de construire cet objet en dehors, dans une nouvelle périphérie, vous devez me laisser cet espace d'expression et d'expérimentation. Deux années plus tard — je dis bien deux années — elle était publiée sur les dépliants touristiques... L'élément extraordinaire (qui avait été finalement accepté après plusieurs dérogations et dispositions prises afin de ne pas détruire le paysage alentour) est devenu le symbole même d'un nouveau tourisme, d'un nouveau paysage. Moi, je t'assure, je le vis amèrement car c'est plus un hommage à l'exception qu'aux règlements. De ces objets, justement parce qu'ils sont ronds, j'avais fait un bidonville, une petite Siedlung, m'imaginant un urbanisme dessiné avec ces petites maisons rondes. Aujourd'hui, tu rentres dans ces horribles maisons, à la manière tessinoise ou tout simplement de mauvais goût, et elles deviennent extraordinaires, exceptionnelles. Voilà le danger, que l'architecte engagé devienne le bouffon de la Cour. »

L'exposition a été présentée du 2 février au 7 avril 1991, au centre culturel suisse, 38 rue des Frances-Bourgeois, Paris 3^e. On la retrouvera en juin au musée Rath à Genève.

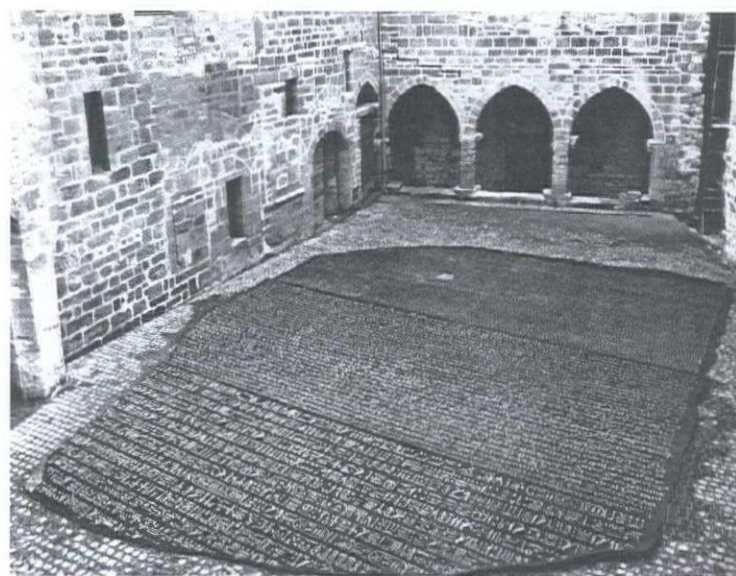
Mario Botta, architectures 1980-1990. Introduction par Werner Oechslin, entretien avec Pier-Luigi Nicolin. Un ouvrage de 244 pages, très illustrées, au format 23 x 30. Editions Gustavo Gili, Rosellon 87-89, 08029 Barcelone. Distribution Art Diffusion, 99 cours Emile Zola, 69100 Villeurbanne. 1991.

PIERRE SUR PIERRES

En hommage à Champollion qui, pour justifier que l'un des obélisques de Louxor soit installé à Paris, notait que cela dégoûterait peut-être notre nation « des quolibets et des fanfreluches auxquels nous donnons le nom fastueux de monuments publics, véritables décorations de bouddoirs », l'artiste américain Joseph Kosuth a installé parmi les pavés

de la vieille ville de Figeac (où naquit le célèbre égyptologue en 1790) une énorme reproduction de la pierre de Rosette. Agrandie à l'échelle de la place (près de cent mètres carrés), établie à trois niveaux horizontaux correspondant aux trois écritures (hiéroglyphique, cursive et grecque) pour ménager trois marches permettant de suivre la pente du terrain, l'œuvre est en granit noir gravé au sable après agrandissement photographique.

Ex libris, hommage à Champollion, par Joseph Kosuth, Figeac, Lot. Inauguré le 11 mars 1991.



FLORIAN KLEINFERN

BELGRADE ET CETINJE

La troisième triennale d'architecture de Belgrade se tiendra du 6 au 20 juin prochain, réunissant des projets venus de 46 pays. Parallèlement, huit petits immeubles d'habitation dus à des architectes de divers pays devraient s'achever. L'ensemble de ces manifestations est coordonné par l'architecte Ivica Mladjnović.

Une biennale d'arts plastiques qui voudrait à terme alterner avec celle de Venise, l'une les années paires, l'autre les impaires et plus largement ouverte au dialogue Est-Ouest, se tiendra par ailleurs à Cetinje, l'ancienne capitale du Monténégro, sous la direction de Pontus Hultén. Elle est animée par Nicolas Petrovitch-Njegosh et Katia Morax.

Treci Beogradski Trijenale svetske arhitekture. Adresse : Savez Arhitekata Sribje (association des architectes de Serbie), Kneza Milosa 7-A, 11000 Beograd, Yougoslavie. Téléphone (38) 11 141 426.

Biennale de Cetinje, 3, rue d'Alembert 75014 Paris. Téléphone : 45 38 58 16.

LESSINOIS À CRACOVIE

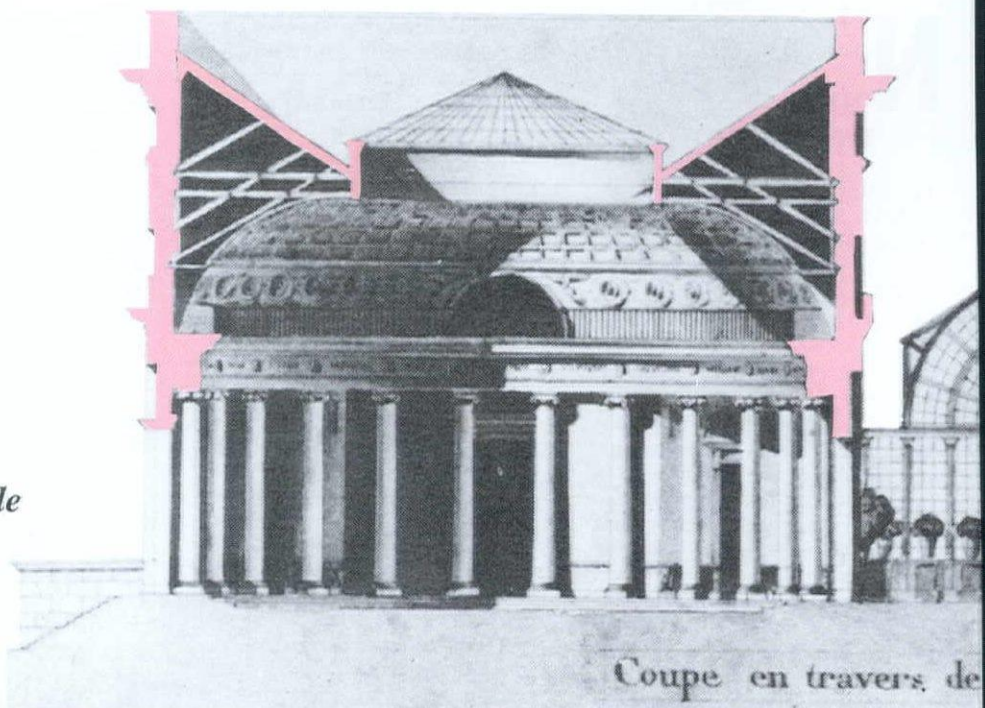
L'école polytechnique de Cracovie engage un programme d'invitation d'architectes étrangers, en commençant par les Tessinois. Ce furent Botta et Galfetti en mars, ce seront Snozzi et Vachini en septembre.

EENSEIGNEMENT DU DESIGN

L'Uqam, université du Québec à Montréal, recrute pour juin un enseignant de design expérimenté et témoignant d'une réflexion critique sur la société et cette discipline. Traitement : entre 32 000 et 74 000 dollars canadiens selon compétence. Ecrire à J.-P. Hardenne, directeur, département de design de l'Uqam, CP 8888, succursale A, Montréal, Québec, Canada H3C 3P8.

Oculus ET COUPE RÉGLÉE

L'architecture de la période pré-révolutionnaire fut prise d'une véritable fureur de la coupe. L'époque des Lumières fut celle aussi du zénithal.



Le Bicentenaire n'a peut-être pas fait totalement justice de la confusion entre Révolution politique de 1789 et révolution architecturale des années 1770; il peut sembler utile d'illustrer cette révolution architecturale par un de ses aspects les moins souvent relevés : la virtuosité compositionnelle en coupe.

La virtuosité compositionnelle en plan a été appréciée des contemporains eux-mêmes. Il est remarquable que, dans la grande Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, l'architecture soit largement illustrée par des plans signés de François Franque, architecte intéressant mais qui ne comptait pas parmi les premiers de son temps. Le choix de Jacques-François Blondel, auteur

de l'article « architecture », s'est porté, comme dans son *Cours*, sur les compositions élaborées pour des terrains irréguliers : hôtel de Villefranche à Avignon, maison à Amiens, abbaye des Prémontrés à Villers-Cotterêts.

Certes, depuis Le Pautre et son hôtel de Beauvais (1654-1656), la capacité des architectes à régler les problèmes d'irrégularité par une symétrie bien tempérée était reconnue. L'abbé Laugier lui-même l'avoue au milieu du XVIII^e siècle : « Dans la distribution d'un

édifice, un architecte doit être attentif à mettre tout le terrain à profit, et à ne rien laisser d'inutile. Pour peu qu'il ait l'esprit de combinaison, il tirera grand parti des irrégularités même, et on verra sous sa main les moindres petits recoins se métamorphoser en autant de commodités nouvelles. » Mais, à la fin du XVIII^e siècle, la virtuosité n'est plus seulement appelée à résoudre des questions délicates. Les occasions de virtuosité s'inventent. Ledoux, encore lui, place l'entrée de l'hôtel de Montmorency à l'angle de deux rues (le boulevard et la rue de la Chaussée-d'Antin), s'obligeant à distribuer les appartements à partir d'un axe

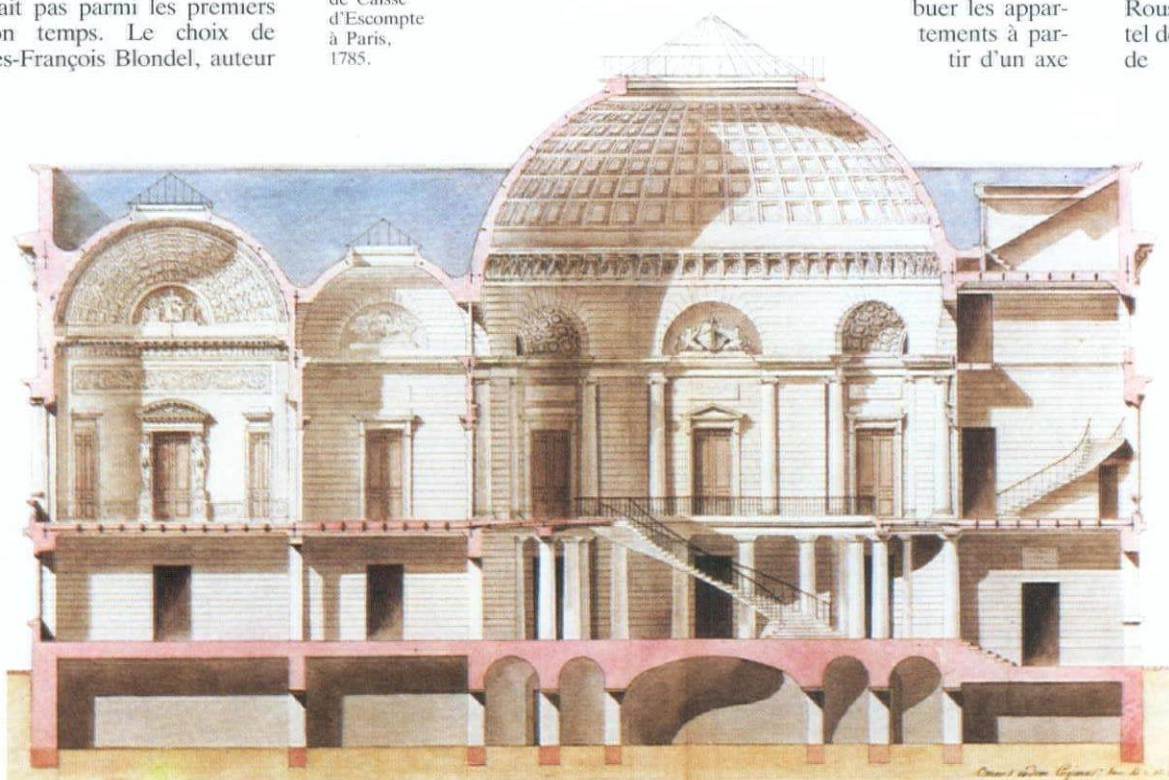
de circulation et de composition diagonal; pour retrouver des apparences d'angles droits, il s'oblige ensuite à enfilier des vestibules et des salons circulaires ou ovales. L'adresse de ce plan a évidemment été remarquée.

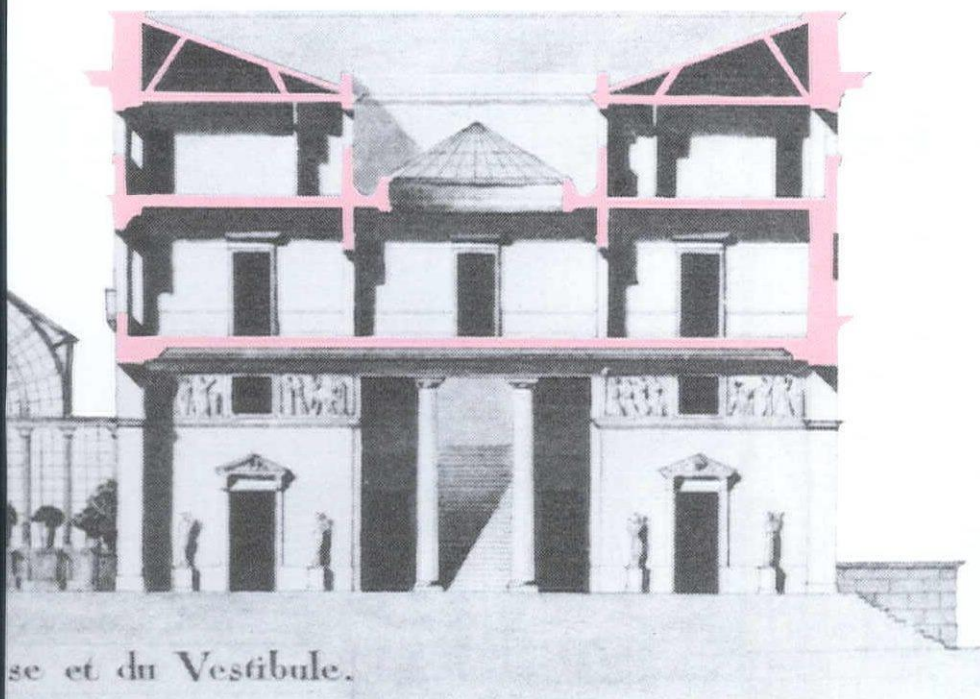
Mais la coupe est non moins remarquable. Le problème de l'hôtel de Montmorency, comme de bien d'autres maisons à la mode, est de concilier la distribution « à la française », qui exige des enfilades, avec un plan ramassé ou centré qui permette de produire un volume en « pavillon », à la manière palladienne. Le résultat est qu'il se trouve toujours un salon (hôtel de Salm de Pierre Rousseau), une antichambre (hôtel de Thélusson de Ledoux, hôtel de Tamnay de Pierre-Henri

Itasse), une galerie (maison de la Guimard, toujours de Ledoux), en position centrale, et qu'il n'est plus possible d'éclairer latéralement.

La solution, c'est l'éclairage zénithal par un oculus. Car la solution plus traditionnelle d'une coupole surmontée d'un lanterneau ou bien posée sur un tambour percé de baies n'est alors plus acceptable; elle n'est plus acceptable car ce genre de coupole avec dôme dépasse du reste du bâtiment en élévation, et qu'à la fin du XVIII^e siècle surtout (mais déjà depuis Jules-Hardouin Mansart), il y a cette volonté de masquer les toitures derrière des balustrades ou de faux attiques pleins, afin de faire apparaître un volume pure-

Brongniart, projet de Caisse d'Escompte à Paris, 1785.





Brongniart, projet d'une bourse, une Banque de France, etc. dans l'église de la Madeleine inachevée, 1804-1806.

ment cubique. La solution du tambour percé si bien illustrée par Germain Boffrand pour la Malgrange ou Bouchefort n'est donc plus recevable.

Quelques décennies plus tôt pourtant, le même J.-H. Mansart avait trouvé pour Marly une solution complexe mais satisfaisant à la fois l'éclairage d'un espace central enclavé et la volumétrie pure du pavillon : une fausse coupole dont le tambour est largement percé est encastrée dans le bâtiment, entourée d'une cour suspendue par laquelle la lumière pénètre dans le

La solution, c'est l'éclairage zénithal par un oculus

salon central. La solution du lanterneau encastré reviendra à l'ordre du jour à la fin du XVIII^e siècle.

Quant à la solution de l'oculus ouvert au sommet d'une coupole (vraie ou fausse), elle découle aussi d'une influence totalement extérieure aux contraintes architecturales ou urbaines : celle du Panthéon. Ce n'est pas par hasard que beaucoup de ces coupoles sont à caissons (chez Ledoux, chez Itasse) comme dans l'illustre modèle romain.

Mais il est d'autres circonstances qui incitent au recours à l'oculus. La parcelle relativement étroite et allongée, si l'on veut y développer une enfilade de trois pièces (mai-

son à trois épaisseurs), amène également à l'oculus, comme pour le vestibule (et cage d'escalier) de la maison De Wailly. C'est pour les mêmes raisons de mitoyenneté que la galerie de l'hôtel de Clérieux rue Taitbout (Samson-Nicolas Lenoir architecte) est éclairée par deux lanterneaux : prise entre l'hôtel en pavillon et le mitoyen, la galerie ne pouvait pas être percée latéralement ni surmontée d'une toiture partiellement vitrée qui aurait nui à l'isolement du pavillon central.

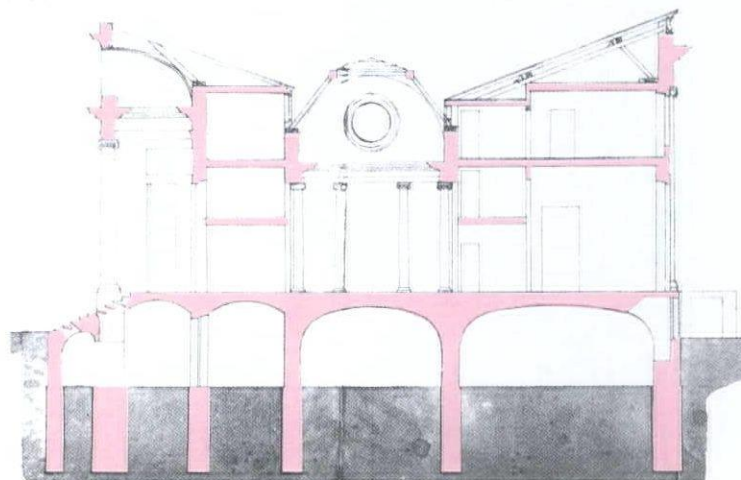
Il est vrai que la galerie où sont exposés des tableaux appelle l'éclairage zénithal, quel que soit le contexte. Dès 1778 il est proposé, pour aménager la grande galerie du Museum (au Louvre) de « tirer des jours d'en haut », c'est-à-dire de percer des lanterneaux dans la voûte construite à la fin du XVI^e siècle. Un projet de Charles-Axel Guillaumot, Jean-Augustin Renard et Hubert Robert manque d'être réalisé à la veille de la Révolution. Seule une lanterne sera ouverte, en 1789, dans le Salon carré par la main du serrurier Raguin qui s'était spécialisé dans les verrières. Il faudra donc attendre le milieu du XIX^e siècle pour que des verrières viennent enfin percer la voûte de la grande galerie. Des réalisations plus modestes, comme celle de la galerie du marchand de tableaux Lebrun (époux d'Élisabeth Vigée-Lebrun)

construite en 1785-1786 par Jean-Arnaud Raymond, prouvent qu'il était possible d'installer de vastes verrières. Installer ne veut d'ailleurs pas dire apprécier : Lebrun se plaint vite de « la chaleur ardente du midi », de l'« air trop humide dans les temps de neige ou de brouillard ». Mais la ver-

rière de la maison Lebrun n'avait pas pour seul but de bien éclairer des peintures à vendre, elle avait également permis à Raymond de développer une façade sur le jardin, aussi aveugle que concave, articulant l'hôtel dans une parcelle très irrégulière.

Plans ramassés ou même centrés, à cent lieues des successions linéaires de volumes autonomes et articulés du baroque, volonté de ne laisser apparaître que des masses cubiques, le tout aggravé par le souhait de limiter les baies afin de faire dominer les pleins sur les vides : tout allait pousser les architectes dits « révolutionnaires » (De Wailly, Alexandre-Théodore Brongniart, François-Joseph Bélanger, autant que Ledoux ou Louis-Étienne Boullée, plus que Jean-Jacques Lequeu,

Ledoux, coupe sur l'hôtel de mademoiselle Guimard, 1770.



personnage mineur à l'époque) à user et abuser de l'éclairage zénithal.

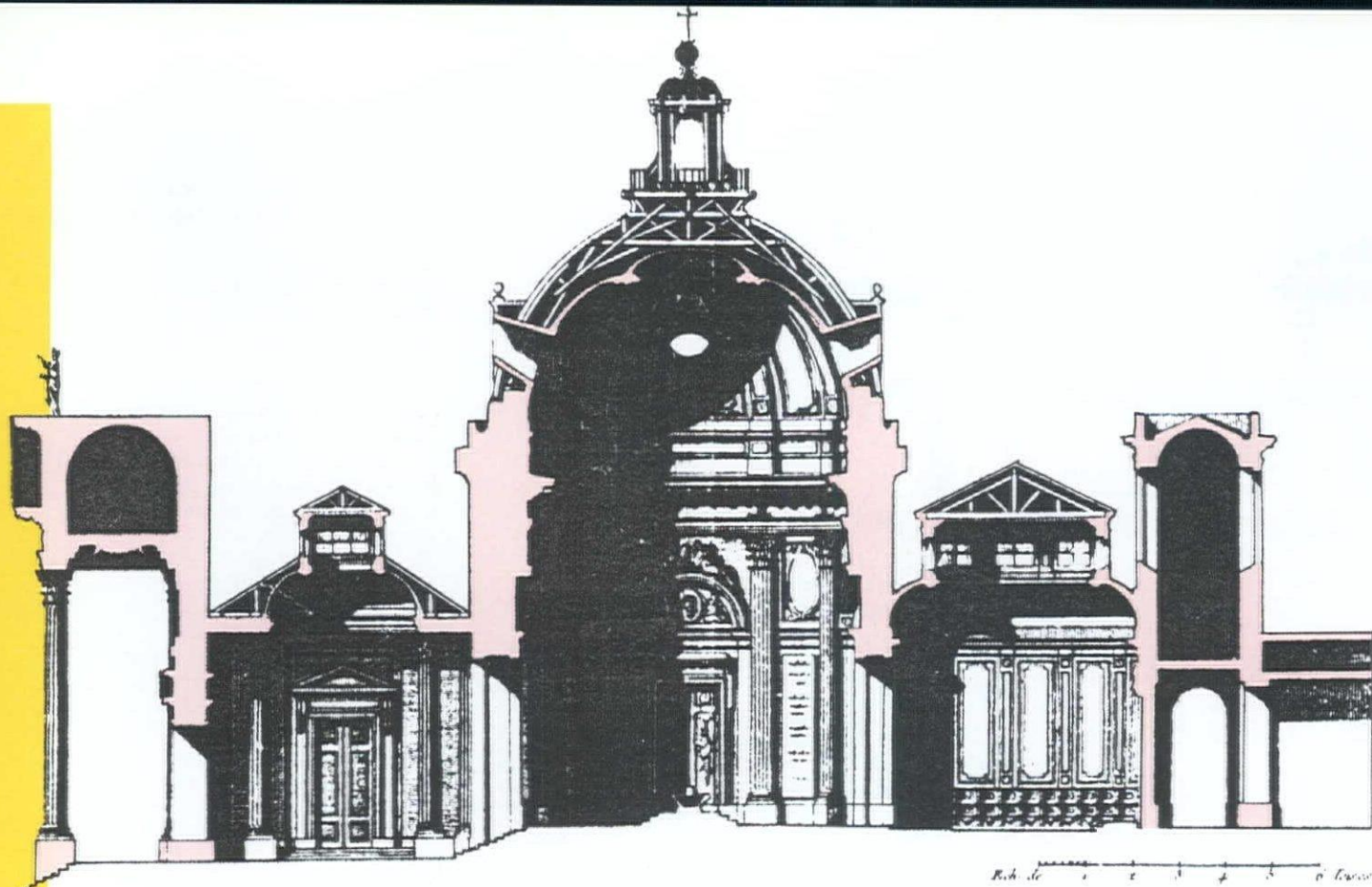
Le très raisonnable et néanmoins talentueux J.-F. Blondel avait peut-être donné le ton avec son projet pour l'église Saint-Louis à Metz : nef, sanctuaire et chœur, aux volumes fortement indépendants dans la tradition baroque, éclairés qui par des oculi, qui par des lanterneaux, y sont masqués par les élévations d'une galerie et d'un péristyle qui dessinent une enveloppe unitaire.

Né de problèmes à résoudre, l'éclairage zénithal peut, dès lors, se développer sans que des contraintes spécifiques ne l'exigent plus. À l'inverse, l'architecte raisonne en sachant qu'il pourra toujours jouer avec le zénith. De solution, l'éclairage zénithal devient prétexte.

Ainsi Brongniart se permet-il dans son projet d'appropriation de la Madeleine (encore inachevée en 1807), en Bourse et Banque de France d'éclairer zénithalement les grands espaces (Bourse et vestibule de la Banque) alors que les façades pouvaient très bien être percées. Quelque peu tenu par les fondations et les bases déjà construites, Brongniart exerce sa virtuosité sur la coupe. Le passage couvert qui

Tirer des jours d'en haut

divise longitudinalement l'édifice est le prétexte à un profil très découpé (soigneusement caché dans les élévations, comme il se doit). Le pittoresque, refoulé des façades, se déchaîne dans la coupe. Il y a en conséquence comme un retour au baroque des successions d'espaces de volumes différents, mais soigneusement enveloppées dans un volume simple et unique. La figure la plus représentative est



J.-F. Blondel,
coupe
sur la longueur
de l'église
de l'abbaye
royale
de Saint-Louis
à Metz.

celle de la toiture inversée, à la pente tournée vers l'intérieur comme dans l'atrium toscan des Romains. Il suffit d'y remplacer le compluvium par un lanterneau. Il n'est d'ailleurs pas exclu que les coupes sur les maisons de Pompéi ou d'Herculanum que commencent à divulguer des gravures (comme celles des Piranèse publiées à Paris en 1804), aient fasciné les architectes français. Telle est la figure de la coupe du vestibule de la Banque de France de Brongniart, celle de la maison de la Guimard ou des magasins de commerce de Chaux de Ledoux.

La coupe devient une nouvelle dimension de la composition architecturale, qu'il s'agisse d'exprimer des formes nouvelles, comme les sphères (de la maison

d'un cosmopolite d'Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer au cénotaphe

**Le pittoresque,
refoulé
des façades,
se déchaîne
dans la
coupe**

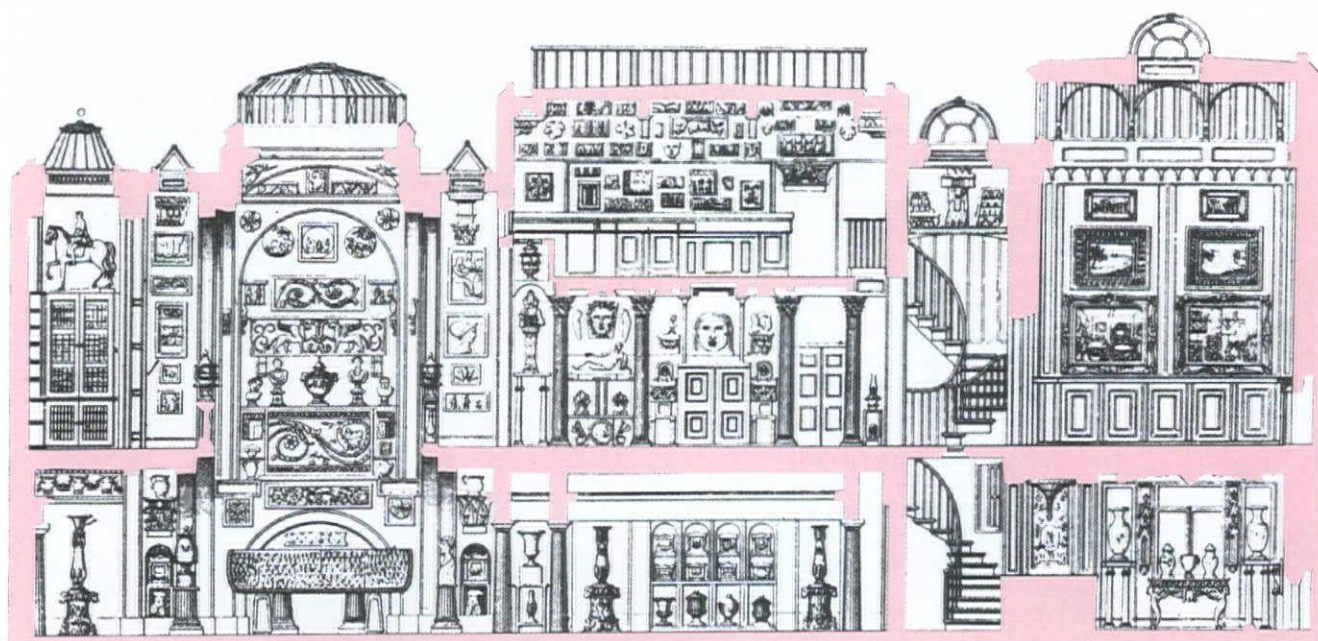
de Newton de Boullée), ou d'explicitier des organismes complexes, comme les théâtres (ceux de Ledoux, Boullée, De Wailly), théâtres, dont Ledoux parle en termes

de « coupes abâtardies », de « coupes savantes ».

A travers la coupe, c'est aussi de la lumière dont veulent parler les architectes. Maîtriser la lumière est une tâche nouvelle. Celle toujours latérale des croisées ne suffit plus au répertoire des artistes. Du ciel vient la lumière « céleste », ce vecteur du sublime, par la brutalité du pinceau lumineux qui descend de l'oculus du Panthéon, par la douceur diffuse qui émane des lanterneaux ou des verrières. « *Ed io anche son pittore* », écrit Boullée (grand amateur de lumière zénithale devant l'éternel) en exergue à son « Architecture. Essai sur l'art ». Et « il faut que la lumière, en se répandant sur la réunion des corps, y produise les effets les plus étendus, les plus

frappants, les plus multipliés », écrit-il encore. Mais, maîtriser la lumière dans sa diversité, c'est aussi maîtriser les ombres, et Boullée encore se dit, à propos des monuments funéraires, l'inventeur de « ce genre d'architecture formé par des ombres ». A travers la coupe, les architectes « révolutionnaires » ont travaillé, comme au pinceau, avec ombres et lumières. La tension entre pleins et vides s'est bien souvent aplanie aujourd'hui où, en architecture, règnent le vide, la transparence. Quand la lumière est partout, il n'y a plus de lumières.

Pierre Pinon

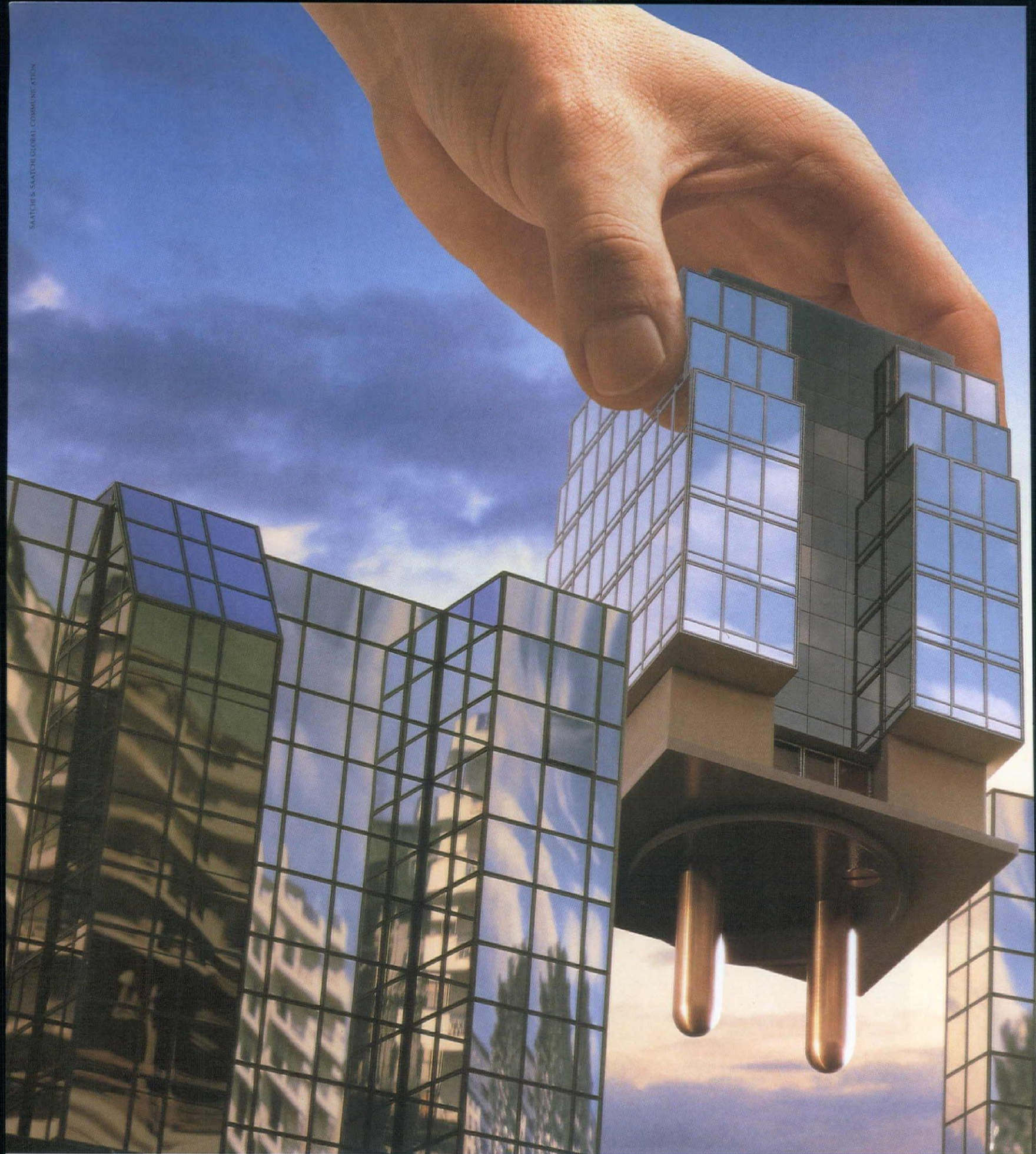


Coupe en long
sur la maison-
museum
de John Soane
à Londres
montrant
les dispositifs
d'éclairage
zénithal,
1827.

(On trouvera
un dessin
aquarellé
de Soane
représentant
la coupe
transversale
de cet édifice
dans l'article
de B. Fortier
en pages
Livres).



COLLECTION BELLINI. *Figura (sièges de travail, sièges visiteur), Imago (fauteuils de direction et fauteuils visiteur).*
Vitra, Paris, 40 rue Violet, 75015, 1/45 75 59 11.



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

LE BÂTIMENT
INTELLIGENT
A TROUVE
SON ENERGIE

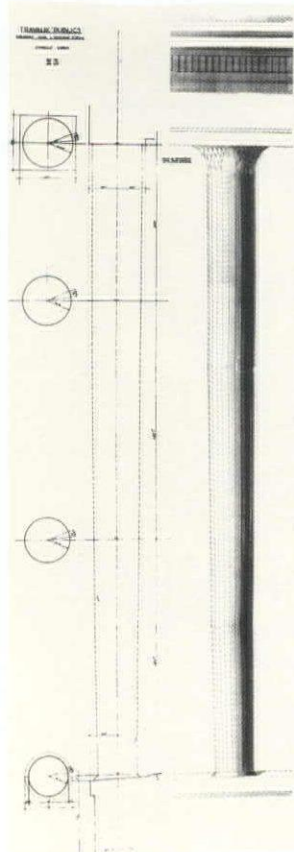


La diversité des solutions électriques permet de répondre à tous les besoins du bâtiment tertiaire et aux impératifs des nouvelles technologies... du chauffage à la connectique.

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

Service lecteurs n° 9

EDF
Electricité
de France



LE SECRET DES MODERNES

*Entre un passé qui se défait
et un futur dont le règne
commençait à peine,
Joseph Rykwert,
en 600 pages savantes
et indiscretes,
nous raconte l'histoire
des « premiers modernes ».*

Hermann et Valentiny
L'ouvrage retrace la production de ces deux architectes l'un autrichien, l'autre luxembourgeois, associés depuis 1980. Un important chapitre consacré aux dessins, souvent en couleurs, suivis de projets et réalisations avec des textes de W. Holzbauer ou de Rob Krier. 24 x 30 cm. 258 p. ill. Texte en allemand. Prix DM 138. Editions Karl Kramer, Rotebühlstrasse 40, D-7000 Stuttgart 1.

Richard Meier
Une sélection de réalisations et projets accompagnés de textes de David Carson, Kenneth Frampton, Richard Meier lui-même et d'interviews entre R. Meier et Charles Jencks. 22 x 30 cm. 227 p. ill. Academy Editions, 7 Holland Street, London W8 4 NA.

Kisho Kurokawa
The Philosophy of Symbiosis Intercultural Architecture. Introduction de Charles Jencks. 26 x 31 cm. 208 p. ill. Academy Editions, 7 Holland Street, London W8 4 NA.

Louis Leloup
par Paul Caso. Très bel ouvrage sur les dernières créations du célèbre maître verrier. Collection Verre dirigée par Ann Chevalier. Editions Mardaga, 12, rue Saint-Vincent, 4020 Liège, Belgique.

Mario Botta Architectures 1980-1990
Introduction Werner Oechslin, entretien avec Pier Luigi Nicolini. 23 x 30 cm. 223 p. ill. Editions Gustavo Gili, Barcelone. Distributeur : Art Diffusion 99, cours Emile-Zola, 69100 Villeurbanne. Tél. 78 93 03 84. Fax. 78 93 04 46.

Paul Andreu Métamorphoses du cercle
Par S. Salat et F. Labbé. Monographies d'architecture. 22 x 23 cm. 175 p. ill. Depuis Roissy et l'Arche de La Défense jusqu'au concept de l'aérogare de l'aéroport du Kansai à Osaka, vingt cinq années de travail évoquées au cours d'entretiens avec les auteurs. Editions Electa Moniteur Milan-Paris.

Entre ceux qui pensent aujourd'hui, et depuis bientôt plus d'un siècle, que l'architecture est d'abord invention, création de formes nouvelles, et ceux qui, avec Loos, l'ont imaginée comme maîtrise, ascèse et retranchement à l'intérieur d'un monde, par définition, infini de solutions formelles, l'architecture classique avait fait un choix assez clair. A des années-lumière du *recommencement* moderne, ce qui guidait alors les architectes marchait, en effet, à l'envers. Là où nous pensons apparence, extension infinie des possibilités formelles, eux pensaient perfection, achèvement, découverte; ou, plus exactement, redécouverte d'un état de l'architecture dont l'idéalité se situait très loin, elle aussi, mais très loin en arrière. Dans une Antiquité dont les figures, la musicalité et la grammaire étaient encore calquées sur celle des formes naturelles.

Au point que le seul chemin qui s'offrait, le seul qui semblât mériter un tant soit peu d'effort et de recherche, était l'inverse exact de celui qui nous vaut toutes les incertitudes actuelles : un chemin de l'avant, mais dont le but ultime se situait du côté de ce matin clair où l'architecture, tout en s'affranchissant de la matière, en avait emprunté toute la structure secrète : proportions et rapports, harmonies sourdes et formes essentielles. Gardant en elle, et dans le drame d'une séparation, un peu de la beauté qui animait les mondes mêlés des sons, des corps et des forêts. Mythe splendide qui hanta, chez Serlio et Bramante, toute la Re-

naissance italienne, imposant les premiers relevés dans une Rome devenue, pour des siècles, la capitale d'une chute qui attendait toujours de livrer ses secrets. Trajectoire étonnante, surtout pour ceux comme nous qui ne voulons ni maîtres ni modèles, trajectoire qui fit d'un obscur et sans doute banal manuscrit découvert dans un couvent suisse au tout début du *xv^e* siècle, le pivot d'une réflexion

La colonne,

son assise

et sa tête,

sources

d'une grammaire

obsessionnelle

centrée sur le langage des Ordres et l'orthodoxie vitruvienne. La colonne, son assise et sa tête, enfin l'entablement qu'elle supportait devenant, presque seuls, la source d'une grammaire obsessionnelle à partir de laquelle allait un jour, nous dit Joseph Rykwert, se jouer, puis se dénouer l'art des « premiers modernes ». Écrit il y a dix ans, et publié en Angleterre à peu près au moment où Bofill imitait Piranèse, où Graves redécouvrait Ledoux et où l'on s'entre-tuait entre les murs de la Salpêtrière, le livre que publient les éditions Hazan est avant tout l'histoire de l'effondrement de ce rêve. Celle d'un changement de perspective amorcé à la fin du *xvii^e* siècle, au moment même où,

paradoxalement, il semble que les architectes aient, pour la dernière fois, voulu renouer avec cette Antiquité imaginaire. Car si tout se conjugue alors, dans une France à la Renaissance incertaine, pour conduire à une relecture de la pureté gréco-romaine (l'ombre encore pesante du gothique, les villes de bois, de torchis et de pierre, enfin l'insupportable liberté, l'arrogante aisance d'un Bernin appelé et presque aussi vite renvoyé à son enclave romaine), le doute, lui, vient avec.

D'abord avec cette idée simple, défendue par Perrault contre l'opinion de Blondel que, si l'on peut aimer Phidias, Ictinos et Callicratès, rien ne permet de croire qu'ils aient jamais tenu entre leur main les clés du grand mystère. Sans doute y a-t-il bien des beautés objectives (liées à la symétrie, à la magnificence, à quelques qualités au fond assez banales de régularité et de noblesse), mais la plupart de celles que l'on vénère semblent à Perrault « arbitraires » : fruits de l'accoutumance, du goût et d'un apprentissage que d'autres hommes, en d'autres temps, auraient sans doute trouvé amers.

Un peu comme on partait à l'autre bout du monde, chercher des nacres et des cédres, s'organiser alors une chasse au trésor qui va très vite se révéler mortelle. Car, derrière Rome, c'est toute une Grèce elle-même variable qui surgit des premiers relevés de Dumont, Cassas, Leroy ou Revett. Et, derrière elles encore, une chronologie plus longue dont la restitution n'accepte bientôt plus de temps d'arrêt. Pourquoi donc Olympie plutôt que Dendérah ou Philae, que Nimrod ou Sumer? Et comment croire, dès lors que la matière simplement équarrie de Paestum a cet étrange attrait, que l'Égypte n'ait pas su, elle aussi, sculpter et styliser la pierre.

Quarante ans, moins peut-être, vont dans ces conditions suffire pour que tout bouge, foisonne et se disperse. Pour que l'histoire, imperceptiblement, prenne le pas sur le rêve et qu'à côté d'un éclectisme à faire pâlir Portoghesi et Stern, la silhouette d'une autre colonne commence à naître. Non pas la colonne-signe, non pas l'archive serrée et idéale dont le déchiffrement avait été la règle, mais une colonne libre et tout simplement fonctionnelle que Perrault, puis Soufflot et Servandoni et, très loin d'eux, Perret, allaient faire apparaître. Substituant à l'imitation un principe neuf de sélection des formes dont l'horizon allait tourner, pour longtemps désormais, autour de l'idée neuve de vérité et de correction structurale.

Ironie de la découverte. A peine l'a-t-on atteint, à peine l'a-t-on mesuré, comparé, extrait des

ronces et de la terre, que l'idéal antique commence à se dissoudre et, déjà, disparaît. Ledoux et Soane, de Baudot et Lutyens pourront bien, pendant quelques temps, flirter avec les Ordres et rendre hommage à leur grammaire, l'idée d'un « grand retour » aura déserté leurs projets. S'ouvre alors, de Boullée à Labrouste et de Loos à Wagner, un tout autre univers et, avec lui, une autre manière de trancher dans les formes que l'imaginaire nous soumet. Un protocole secret, qui ne devra rien à l'avant, mais qui ne croira pas non plus que son salut puisse venir de l'après. Préférant le chercher dans un équilibre formel à l'intérieur duquel l'espace et

Là où

nous pensons

apparence,

ils pensaient

perfection,

achèvement,

et redécouverte

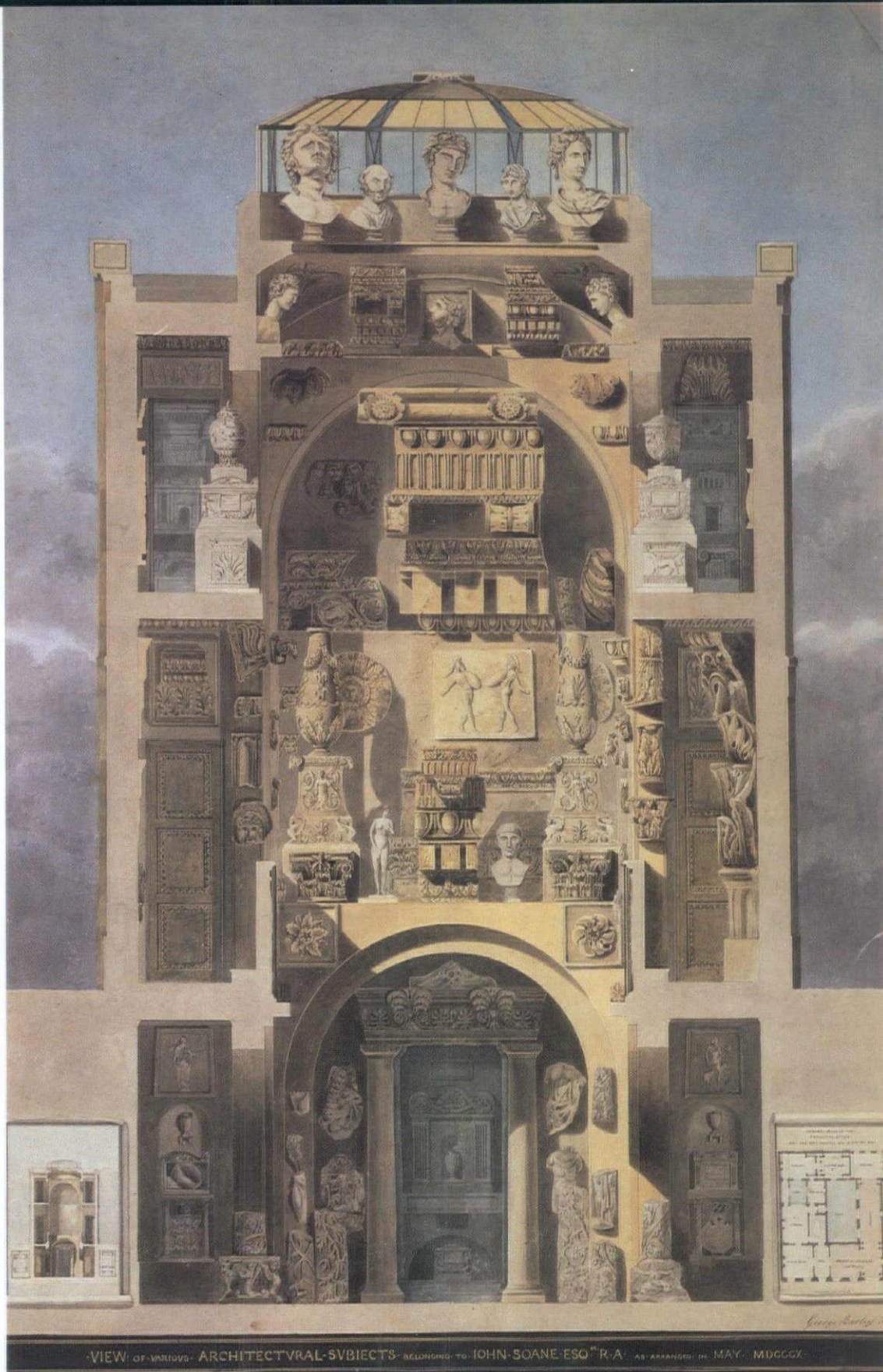
d'un état idéal

la lumière, les volumes et leurs articulations structurelles trouveraient en eux-mêmes les sources de leurs propres règles. Chemin étroit, où toute la mémoire du monde aura, pendant un temps, trouvé une place naturelle jusqu'à ce que le ^{xx}e siècle, las de chercher cette essence exigeante et sans doute trop intellectuelle, ne rétablisse le rêve classique sur un mode symétrique et inverse : le neuf remplaçant l'ancien et les avions les feuilles d'acanthé tressées autour de la corbeille, dans l'étrange Panthéon dont se nourrissent les architectes.

Bruno Fortier

Les premiers modernes, par Joseph Rykwert. Ouvrage relié de 528 pages au format 19 x 26,5, 220 illustrations. Édition Hazan, 35-37, rue de Seine, 75006 Paris. 1991. 490 francs.

LA COLLECTION DE FRAGMENTS ARCHITECTURAUX DE JOHN SOANE, 1810



OSSATURISME OU FORMALISME

Un ouvrage italien explore les rapports entre deux adeptes du béton armé, Perret et Le Corbusier.

Cet essai de deux historiens florentins est le premier qui, mérite

incontestable, consacre une enquête minutieuse aux relations que Perret et Le Corbusier entretiennent de 1908 aux premières années trente.

Jusqu'à nos jours Perret et Le Corbusier ont joui d'une inégale fortune critique auprès des Italiens. Vraisemblablement connu en Italie lors de la parution de l'Esprit Nouveau (une publicité paraît en 1921 dans les pages de la revue milanaise Valori Plastici), Le Corbusier gagne dès 1924, par la traduction de Vers une Architecture, le public des jeunes qui

vont fonder le mouvement rationaliste. Perret demeure en revanche mal connu. Choisi pour représenter la France à la V^e Triennale en 1933, il reçoit un accueil désabusé de la part de Persico qui, dans L'Italia Letteraria, déplore qu'« un architecte médiocre » représente la France, plutôt qu'une personnalité de relief comme Tony Garnier. Un an après la mort de Perret, Ernesto Rogers lui consacre en 1955 une monographie qui souligne son œuvre d'architecte-constructeur, « pionnier » par son intuition de

la valeur expressive du ciment armé. Une interprétation qui rangerait Rogers parmi les hagiographes de Perret si l'auteur ne lui avait pas donné une ouverture critique en saisissant comme « moment né-



Ken Yeang
Rethinking the environmental filter,
par Robert Powell,
préface de Kisho
Karakawa. Une
monographie sur
l'œuvre d'un
architecte
malaisien, orientée
sur les problèmes
de la construction
en pays tropicaux.
24 x 26,5 cm.
120 p. et 80 ill.
Landmark Books
Pte Ltd, 5001,
Beach Road,
02-73/74, Singapour
0719.

**Spanish
contemporary
architecture**
The Eighties
Introduction de
Joseph Rykwert.
Xavier Güel (Ed).
26 x 36 cm.
192 p. ill.
Parmi les
architectes
présents :
Tusquets, de la
Sota, Baldeweg,
Moneo, Martorell,
Bohigas, Mackay,
Bofill, Calatrava...
Editions Gustavo
Gili, Roselon
87-89, 08029
Barcelone. Textes
anglais et espagnol.

**Architektur-
geschichte
des 20. Jahrhundert**
par Jürgen
Joedicke.
Collection
Archpaper.
20 x 16,5 cm.
256 p. ill.
Karl Krämer
Verlag, Stuttgart
DM 58. Texte en
allemand.

**Architecture
contemporaine
1990-1991**
par Anthony
Krafft.
Anthologie
annuelle, douzième
de la série, bilingue
français-anglais.
294 p. ill.
présentant un choix
de réalisations
mondiales dans les
domaines de la
réhabilitation, le
logement,
l'industrie, les
édifices religieux,
la santé ou les
sports.
Presses
polytechniques
et universitaires
romandes,
EPFL-Ecublens,
Centre Midi
CH-1015 Lausanne,
Suisse. Sfr. 90.

**Intérieurs
Art Déco**
Les classiques
de la décoration
1920-1930
par Patricia Bayer.
Précurseurs et
sources, grandes
expositions,
ensembliers
français et du
monde entier,
espaces publics art
déco (paquebots,
cinémas...).

renaissance de l'art
déco. 25 x 30 cm.
232 pages. Très
belles
reproductions en
noir et couleurs.
Prix : 480 F. Les
Editions de
l'Amateur, 5, rue
Montholon, 75009
Paris.

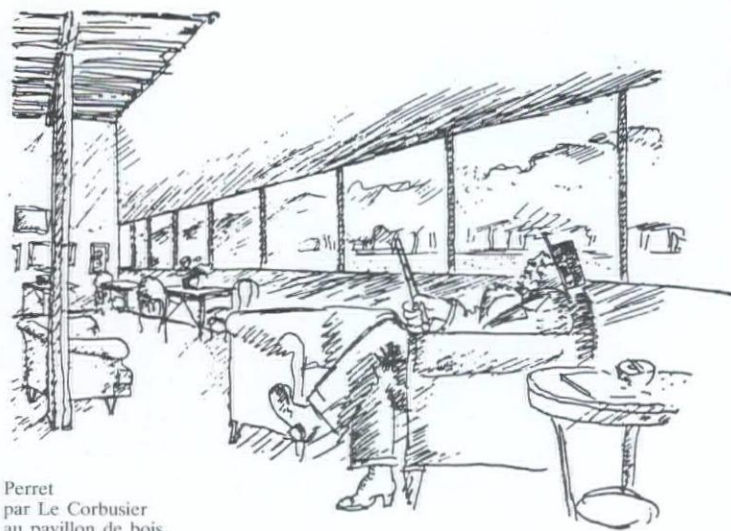
**L'art
et l'autoroute**
Albert Berenguier
nous livre ici une
impressionnante
série de superbes
photographies
d'ouvrages d'art
récemment réalisés
en France. Textes
de Jean Mesqui et
Jean Müller. 26,5
x 36 cm. 157 p. ill.
Editions Belfond,
Paris.

**Restauration
et réutilisation
des monuments
anciens**
Techniques
contemporaines,
par Georges Duval.
L'ouvrage reprend
les cours de
l'auteur consacrés
aux techniques
modernes de
consolidation et
restauration.
22 x 24 cm
286 p. ill.
Editions Mardaga
12, rue St-Vincent,
Liège, Belgique.

**Les jeunes et
le patrimoine
architectural**
Une réflexion
internationale sur
l'éducation et la
formation initiale.
Travaux réunis à
l'issue du colloque
organisé à Paris à
l'Unesco en 1989
par Jeunesse et
Patrimoine
international, sous
la direction de Jean
Barthelemy et de
Jean-Pierre
Mouilleseaux.
Pierre Mardaga
éditeur.

**L'Hôtel
et l'église
des Invalides**
par Bertrand
Jestaz. Collection
Monuments en
perspective.
14 x 23, 112 p. ill.
120 F.
Editions
Picard/Caisse
nationale des
Monuments
historiques et des
sites.

**Guide
de l'architecture
moderne à Paris**
par Hervé Martin,
préface de Ch. de
Portzamparc.
De Guimard à la
Bibliothèque de
France, un guide
exhaustif d'un
siècle
d'architecture.
27 x 13 cm. 318 p.
ill. 150 FF.
Editions
Syros-Alternatives,
6, rue Montmartre
75001 Paris.



Perret
par Le Corbusier
au pavillon de bois.

gatif de la structure idéologique
de Perret le schématisme au-
quel, dans les œuvres postérieures
aux années trente, Perret réduit sa
doctrine.

La littérature consacrée à ces au-
teurs en France est trop connue
pour être rappelée. Parmi les célé-
brations récentes en hommage à
Le Corbusier il faut cependant
souligner l'article « Deux héros de
l'époque machiniste » où Pierre
Saddy retraçait, dans l'encyclopé-
die du centre Pompidou, les
points saillants d'une « confronta-
tion » entre les deux maîtres. Une
« confrontation » que Fanelli et
Gargiani accomplissent à l'aide
d'un rassemblement documen-
taire retrouvé dans les archives
suisses et parisiennes, mêlé de
nombre d'articles de la presse de
l'époque qui milite, prend parti et
fomente les passions.
Complément essentiel de cette en-
treprise savante, l'illustration, so-
igneusement sélectionnée, rend les
« confrontations » passionnantes
et leur utilisation profitable.

L'apprentissage de Le Corbusier
dans l'atelier « Perret Frères »,
l'influence d'Auguste sur ses pre-
miers projets consécutifs au séjour
parisien occupent les premiers
chapitres de cet essai qui consacre
sa partie centrale à la polémique
entre « purisme » et « structura-
lisme à la Perret » pour conclure
par un aperçu des développe-
ments français et internationaux
des tendances représentées par
Perret et Le Corbusier.

On connaît le ton moqueur que
Le Corbusier, ennemi de tous les
« ismes », prend à l'égard du pu-
risme en peinture ; il s'agissait, se-
lon lui, d'une trouvaille d'Ozen-
fant contre la confusion du cu-
bisme et ceux qui « frétilaient
un peu du cubisme et du cucu-
bisme ». « Je n'aime pas person-
nellement ce terme de purisme »,
écrit-il, j'ai moins encore l'idée de
baptiser un mouvement. »

Une fois vaincue notre perplexité
face à l'assurance par laquelle
Gargiani qualifie de puriste l'ar-
chitecture de ciment armé, en-
duite au Ripolin, des premières
années vingt, nous nous laissons
mener graduellement vers la dif-

férence entre « ossaturisme » et
« formalisme » autour de laquelle
s'argumente l'antagonisme entre
Perret et Le Corbusier. La pre-
mière attaque virulente contre les
fondements théoriques et
constructifs de la nouvelle archi-
tecture est faite par Perret dans
Paris-Journal en 1923. Corniche
et fenêtre verticale sont d'abord
les thèmes d'une polémique fon-
dée sur la défense de la tradition
de l'architecture française et ses
pratiques constructives que la
presse artistique encourage, en
soutenant Perret. En 1927, Le
Corbusier publie les Cinq Points,
transposition à l'architecture des
« invariants » proposés pour la
peinture puriste en 1918. Ces
énoncés auraient mené Perret à
l'accentuation structuriste de sa
poétique. En 1929, dans Museion,
il définit l'ossature comme la base
même de l'architecture. « Si la
structure n'est pas digne de rester
apparente, écrit-il, l'architecte a
mal rempli sa mission. » Cepen-
dant la séduction formaliste déjà
apparue dans les projets Gaut et
Cassandre, tous deux rapprochés
de « la poétique du premier pu-
risme », resurgit dans les hésita-
tions de Perret pour la façade de
M. Lange. Ces exemples
prouvent la richesse polémique de
ces années où des incertitudes dé-
clarées se fêlent au profit de va-
leurs que Perret réfute. Les au-
teurs nous promettent d'autres
révélation à l'égard de l'influence
du courant formaliste sur les
œuvres de Perret : « Le rapport
entre rationalisme international et
structuralisme classiciste est en-
core à étudier et à approfondir »,
affirment-ils. Deuxième volet
d'un triptyque que G. a d'abord
consacré aux architectures pari-
siennes de 1919 à 1939 « entre
purisme et Beaux-Arts », cet ou-
vrage de « confrontation » entre
Perret et Le Corbusier prépare la
parution, par les mêmes auteurs,
d'une monographie Perret très at-
tendue.

Marilù Cantelli

Perret et Le Corbusier, affrontés, par
Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani. Un
ouvrage broché de 264 pages, illustré.
Biblioteca di cultura moderna Laterza,
Roma-Bari, 1990, 34 000 lire.

R ENÉ HERBST

Architecte décorateur, né à Paris
en 1891, mort en 1982, il expose
pour la première fois au salon
d'Automne de 1921 où diverses
influences se manifestent. En
1925 à l'exposition des Arts déco-
ratifs, apparaissent ses premiers
meubles en tube d'acier nickelé
qu'il souhaite voir éditer en
grande série. « Nous aimons
l'acier comme nous aimons le
bois... » Il devient « l'Homme
d'Acier » et réalise pour l'Otua,
de 1920 à 1967, les expositions de
la sidérurgie française. C'est lui
qui organise la fronde à l'intérieur
de la société des Artistes Déco-
rateurs puis provoque la rupture de
1929 pour fonder avec d'autres
l'Union des Artistes modernes.
René Herbst réalise quelques
aménagements prestigieux pour
l'Aga Khan, Léonce Rosenberg,
le Maharajah d'Indore mais aussi
des magasins (Puiforcat), des
restaurants
(Prunier),
des
biblio-
thèques...



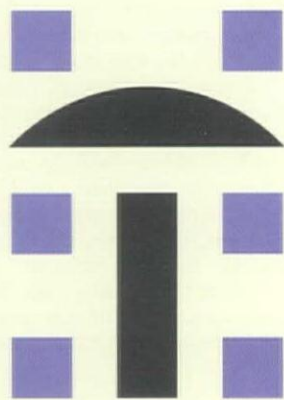
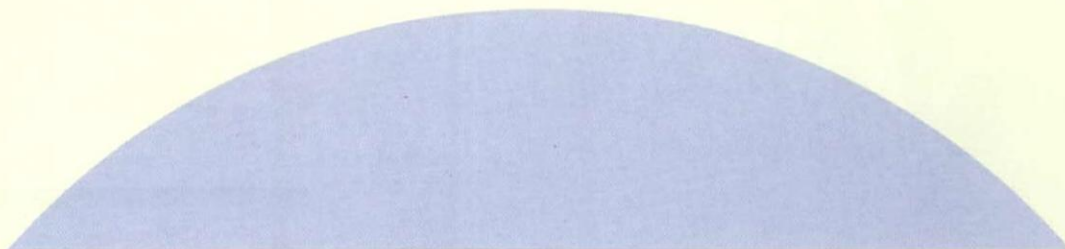
René Herbst,
par Solange Goguel, 340
pages environ, 500 illustrations.
Editions du Regard, Paris.

LES PONTS ENTRE DEUX SIÈCLES

*De la conception
classique,
essentiellement
statique,
vers une perception
dynamique
de la structure.*

« Les ingénieurs prétendent avoir
le droit de faire de l'architecture et
ne veulent pas que les architectes
fassent des ponts ; comme si les
ponts n'étaient pas du domaine de
l'architecture », déclarait amère-
ment l'architecte Bernard Poyet
sous la Restauration, après que
son projet de pont à haubans, l'un
des premiers du genre, ait essuyé
les critiques du Conseil général
des Ponts-et-Chaussées. En
France, la main-mise de l'adminis-
tration sur la conception et l'exé-
cution des ouvrages d'art a pu

CONCOURS INTERNATIONAL



IL MOSAICO
COME
LINGUAGGIO
DI ARCHITETTURA

Service lecteurs n° 8

La mosaïque comme langage en architecture

L'école de Mosaïque de Spilimbergo lance, sous l'égide de l'U.I.A. et du C.N.A., un concours international sur la mosaïque, destiné aux architectes inscrits à l'organisation professionnelle du pays où ils résident. Les projets doivent être inédits, non réalisés et appliqués à des lieux et des circonstances réels qui pourraient être reconnus dans les travaux. Ces plans doivent contenir aussi bien le projet architectural de l'œuvre que le projet graphique de la partie en mosaïque.

Travaux requis pour le concours

Un à trois plans selon le format UNI-A1 de 59,4 x 84 cm. et à l'échelle 1:100 comprenant l'approfondissement architectural, le projet graphique des parties en mosaïque et le compte rendu explicatif du projet, en italien ou en français, langues officielles du concours.

Modalités d'inscription

Les demandes d'inscription au concours devront parvenir, accompagnées d'un versement de 50.000 liras, à l'adresse suivante:
CONSORZIO PER LA SCUOLA MUSAICISTI DEL FRIULI - Via Corridoni, 6 33097 Spilimbergo (PN) Italy dans un délai de trois mois après la date de ce concours.

Calendrier du concours

L'avis de concours sera publié sur le Journal Officiel de la République Italienne, puis sera notifié à l'U.I.A. et au C.N.A. et enfin sera l'objet d'une grande diffusion à travers la presse.
Le calendrier du concours est le suivant:
a) dernier délai pour la présentation de la demande d'inscription au concours: 90 jours à partir de la date d'ouverture du concours.
b) dernier délai pour l'envoi des travaux: 210 jours à partir de la date d'ouverture du concours (le cachet postal l'attestera).
c) dernier délai pour le retrait des travaux à la poste: 225 jours

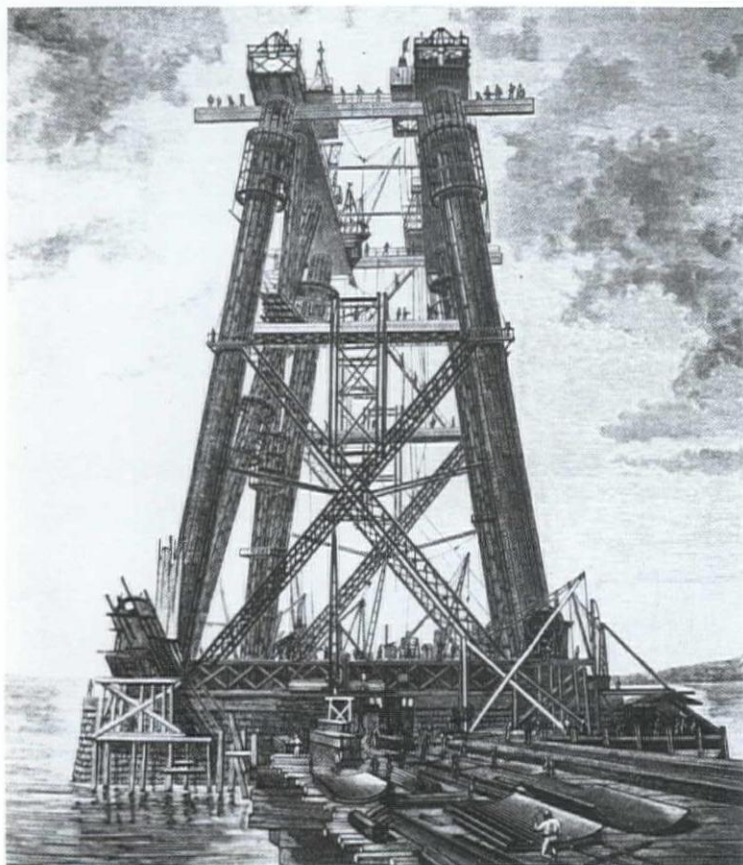
à partir de la date d'ouverture du concours. Au cours des deux mois qui suivront ce dernier délai les travaux seront examinés par le Jury et le gagnant sera nommé.

Prix

Le gagnant recevra un prix de 50.000.000 de liras. 5 remboursements de frais de 10.000.000 de liras chacun seront attribués aux projets "mentionnés".

Conseiller professionnel du Concours

La personne responsable en qualité de conseiller professionnel et à laquelle il faudra s'adresser pour des éclaircissements sur le concours est Monsieur Zozzotto Stefano, Architecte, se trouvant auprès de l'école.



faire parfois oublier que les ponts étaient après tout du domaine de l'architecture. C'est ce que vient rappeler utilement le livre de Bernard Marrey qui, pour l'essentiel, porte sur les ouvrages du XIX^e siècle.

Considérant avec raison que les Lumières marquent un tournant essentiel dans la conception des ponts en maçonnerie, Bernard Marrey consacre tout de même les cinq premiers chapitres de son travail aux ouvrages d'art du XVIII^e siècle, en reprenant pour l'essentiel le contenu des « Études sur les ponts en pierre remarquables par leur décoration antérieurs au XIX^e », publiées de 1907 à 1912 par l'ingénieur-architecte Ferdinand de Darstein. Sans apporter d'éléments vraiment nouveaux sur les ouvrages de Perronet ou Gauthier, ni sur ceux de l'école languedocienne, cette première partie constitue un utile rappel des progrès réalisés sous Louis XV et Louis XVI, un progrès qui tient pour l'essentiel à l'amincissement des piles, au surbaissement de plus en plus prononcé des arches et à l'emploi d'une décoration soulignant la structure au lieu de la masquer. On peut regretter toutefois que l'auteur n'ait pas davantage insisté sur le tournant conceptuel auquel conduit cette évolution. A un modèle de fonctionnement de l'ouvrage d'art essentiellement statique se substitue en effet une perception plus dynamique de sa structure, annonçant à bien des égards le rationalisme constructif du siècle suivant.

Bernard Marrey traite ensuite des premiers ponts métalliques, des ouvrages suspendus, des ponts en bois, en fonte et en tôle, des ponts en maçonnerie, des ponts mobiles, des ponts-aqueducs et des ponts-canaux, avant de traiter de l'âge d'or des ponts métalliques et des derniers ouvrages en pierre. Cette vaste matière est servie par une illustration abondante et de qualité.

A travers le texte et l'image, Bernard Marrey nous brosse un panorama convaincant de l'évolution des ouvrages d'art au siècle de l'industrie, de la diversification des formes et des techniques de mise en œuvre qui se produit à l'époque. L'analyse du pont du Carrousel construit par Polonceau au début des années 1830, celle des grands viaducs en maçonnerie comme celui de Dinan, ou celle du viaduc métallique de Garabit sont à cet égard tout à fait exemplaires.

L'entreprise souffre cependant de certaines limites. Les problèmes posés par la conception des ouvrages sont encore une fois négligés. Les progrès de la résistance des matériaux et les nouveaux outils conceptuels qu'elle fournit ne sont par exemple que très rarement mentionnés alors qu'ils auraient pu faire l'objet d'un chapitre à part entière. Les rapports entre construction des ouvrages d'art et aménagement du territoire ne sont pas non plus étudiés. De tels manques donnent parfois au livre des allures de catalogue. L'absence de références aux

études récentes sur l'histoire des ouvrages d'art est enfin surprenante. On s'explique mal pourquoi Bernard Marrey ne cite jamais les travaux de Bertrand Lemoine sur les ponts métalliques et les ponts suspendus, ni ceux de Michel Cotte sur les frères Seguin, ni même le livre de Tom F. Peters sur le même sujet. La même remarque vaut pour les études consacrées aux ponts en maçonnerie qui sont absentes des notes comme de la bibliographie. Bernard Marrey nous annonce un second ouvrage sur les ponts du XX^e siècle. On peut espérer que cette suite conservera les qualités de ce premier livre sans en présenter les défauts.

Antoine Picon

Bernard Marrey, *Les ponts modernes 18^e-19^e siècles*, Paris, Picard, 1990, 319 pages, très nombreuses illustrations.

ANCIENNES PERSPECTIVES

Les éditions de la Passion publient la traduction d'essais anciens, mais importants, d'Argan et Wittkower.

Voici traduits trois essais de Giulio Carlo Argan et Rudolf Wittkower sur les problèmes de la perspective. L'article d'Argan est paru en 1946. Vif et clair, il situe l'invention de la perspective comme l'un des deux événements majeurs de la Renaissance, avec la découverte de l'antiquité. Car la perspective vise à l'adéquation de l'art et de la nature ; elle est l'acte conscient et méthodique qui permet à l'artiste de faire coïncider la réalité avec la perception. Brunelleschi aurait, le premier,

formulé les principes de la perspective pour les besoins de son architecture dont ce serait en quelque sorte devenu l'essence. Grâce à cette discipline nouvelle, l'architecture devenait la « mère de tous les arts » et Brunelleschi le héros renaissant type, créateur lucide et volontaire, contrôlant la réalité, « l'homme de décision, moderne, qui d'abord projette, puis décide et enfin exécute ».

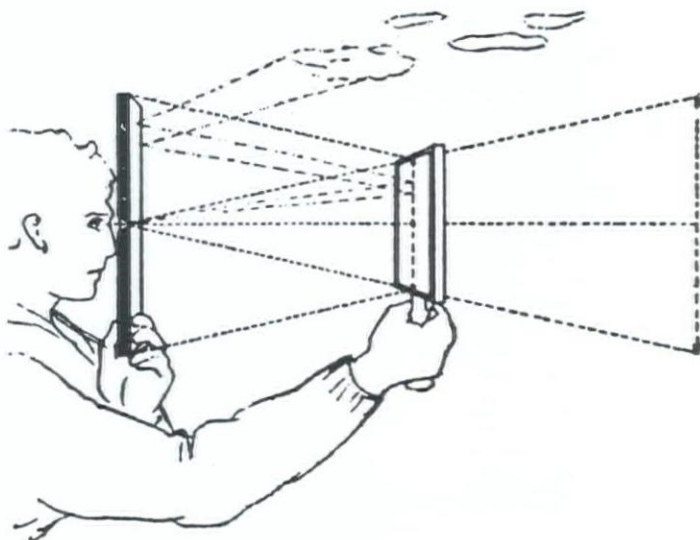
Publié sept ans plus tard dans le même *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, l'article de Wittkower propose une approche moins globale et philosophique et consiste en une analyse assez complexe, quasi-mathématique, des problèmes de proportion dans la perspective brunelleschienne.

Le recueil contient une autre contribution d'Argan, datant celle-ci du début des années soixante-dix ; il s'y attachait à révéler la nature moins architecturale qu'urbaine du traité *De re aedificatoria* d'Alberti, ouvrage dans lequel il voulait voir surtout une tentative de créer une science de la genèse des villes, « science typiquement humaniste, celle par laquelle la rationalité humaine domine la furor irrationnelle de la nature et des événements. »

L'ouvrage se clôt enfin sur une mise « en perspective » du débat sur la perspective dans les années soixante, époque où déjà les interventions sur le sujet croissaient comme ronces, s'entremêlaient et se technicisaient à l'extrême. Travail de débroussaillage utile mais hélas un peu daté ; et l'on sait que, depuis, les spéculations sur la perspective et les traités renaissants ont à nouveau poussé comme chiendent et que le sujet gagnerait à être un peu réordonné à l'intention des non-spécialistes.

FCh

Perspective et histoire au Quattrocento, Giulio Carlo Argan et Rudolf Wittkower. Un volume broché de 120 pages. Editions de la Passion, 110, avenue du Pdt-Wilson, 93100 Montreuil. 1990. 89 francs.



COLORCOAT HP200



NOUVEAU*

* Le Guide Colorcoat, édité à l'intention des Architectes et Maîtres d'Œuvre, est un corpus de données techniques (pose, fixation, durabilité des bardages) et d'informations sur les perceptions visuelles des couleurs et des formes. Gratuit sur simple demande.



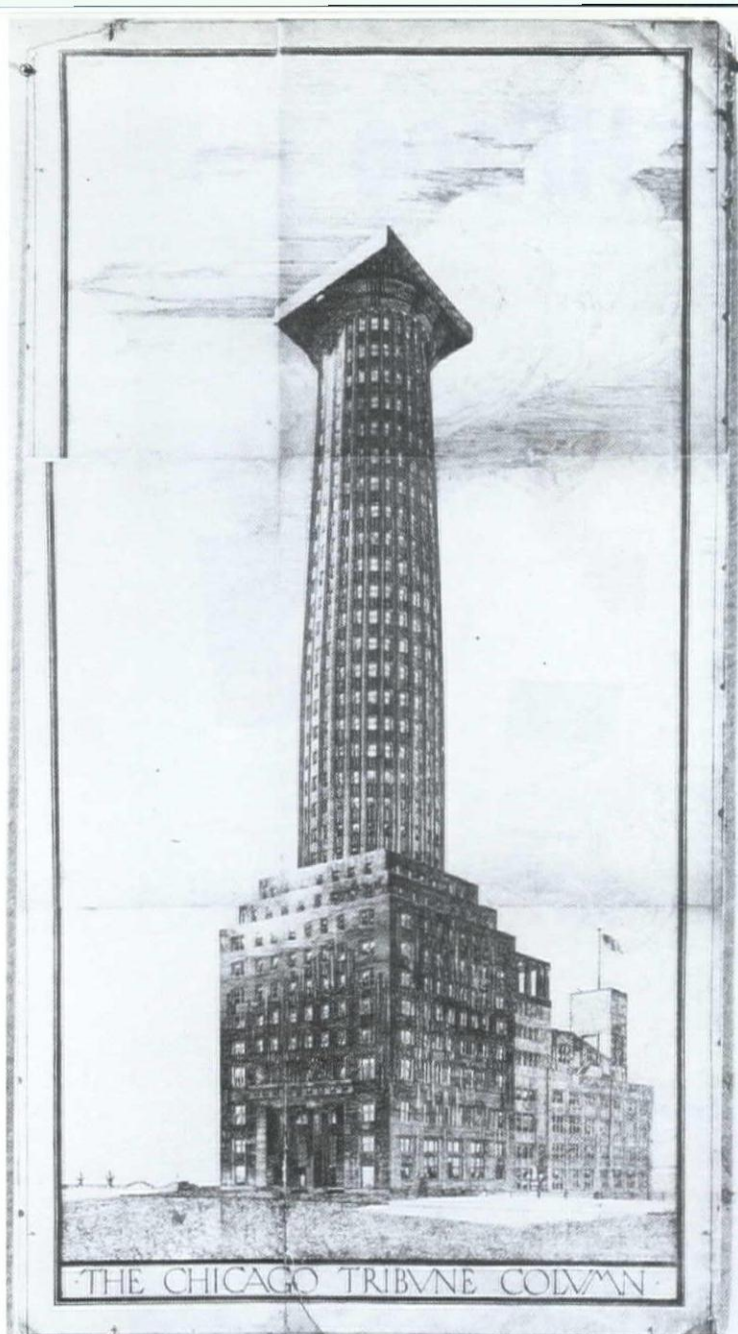
Profils de couverture et bardages



7, rue du Parc - ZI de la Molette - 93155 LE BLANC-MESNIL Cedex - Tél. (1) 48 67 22 34 - Télex 233 529 F - Fax (1) 48 67 36 94

Service lecteurs n° 31

72016



QUESTIONS D'ÉCHELLE

Douze petits essais pour se désorienter avec bonheur entre architecture, sciences et littérature.

On sait que, depuis une quinzaine d'années peut-être, Philippe Boudon a engagé la construction d'un édifice théorique d'essence structuraliste, assez complexe, qu'il appelle « architecturologie ». Il dirige aujourd'hui un ouvrage collectif où des contributions venues d'horizons divers s'organisent autour de la notion d'« échelle », une des clés de voûte de cette pensée architecturologique qui postule notamment

que l'espace architectural n'est pas réductible à l'espace de la géométrie.

La notion d'échelle, si polysémique, se prête particulièrement aux discours croisés et à l'établissement de relations fécondes entre histoire, sociologie ou psychologie, critique littéraire, architecture et, bien sûr, architecturologie. Et la manière de ballet que constitue cet ouvrage réjouira les architectes, honorés de voir leur

discipline en si bonne compagnie. Claude Massu y poursuit ses études sur Chicago. Il montre comment l'apparition du gratte-ciel fut un des moments essentiels de la désintégration des notions classiques d'échelle. Certes, la fin du monde baroque et des repères spatiaux traditionnels avait-elle déjà fait apparaître la « petitesse » de l'homme mais, avec le gratte-ciel, c'est le sens des proportions qui s'égare. Fallait-il allonger, étirer toutes les proportions vers le haut ou bien préférer le système

Dans la
littérature,
c'est
le héros
qui donne
l'échelle

tripartite inspiré de la colonne et concevoir alors des immeubles dotés d'une base, d'un fût et d'une sorte de chapiteau à corniche, modèle dont Adolf Loos fera en 1922, à l'occasion du concours du *Chicago Tribune*, la synthèse ironique que l'on sait ? Fallait-il tenter de continuer à exprimer l'entassement des niveaux et l'ancienne superposition des ordres, ou bien jouer du sentiment d'élévation ? Et devait-on s'en remettre à Burnham avec son sens du « big » (*Make no little plans*, disait-il) ou plutôt à Sullivan et à sa notion de « tall » ?

Il n'y a pas que la verticalité qui, aux Etats-Unis, puisse bouleverser notre sens de l'échelle ; et il est un beau texte de Sartre (« A Brooklyn, une fois, j'ai cru perdre la tête... ») dans lequel l'écrivain expose comment, d'avoir marché un jour dans l'univers répétitif des *blocks*, il se sentit peu à peu arriver « nulle part » et soudain, avec angoisse, perçut sa présence en cette ville abstraite comme « un accident brut, aussi bête que ma naissance ». Jean-Pierre Martinon part de ce sentiment d'abstraction qu'avait éprouvé Sartre pour expliquer de quelles manières diverses sont lus les sites, comment on se les « récite », comment finalement, on pourrait élaborer une sociologie du territoire qui mènerait à des cartographies différentes, tracées selon d'autres critères que ceux de la distance, cartographies qui constitueraient des sortes d'anamorphoses de notre réalité.

Car si tout est question d'échelle, notre réel sans cesse transgresse celui de la géométrie ; Philippe Deshayes, Philippe Boudon le rappellent. Et voici qu'un troisième Philippe, Hamon celui-ci, nous conduit joliment sur le ter-

rain curieux des connivences entre l'architecture (qui parfois s'est voulue parlante, ou lisible) et la littérature (qui peut s'organiser elle aussi à partir d'un plan et dans laquelle le héros, à sa manière, donne l'échelle).

L'échelle de l'analyse, du cartographe, de l'anatomiste, expose Jean-Louis Le Moigne en ingénieur, est d'ordre homothétique ; mais tel n'est pas le cas de celle, plus ambiguë et ineffable, du concepteur comme l'écrivain, sans doute, et comme l'architecte qui « construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche ». Et Françoise Schatz se livre à une intéressante mise à plat de la démarche de Stanislas Fiszer qui manipule à plaisir les notions d'échelle, de mise en relations, de proximité, de découpage et de montage et aime à employer comme pense-bête, pour évaluer la richesse ou la complexité de chacun de ses projets, la « liste empirique de vingt échelles » un jour établie par Boudon dans son ouvrage sur Richelieu et que tout concepteur post-venturien devrait avoir sur sa table à dessin, à côté du double-décimètre, de l'équerre et des perroquets.

François Chaslin

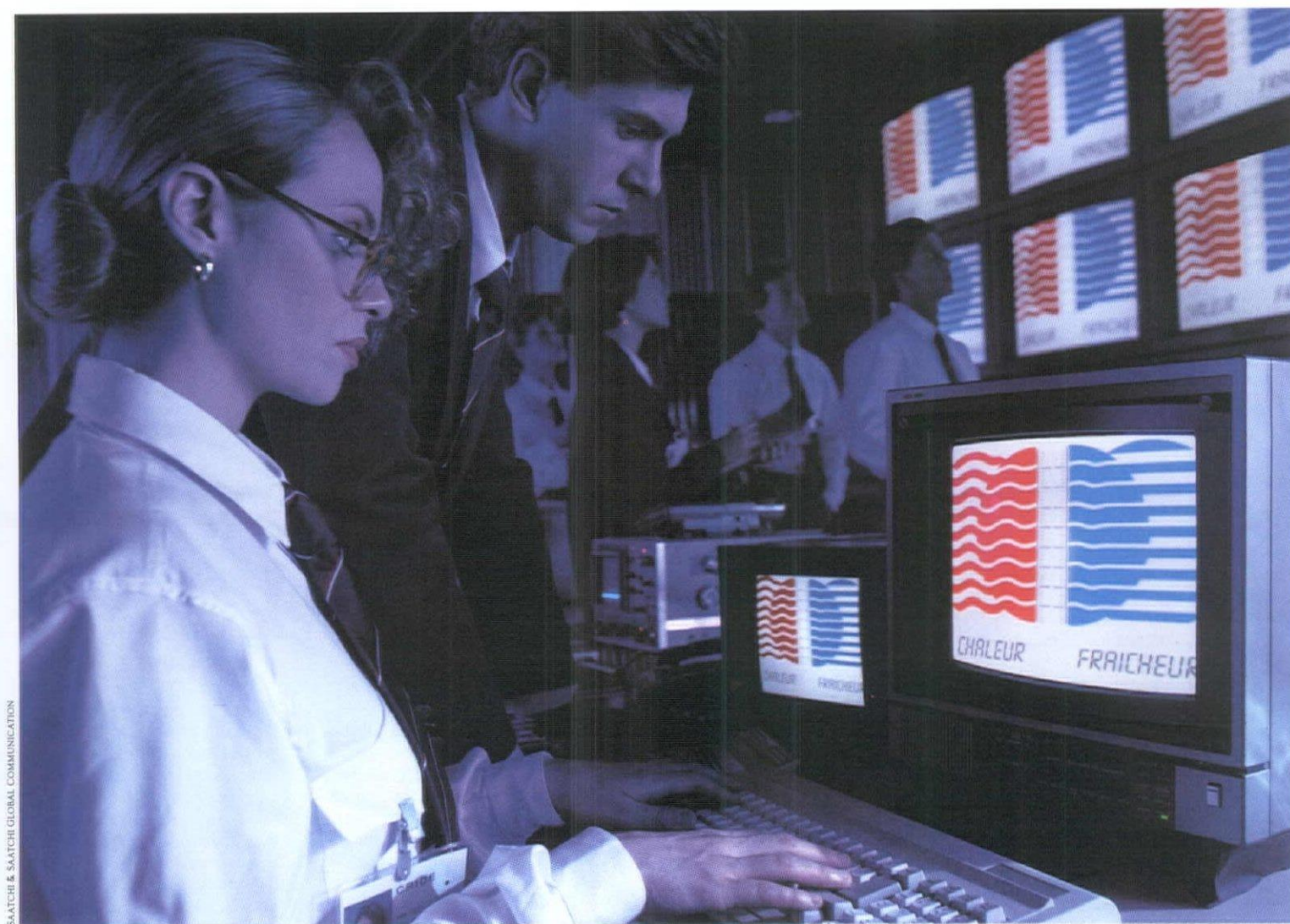
De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle, sous la direction de Philippe Boudon. 370 pages. Nouvelle encyclopédie Diderot, Presses universitaires de France, 108 boulevard Saint-Germain, Paris 6^e. 1991. 295 francs.

CRITIQUE D'UNE HISTOIRE FRANÇAISE

Solidement assis dans son fauteuil de professeur-chercheur, Gérard Monnier veut redresser les torts de la critique et de la mode.

L'histoire de l'architecture française que publie Gérard Monnier se déclare « critique », comme s'était voulue avant elle l'histoire de l'architecture moderne de Kenneth Frampton, naguère parue en traduction française chez le même éditeur, Philippe Sers. Même emballage et titre démarqué mais, les produits n'étant pas d'égale qualité, il y a tromperie.

Que voulait dire Frampton quand il se disait historien critique ? Il s'en expliquait dans sa préface, évoquant « l'interprétation marxiste de l'histoire » qui l'influença, sans pourtant devenir chez lui une



SAATCHI & SAATCHI GLOBAL COMMUNICATION

CHALEUR, FRAICHEUR, LA CLIMATISATION C'EST DEUX FOIS MIEUX

PUISQUE LES FRANÇAIS TRAVAILLENT TOUTE L'ANNÉE, AUTANT QU'ILS TRAVAILLENT DANS DE BONNES CONDITIONS TOUTE L'ANNÉE. LE BIEN-ÊTRE EN TOUTES SAISONS, VOILÀ CE QU'OFFRE LA RÉVERSIBILITÉ CHALEUR-FRAÎCHEUR. UNE FONCTION QUI MULTIPLIE PAR DEUX L'INTÉRÊT DE LA CLIMATISATION ET SURTOUT LUI OFFRE DE NOUVEAUX HORIZONS. À CONDITION QUE TOUT LE MONDE LE SACHE. EN LANÇANT UNE GRANDE CAMPAGNE DE PUBLICITÉ, LE GIE CLIMATISATION ET DÉVELOPPEMENT POURSUIT UN DOUBLE OBJECTIF: FAIRE CONNAÎTRE LA RÉVERSIBILITÉ ET SES AVANTAGES À TOUS LES PUBLICS, FAIRE DU LOGO ROUGE ET BLEU UN SIGNE DE RECONNAISSANCE ET SURTOUT UN SIGNE DE QUALITÉ. QUALITÉ DES PRODUITS, C'EST L'ENGAGEMENT DES CONSTRUCTEURS À AMÉLIORER LES PERFORMANCES DE LEURS SYSTÈMES ET À ÉLARGIR LEURS GAMMES POUR MIEUX RÉPONDRE À LA DIVERSIFICATION DE LA DEMANDE. QUALITÉ DES SERVICES, C'EST L'ENGAGEMENT DES PROFESSIONNELS ET DES INSTALLATEURS À OPTIMISER LEURS ACTIONS, À GARANTIR DES DÉLAIS D'INSTALLATION RAPIDES ET UN SERVICE APRÈS-VENTE EFFICACE. QUALITÉ DE L'INFORMATION, C'EST ENTRE AUTRES ACTIONS LA MISE EN PLACE DU 3616 LA CLIM SUR MINITEL, QUI RÉPOND EN PERMANENCE À TOUTES LES QUESTIONS QUE PEUVENT SE POSER LES FUTURS UTILISATEURS DE LA CLIMATISATION.

**POUR TOUT SAVOIR
SUR LES AVANTAGES DE LA CLIMATISATION,
IL SUFFIT DE TAPER 3616 LA CLIM**



**CLIMATISATION &
DEVELOPPEMENT
3616 LA CLIM**

méthode d'analyse à proprement parler, et ses affinités avec l'école critique de Francfort. Il parlait de « l'arrière-fond plutôt complexe » (méthodes techniques, forces productives, développement de l'urbanisation) qu'il faut avoir à l'esprit pour évaluer succès ou échec de l'architecture moderne et ne pas rester cantonné au « problème superficiel du style ». Enfin, dans un post-scriptum de 1983, il concluait en appelant à un « régionalisme critique » qui se montrerait soucieux du lieu plus que de l'espace et serait susceptible d'engager une résistance à la tendance que montre notre époque à réduire l'environnement à un « paysage de commodités », à un « terrain hallucinatoire ».

Voilà qui était clairement exprimé, avec un certain sens de la nuance, et donnait à son travail, outre son aspect classiquement historique, une stature critique ; c'est-à-dire l'engageait dans une pensée plus générale du monde et du débat architectural contemporain.

Que veut dire Gérard Monnier quand, à son tour, il se déclare historien critique ? Que lui est un scientifique quand les autres seraient des rigolos. Il affirme vouloir « opposer un peu de sérénité matérialiste aux tristes oracles » de ces histrions que manifestement lui semblent être nombre de protagonistes des « formes récentes de la communication, menée à coups d'expositions ou d'articles », des personnages qu'à l'entendre on imagine principalement attachés à réduire l'architecture à une simple succession d'anecdotes ou d'épisodes historiques hâtivement catalogués et à saper la bonne réputation du modernisme, par leur soumission à la mode et à ses clichés.

Égaré par sa vision archéo-marxiste et manichéenne d'un débat intellectuel qui serait essentiellement traversé de luttes et d'« opérations corporatives », débat que lui et ses pairs domineraient d'une scientificité auto-proclamée que nous n'avons aucune envie de leur reconnaître, Gérard Monnier attaque d'une lourde truelle les schématismes, le « nominalisme » qui invente des « -ismes » réducteurs et des catégories simplistes (comme la notion de « soi-disant Mouvement moderne »), travers coupables auxquels il prétend opposer les « hautes couleurs » de la réalité, les « pratiques » et les « éléments concrets ».

Nous sommes tous d'accord pour que règnent en ces sujets historiques la plus parfaite sérénité, éventuellement matérialiste, encore qu'il en soit d'autres et qu'un style plus teinté des « hautes couleurs de la réalité » n'eût pas été pour nous déplaire. Mais ce qui est désagréable dans la trame de ce livre, c'est qu'elle est tissée

d'un sourd dédain universitaire pour le reste du monde intellectuel et soutenue par un militantisme du moderne qui n'a en lui-même rien de scientifique et lui fait deviner l'ennemi çà et là où il n'est pas.

Reste le matériau, abondant, correctement ventilé, touchant souvent à des domaines jusqu'ici plus connus des chercheurs que du public large des lecteurs, notamment dans les dimensions qui échappent à la traditionnelle saga glorieuse du modernisme : « citoyen-propriétaire », dimension économique de la « crise du décor » des années vingt, architecture municipale, « images » de l'architecture (dessin, maquette, photographie, revues et éditions), mouvements régionalistes, reconstruction, etc. Cela ne confère pas à l'ouvrage un grand souffle intellectuel mais permet de le proposer au moins comme manuel.

François Chaslin

Histoire critique de l'architecture en France, 1918-1950, par Gérard Monnier. Un volume illustré de 484 pages au format 17 x 23. Editions Philippe Sers, 53 rue Lafayette, 75009 Paris. 1991.

TROIS PETITES NOTES

*Une nouvelle collection
de monographies
d'architectes : Gros Plan.*

L'Institut français d'Architecture coédite avec la nouvelle collection d'architecture qu'Hubert Tonka, transfuge du Demi-Cercle, vient de créer sous le nom de Pandora, une série de plaquettes monographiques fort élégantes.

Ce sont de petits ouvrages minces de 64 pages, assez rigides pourtant, ornés d'un très beau portrait de couverture saisi dans une lumière noire par l'objectif du photographe Gaston, et qu'éclaire en typographie vermillonne le nom d'un architecte. Trois sont parus, consacrés respectivement à Ricardo Porro, François Deslaugiers et Franck Hammoutène. Quelques pages de préface, soit biographique, soit critique, soit d'auto-célébration (à ne pas lire alors), puis trois douzaines de documents classés par genre, comme dans l'exposition des « quarante » à l'Ifa : plan, rendu, dessin de détail, maquette, photo de réalisation.

Ricardo Porro, François Deslaugiers et Franck Hammoutène, trois premiers titres de la collection Gros Plan. 64 pages au format 11 x 16,5. Ifa et Pandora Editions, 3 rue Chauveau-Lagarde, 75008 Paris. 1991. 50 francs.

CASERNES

*Une histoire
d'un des logis
les plus fonctionnels.*

Aux yeux du grand public, l'idée de caserne est associée à celle de monotonie. L'histoire du casernement révèle pourtant une étonnante diversité formelle, comme nous le montre François Dallemagne dans un gros livre abondamment illustré. A côté de son intérêt architectural, l'étude de l'évolution des casernes permet d'écrire l'histoire de l'armée et, à travers elle, l'histoire de la société tout entière.

En se limitant à la France, les premières constructions massives de casernes débutent au XVII^e siècle, sous l'impulsion de Le Tellier, Louvois et sous la direction du maréchal de Vauban. Avant cela, les troupes étaient pour la plupart logées chez l'habitant, dans des conditions de salubrité souvent déplorables. Avec Vauban s'impose en revanche un modèle de logement rationnel, composé d'une série de corps de bâtiments correspondant chacun à l'effectif d'une compagnie. Peu de confort dans ces réalisations d'allure massive dont on peut encore observer des exemples à Neuf-Brisach ou à Mont-Dauphin. Le progrès n'en est pas moins réel par rapport à la situation antérieure. Ce progrès va se poursuivre au XVIII^e siècle, tandis que des perfectionnements sont apportés aux casernes par les héritiers de Vauban. L'armée compte 135 000 hommes environ vers 1760. Loger et nourrir cette énorme masse d'hommes ne va pas de soi. L'ordonnance régulière, souvent monumentale, des casernes construites à la fin de l'Ancien Régime ne doit pas faire oublier cependant les aspects encore très pittoresques de la vie militaire. Les soldats, leurs familles éventuelles ainsi que toute une population civile d'artisans et d'ouvriers, vivent les uns sur les autres dans les places de guerre. On est encore loin de l'ordre et de la discipline modernes.

L'instauration de cet ordre et de cette discipline sera l'œuvre du XIX^e siècle et d'ingénieurs comme Haxo, Belmas, Tripier ou Séré de Rivières. Après 1870, la République met l'accent sur la mission éducative de l'armée vis-à-vis des conscrits. De simple logement, la caserne se transforme en un lieu de vie plus complexe. D'un point de vue architectural, l'évolution des casernes suit approximativement celle de l'architecture civile. Classiques au XVII^e siècle, éclectiques par la suite, elles n'échappent pas au phéno-

mène de banalisation qui frappe de nombreux équipements après la seconde guerre mondiale. Si elle n'est pas entièrement originale, leur histoire permet tout de même de suivre l'élaboration progressive et les difficultés de mise en œuvre de notions clefs comme celles de fonction, de standard et de type. Là réside sans doute leur principal intérêt pour les architectes d'aujourd'hui.

Antoine Picon

François Dallemagne, « Les casernes françaises », Paris, Picard, 256 pages, 182 photographies et figures. 1990. 330 francs.

LE LIVRE DES LIVRES

Il y a un peu plus de dix ans que la direction de l'Architecture éditait un répertoire des livres disponibles sur un marché français qui émergeait d'un trop long sommeil. Aujourd'hui, alors que l'édition spécialisée s'inquiète de son avenir, prise entre l'abondance des auteurs potentiels, l'ampleur du « stock » existant et le relatif désintérêt pour l'histoire, la critique et, en général, la réflexion spéculative qui, hélas, se répand à nouveau parmi les professionnels, le centre régional des Lettres du Languedoc-Roussillon et le ministère de l'Équipement se sont associés pour publier un catalogue à peu près exhaustif des ouvrages disponibles aujourd'hui, soit près de 2 000 titres.

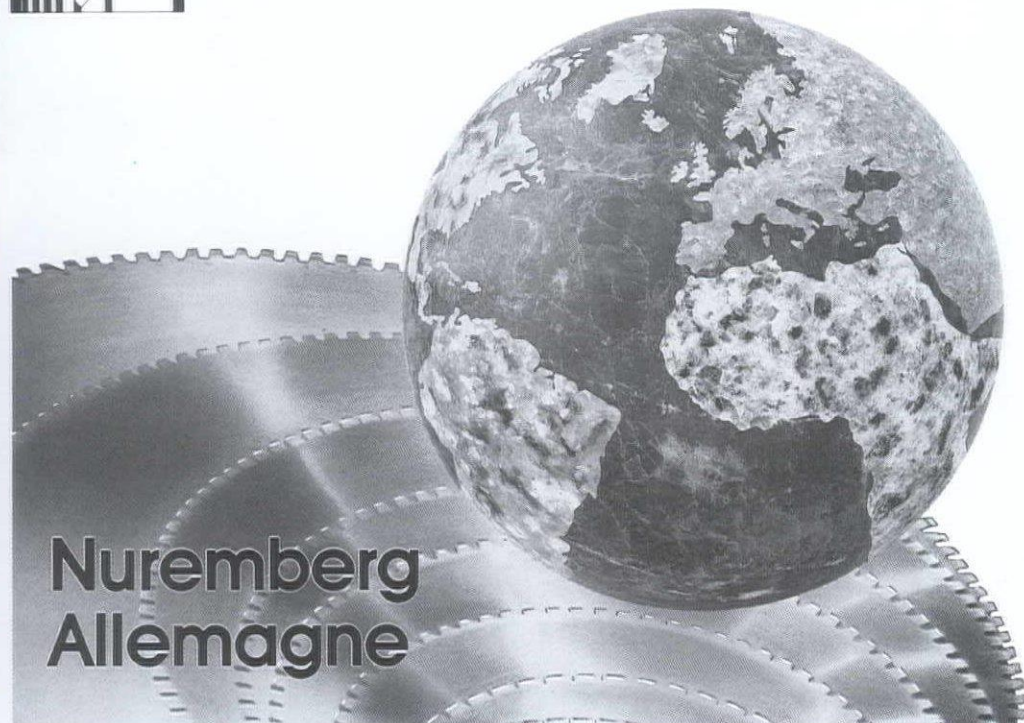
Classés par éditeurs, avec un index des noms propres, mais aucun classement thématique, ce guide de l'édition architecturale est, comme l'annoncent ses auteurs, « plus un panorama qu'un outil ». Il sera donc plus utile à ceux qui savent déjà s'orienter dans l'édition architecturale, ou aux libraires. Un rapide survol permet aussi de distinguer les deux auteurs les plus édités : Bertrand Lemoine et François Loyer, avec huit titres chacun, (mais il y a nombre de manques, ainsi Philippe Boudon n'est-il crédité que de deux ouvrages, ce qui est loin du compte) et l'éditeur au plus riche catalogue : Pierre Mardaga, l'éditeur belge, dont la production nécessite ici 23 pages contre 11 seulement pour le Moniteur.

Écrire l'architecture, éditeurs, catalogues, bibliographie. Réalisé par Philippe Potié, Cyrille Simonnet, Antoine Picon et Virginie Picon-Lefebvre. 208 pages. Centre régional des Lettres du Languedoc-Roussillon. 20 rue de la République, 34000 Montpellier, et direction de l'Architecture et de l'Urbanisme.

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



Service lecteurs n° 24

CODES ORANGE

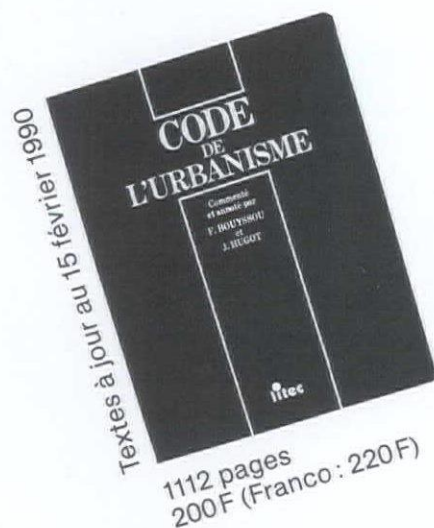
Commentés et annotés
par

Fernand BOUYSSOU

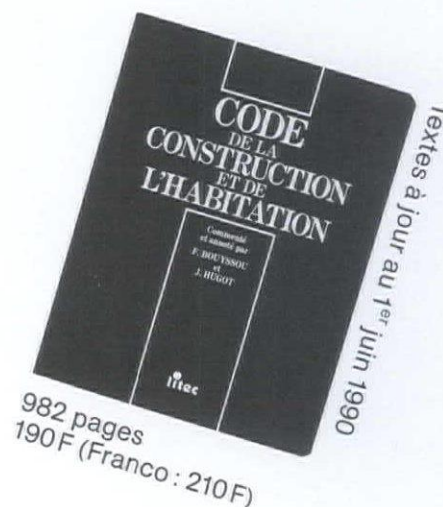
Professeur
à la Faculté de droit de Toulouse
Avocat
à la Cour de Toulouse

Jean HUGOT

Rédacteur en chef
du Juris-Classeur Construction
Rédacteur en chef
de la Semaine juridique
édition notariale et immobilière



1112 pages
200 F (Franco : 220 F)

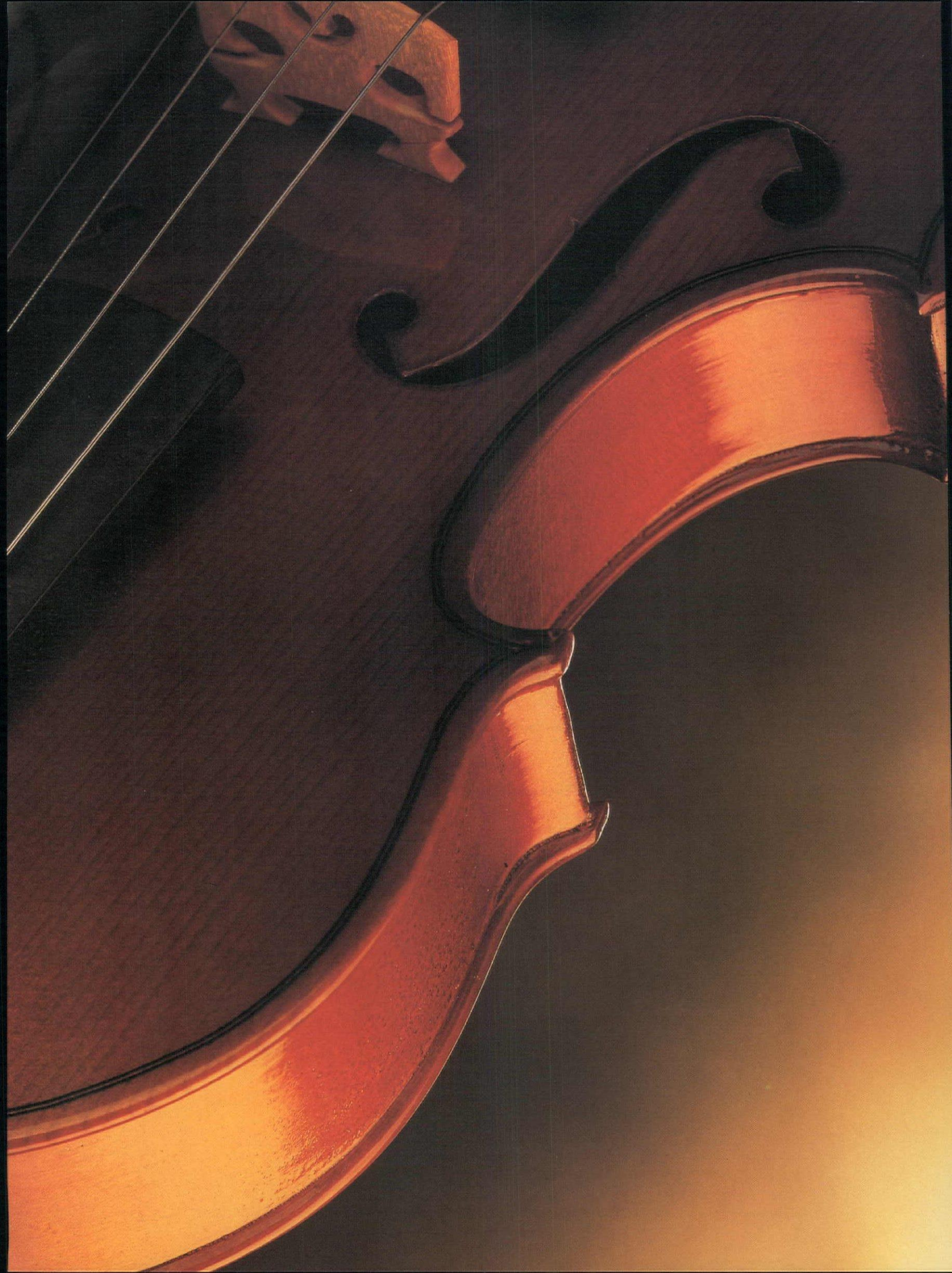


982 pages
190 F (Franco : 210 F)

litec

27, place Dauphine - 75001 PARIS - 26, rue Soufflot - 75005 PARIS - 158, rue Saint-Jacques - 75005 PARIS

Service lecteurs n° 22



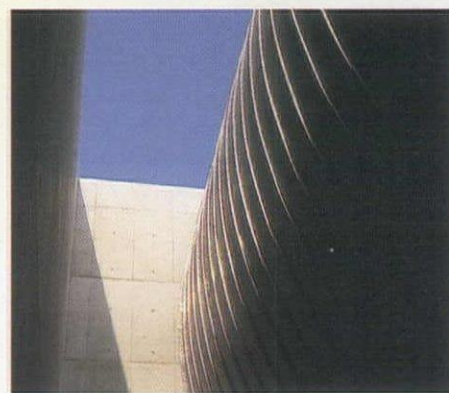
LE ZINC VIEILLE MONTAGNE A UNE AME

Merveilleux instrument, le violon a concentré tout le savoir-faire d'un artisan et exprime celui du musicien.

Il y a des matières qui se transforment en harmonies.

Le zinc s'accorde aux formes de votre imagination. Il vous parle en rythmes et vibrations. Jouez-en !

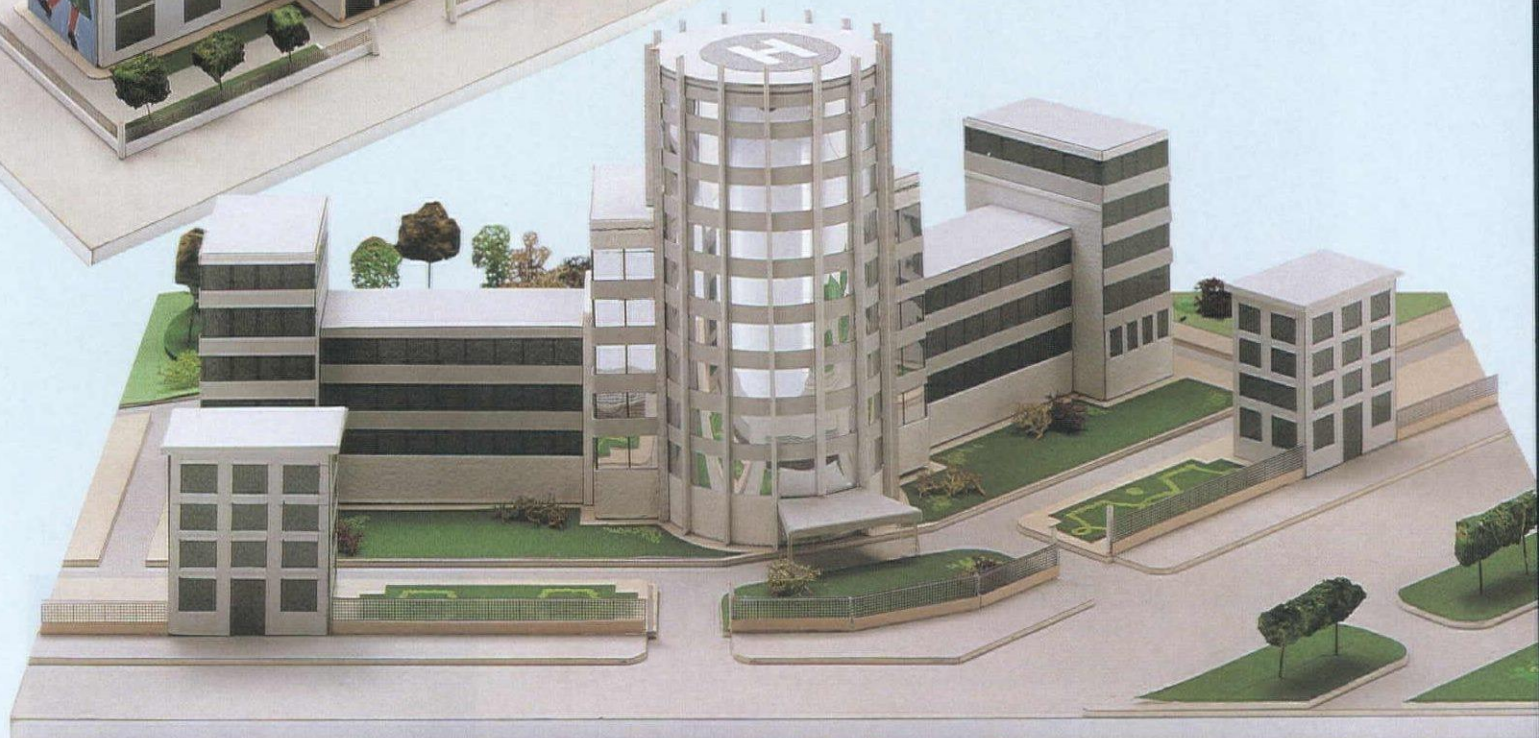
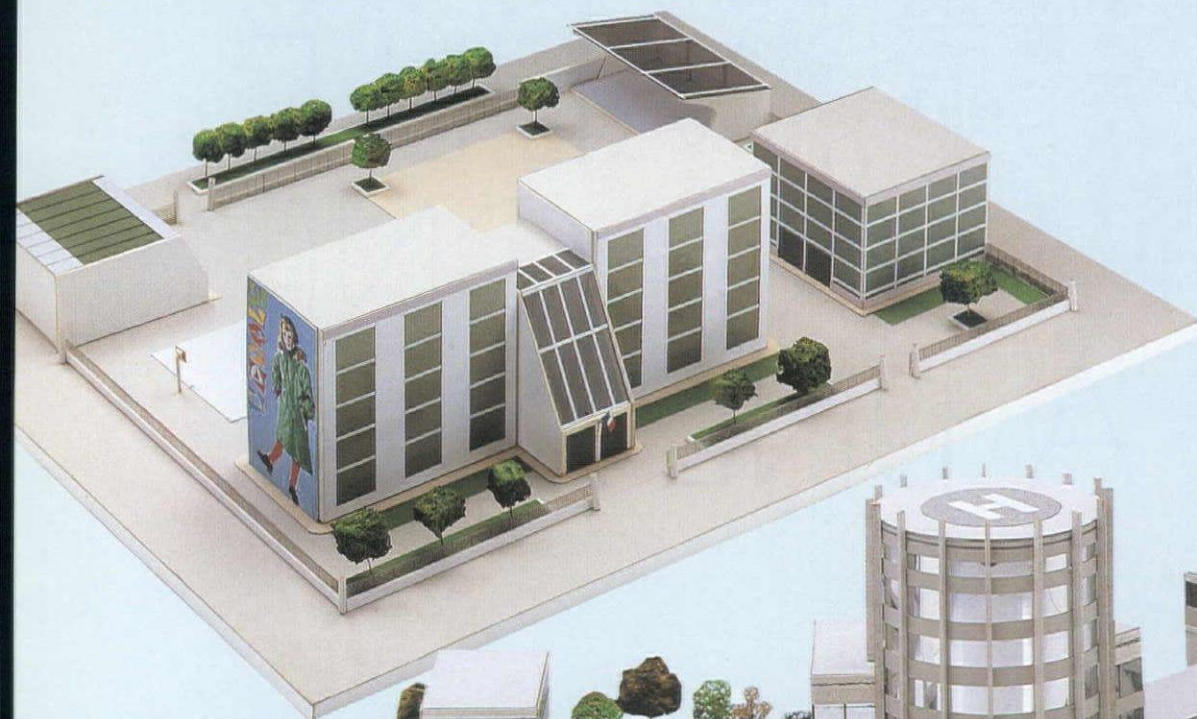
Chaque jour, c'est un peu de l'âme du zinc que Vieille-Montagne donne à vos projets.



40, rue Jean-Jaurès - 93176 BAGNOLET CEDEX
Tél. : (1) 43.62.42.52 - Télex : 231 767 VMAF
Télécopieur : (1) 43.60.52.58

Service lecteurs n° 48

Exigence : U³-U⁴



Référence : Sommer



Hall d'accueil - TX 233 Dessin Pierre 3

Collectivités, ensembles hospitaliers, établissements scolaires, locaux commerciaux, ... : les revêtements de sol vinyliques U³-U⁴ s'imposent.

Dans toutes ces circonstances, Sommer apporte la solution adaptée, avec ses revêtements de sol Tapiflex U³-U⁴.

L'avance technologique

Lés, dalles, escaliers : Sommer propose une offre extrêmement complète dans le domaine des sols vinyliques.

Hautement résistants grâce à la pureté de leur couche d'usure, bénéficiant d'une bonne absorption acoustique et d'une grande facilité d'entretien, les revêtements vinyliques Sommer



Laboratoire - HM 134

présentent une avance technologique inégalée.

Pour résister aux agressions microbiennes et empêcher le développement des bactéries, ils sont traités *Sanitized*® en envers et en surface. Ce traitement contribue d'une façon efficace et durable à assurer une parfaite hygiène.

Les Tapiflex 233 et 234 possèdent en outre une barrière anti-migration (brevet exclusif Sommer) qui élimine toutes les migrations issues des supports.

La dimension esthétique

Sommer ajoute aux qualités techniques de ses produits une esthétique nouvelle.

Depuis les tons unis jusqu'aux dif-

férents aspects minéraux, les revêtements vinyliques Sommer présentent une large palette de coloris et de dessins, que l'on peut coordonner et associer pour réaliser des effets originaux.

Sommer : l'esprit de coopération

Les revêtements vinyliques U³-U⁴ de Sommer sont une nouvelle preuve de la façon dont le leader français des revêtements sols et murs collabore avec les professionnels du Bâtiment pour leur apporter des solutions performantes.

Pour en savoir plus, téléphonez au (1) 46.40.42.49 ou retournez ce coupon à : Sommer/Service Information et Documentation - 29, avenue des Champs-Pierreux - 92022 Nanterre Cedex. Ou venez voir l'Espace Sommer à la même adresse.

SOMMER

UNE NOUVELLE DIMENSION

Service lecteurs n° 40

Je souhaite : ☐ recevoir une documentation complète,
☐ être contacté par un attaché commercial.

Nom _____

Fonction _____

Société _____

Adresse _____

Tél. _____

Imprimer/Exprimer
Exposition conçue et réalisée avec le concours de l'Imprimerie nationale qui célèbre en 1991 son 350^e anniversaire. Un cycle de conférences accompagne l'exposition. Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, 75930 Paris, Cedex 19. Du 10 avril au 3 novembre 1991.

Paris, la ville et ses projets
Réactualisation et augmentation de la collection permanente. Conception : Jean-Louis Cohen et Bruno Fortier. Pavillon de l'Arsenal, 21, bd Morland, 75004 Paris.

Jardins de ville privés, 1890-1914
Les jardins privés évoqués à travers des plans, dessins, photos de l'époque. Un reportage contemporain photographique montrera ceux qui subsistent. Oeuvres de nombreux paysagistes parmi lesquels : Duprat, Gréber, Véra, Forestier, Laprade, etc. Et surtout Achille Duchêne qui conçut entre autres les jardins d'Albert Kahn. Du 1^{er} juin au 31 janv. 1992. Jardins Albert Kahn, 14, rue du Port, 92100 Boulogne.

Camille Claudel 1864-1943
Le musée Rodin ouvre de nouveau ses portes au sculpteur Camille Claudel en présentant pour la première fois en France, la totalité de son œuvre. Jusqu'au 2 juin 1991, Hôtel Biron, 77, rue de Varenne, 75007 Paris.

Arc en rêve, centre d'architecture
Une exposition consacrée à l'équipe William Alsop et John Lyall (Londres) associés depuis 1989 à Jan Störmer (Hambourg) du 13 mai au 1^{er} septembre. Entrepôt, 7, rue Ferrère - 33000 Bordeaux.

Tony Garnier 1869-1948
au Musée des Beaux Arts de Lyon. L'exposition itinérante produite à Paris au Centre Georges Pompidou et réalisée par le Cci en 1990, s'installe à Lyon après avoir été présentée à Turin. Musée des Beaux Arts, Palais St Pierre, Lyon, jusqu'au 9 juin 1991.

Une nouvelle centralité pour Nantes
Le jury international constitué pour le concours a retenu le projet de l'équipe Italo Rota, Bruno Fortier et Thierry Bloch, pour l'ensemble de l'aménagement urbain. L'équipe de C. et B. Barto s'est vu confier une mission d'études sur son projet d'équipement public Cours Franklin-Roosevelt.

Emilio Ambasz à Phoenix
Ambasz a été sélectionné pour construire le Museum of History de Phoenix, Arizona. Il sera assisté de l'équipe locale d'architecture Langdon-Wilson, et le bâtiment devrait être achevé en 1992.

Cinquième symposium international
Alvar Aalto, Jyväskylä, Finlande du 16 au 18 août 1991. Inscriptions : Alvar Aalto Museum, Alvar Aallon Katu 7, PO Box 461, SF-40101 Jyväskylä, Finland. Tél. : 358 41 624809. Fax : 358 41 619009.

V^e Biennale internationale des villes d'hiver
Montréal 1992
Concours international d'idées pour « vivre en harmonie » avec l'hiver, réservé aux étudiants, chercheurs universitaires et professionnels des villes nordiques. Inscriptions jusqu'au 29 mai 1991. Pour tous renseignements : 770, rue Sherbrooke Ouest, Bureau 1100, Montréal (Québec) H3A 1G1. Tél. : (514) 872-0571. Fax : (514) 872-9222.

MÉMOIRE DU BÂTIMENT

Quarante maquettes qui ont survécu au naufrage de l'ancien musée des Travaux publics sont à redécouvrir à la Défense.

Est-ce l'image de la dégradation de la profession du bâtiment ? Ou le signe de ce que (en dépit des discours) nous sommes toujours des littéraires et des artistes un rien méprisants envers la technique ? Toujours est-il qu'à une époque où le consensus, si rare dans notre pays gaulois, a balayé le ministère des Finances jusqu'à Bercy pour mettre à sa place des tableaux et des bibelots, l'industrie du bâtiment (architecture, génie civil, travaux publics) n'a pas de musée (à la différence de la boulangerie, qui en a cinq, de l'industrie automobile qui en a vingt, sans parler des alcools et spiritueux qui en ont vingt-quatre). Son image est si dévaluée que, mis à part quelques inconditionnels, elle ne recrute qu'au sein des immigrés (qui ne peuvent travailler ailleurs) ou dans les queues de classe de toutes les écoles.

Un militant socialiste blanchi sous le harnais, Albert Bedouce, avait pourtant compris qu'il fallait faire connaître l'effort d'équipement du pays si l'on voulait que celui-ci en prenne conscience, le soutien et l'amplifie. Député de la Haute-Garonne depuis 1906, cet employé de commerce reçut un portefeuille pour la première fois en 1936 dans le cabinet Blum. Il avait soixante-sept ans ; c'était celui des travaux publics. Plutôt que d'inaugurer le pavillon provisoire prévu pour l'exposition de 1937, il préféra risquer de ne pas inaugurer un musée durable dont il coula la première colonne pendant l'hiver 1937.

Après l'échec de leur projet, les frères Perret, qui avaient prévu de réunir une dizaine de musées sur la colline de Chaillot (l'Indo-Chine, la Marine, les Arts décora-

tifs, Henner... tous, mais ni l'Architecture, ni les Travaux publics), se virent confier la manufacture des Gobelins et, pour les dédommager peut-être du théâtre de dix mille places qu'ils avaient prévu place d'Iéna, le musée des Travaux publics. Il fut quand même inauguré le 4 mars 1939, le programme ayant été mis au point avec son futur directeur, l'inspecteur général des Ponts-et-Chaussées Bernard Gaspard. Seuls étaient achevés le bâtiment central place d'Iéna, et l'aile longeant l'avenue du même nom. Il fut fermé six mois plus tard, à la déclaration de guerre, réquisitionné par les troupes d'occupation qui y installèrent la Feldpost en 1943, puis ré-ouvert en 1945. L'année suivante, on achevait les travaux du bâtiment longeant l'avenue du Président Wilson.

Un sénateur des Côtes-du-Nord partit en guerre contre le « musée fantôme »

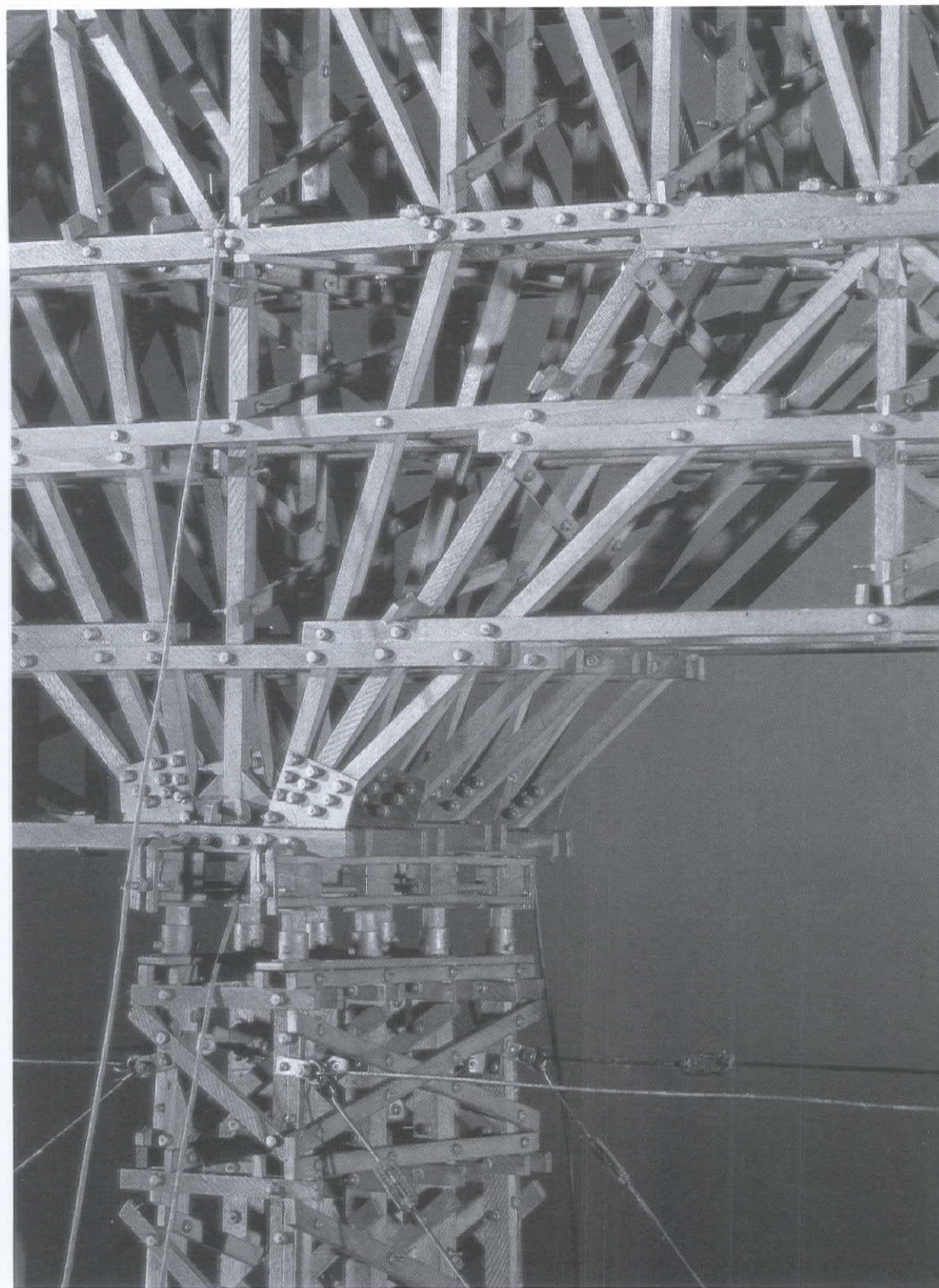
A peine dix ans plus tard, un coup tordu bien-de-chez-nous se produisit par un beau mois d'août. L'assemblée de l'Union française, instituée par la constitution de 1946, avait été installée à grands frais dans l'aile gauche du château de Versailles. Mais ses membres

estimant que la distance était cause du peu d'écho que leurs travaux rencontraient dans le pays, voulurent siéger dans la capitale. L'assemblée était présidée par Albert Sarraut qui, à la différence du discret Bédouze, avait quasiment passé sa vie un portefeuille à la main.

Il se démena, rencontra l'appui d'un sénateur des Côtes-du-Nord qui partit en guerre contre « le musée fantôme » ; ainsi appelait-il le musée des Travaux publics. Obscur secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts des cabinets Plevin, Faure, Pinay, Mayer, Laniel (celui dont Mauriac disait : « Il y a du lingot dans cet homme-là »), il devait nourrir une vieille rancune contre l'Équipement car il estimait « scandaleux qu'on demandât des crédits pour installer ce musée ailleurs, alors que le pavillon de Flore n'était pas encore restitué aux Musées nationaux ». Toujours les vastes horizons du « tu votes pour mon bureau de tabac, je vote pour ton lampadaire ». Mais, comme il ne faut pas perdre de vue le destin de la France, il ajoutait : « Je vous demande de ne pas émettre un vote qui pourrait émouvoir les populations de l'Afrique noire ». Il est

Ses collections traînèrent dans divers entrepôts

vrai qu'en cet été 1955, mieux valait ne pas parler des populations de l'Afrique blanche qui étaient déjà fortement « émues ». Il y eut des protestations, notamment de l'association des conservateurs de musée, par la plume de son président Hans Haag, mais devant le silence éloquent du ministre des Travaux publics, général, journaliste et même gaulliste, Edouard Corniglion-Molinier, le musée ferma ses portes le lundi 26 septembre 1955 au soir pour ne plus les rouvrir. Auguste Perret était mort dix-huit mois plus tôt, son frère Gustave depuis trois ans déjà. On envisagea bien sûr, pour calmer les esprits, de transférer le musée à la gare d'Orsay, au musée de l'Air déjà à l'étroit boulevard Lannes, mais davantage pour endormir l'opinion qu'autre chose. Au surplus, Cornu veillait : « Nous aurons toute latitude, le moment venu, de refuser des crédits pour son transfert. » Et c'est ainsi que ce musée, le premier du genre en Europe, conçu au départ comme une sorte de vitrine des techniques de pointe, puis, enrichi de collections diverses et notamment de celle de l'école des Ponts-et-Chaussées, fermait après une dizaine d'an-



nées seulement d'ouverture au public. Ses collections, mises en caisse, traînèrent dans divers entrepôts, si bien qu'une bonne moitié est désormais introuvable. Il faut rendre grâce à Jean Millier d'avoir créé en 1989 l'association pour l'inventaire et le sauvetage de ce qui reste, même si la collection est hétérogène. Mais est-ce bien grave ? Quelle collection ne l'est-elle pas ? Voir la maquette du Pont Neuf de Toulouse (1542-1632), du pont de la Concorde à Paris (1771-1791) ou de Scarasou construit par le grand Séjourné peu avant 1914 alors que l'ou-

vrage a été détruit en 1945, est plein d'enseignements. On se consolera de la perte de la maquette du viaduc de Garabit car le viaduc existe ; mais qu'en sera-t-il du pont Albert Loupe à Plougastel, chef d'œuvre de Freyssinet achevé en 1930, que les élus bretons s'apprêtent à maquiller pour éviter au pont à haubans qu'ils ont voulu derrière, de s'envoler ? Pas plus qu'un pays, une profession ne peut exister sans mémoire. Qu'un Cornu ait voulu tuer cette mémoire est déjà difficile à comprendre, quelles que soient ses motivations obscures et sans

gloire, mais que la profession tout entière accepte cet anéantissement est, littéralement, incompréhensible.

Bernard Marrey

Un musée retrouvé. Exposition à l'espace Art Défense, galerie de l'Esplanade à la Défense. Du 3 avril au 2 juin 1991, 12 à 19 heures, sauf mardi. Quarante maquettes de grands ouvrages de génie civil participant de l'ancienne collection du musée des Travaux publics. Exposition dirigée par Jean Mesqui. Historien : Bertrand Lemoine. Catalogue : « Un musée retrouvé, le musée des Travaux publics, 1939-1955 », édité par le ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et de la Mer, volume de 160 pages et 143 illustrations, au format 23,5 x 16.

G

EHRY

*Projets
en Europe.*

L'exposition du Cci est constituée de l'ensemble des projets que l'architecte réalise en Europe : le Vitra Museum à Weil-am-Rhein ; le projet en cours de siège social Vitra à Bâle. A Marne-la-Vallée, le Centre de divertissements d'Euro-Disneyland. L'American Center, à Paris, en bordure du futur parc de Bercy. Enfin, à Barcelone, une importante galerie commerciale, Vila Olimpica, au pied d'une tour construite par Bruce Graham de l'agence Som.

L'exposition rassemble environ quatre-vingt dessins originaux et une quinzaine de maquettes qui montrent son processus de conception. Un audiovisuel rappelle ses principales réalisations, complété par une vidéo sur l'homme et l'œuvre, sorte de portrait officiel réalisé à l'occasion du Pritzker Price en 1989.



Vila
Olimpica,
Barcelone.
Maquette
du poisson,
avril 1990.
Photo :
Brian Yoo.

Frank O. Gehry, projets en Europe.
Galerie de dessins du Cci. Jusqu'au
10 juin.

Album publié par les Editions du Centre,
48 pages au format 21x30. 95 F.

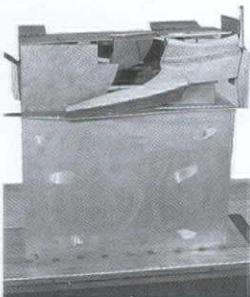
E

XPOSER
L'ARCHITECTURE

*Une galerie
spécialisée ouvre
dans le Marais.*

Alors que les expositions d'architecture dans les lieux consacrés provoquent débats et contestations, les jeunes architectes Frank Sadock et Philippe Uzzan font le pari d'exposer l'architecture au cœur du territoire de l'art contem-

« Meivsahana
Mouse »,
Michèle
Sae, Los
Angeles
1990



PH. HENRIOT

porain : les foires internationales d'art et une galerie dans le Marais, à deux pas de la fine fleur des galeristes parisiens Yvon Lambert, Karsten Greeve, Thadeus Ropac ou Renos Xippas. Simple reflet des temps ou engagement tactique ?

La situation est porteuse, ils en conviennent, depuis la « starisation » des Starck, Nouvel ou Perrot et la décision de Jean-Louis Froment d'exposer des projets d'architecture à la biennale de Venise en 1990. La conséquence en a été une curiosité mêlée d'inquiétude de la part du grand public et des spécialistes en art, peu au fait de la situation architecturale contemporaine.

Répondre à ces interrogations fait, bien sûr, partie de leur mission, mais ils veulent également surprendre et convaincre en présentant des recherches de modes d'expression architecturale qui puissent soutenir la comparaison avec les avant-gardes artistiques auxquelles souvent elles réfèrent. Cette pratique architecturale, à la limite du plastique, ils l'ont trouvée principalement aux Etats-Unis, de New York à Los Angeles comme en témoigne leur première exposition « Les architectes-plasticiens ». « Après avoir longtemps privilégié l'aspect fonctionnel de l'architecture, on prend de plus en plus conscience aujourd'hui de l'évidence de la recherche esthétique et des préoccupations créatrices au sein de la conception architecturale, nous ont-ils confié. Les architectes américains que nous exposons ici ne se définissent pas comme « architectes-artistes » ou « artistes-architectes » mais architectes intégrant dans leur pratique une analyse de l'art autant que de l'architecture.

Leurs travaux (maquettes, installations, dessins, photographies, vidéos) révèlent cette position critique vis-à-vis de l'architecture et de ses représentations, et c'est ce que nous avons envie de communiquer ».

Mais on aurait tort de cataloguer ces architectes comme les utopistes de la fin du siècle. « Leur recherche est liée à des faits concrets ; ce sont aussi des constructeurs, et leurs bâtiments ne sont pas en retrait de leurs œuvres plastiques, comme en témoignent leurs dernières réalisations. Elles sont la concrétisation

de leur réflexion sur l'espace, la matière et la représentation. Aussi ne voulons-nous pas présenter des architectures de papier ou des travaux purement théoriques. »

Représenter, pour ces « architectes-plasticiens » devient un exercice de modélisation précis et anticipateur, où le choix et la qualité du matériau et des techniques employés n'oblitérent pas le concept générateur mais l'érigent en événement plastique, fictionnel ou poétique qui met en relief le non-apparent habituel de la conception architecturale : son aventure, sa progression, la somme des décisions, ses repentirs, etc. Ainsi chaque maquette, chaque dessin peuvent être lus comme objet autonome qui suscite l'interrogation du spectateur, mais aussi comme les positions, les traces visibles et repérables du processus architectural.

Sadock et Uzzan ont conscience du travail qu'il faudra accomplir pour convaincre les uns et les autres et changer les mentalités vis-à-vis de l'architecture, en présentant des travaux certes d'une qualité irréprochable mais qui se doublent aussi d'une préciosité qui les fait plutôt apparaître comme des objets d'art. La référence constante à l'art et au plastique devient d'ailleurs troublante pour une galerie qui se propose d'exposer et de diffuser des réalisations d'architectes. Et la prochaine exposition, des peintures de Massimiliano Fuksas, ne démentira pas ce propos. Mais certainement gardent-ils pour plus tard quelques expressions purement architecturales tout aussi étonnantes et surprenantes.

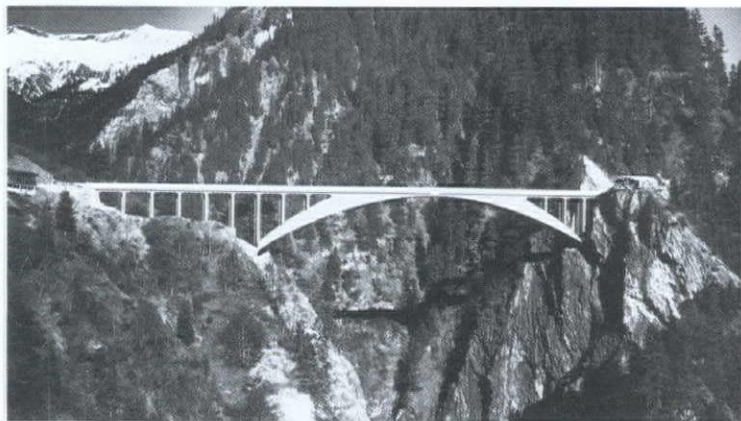
Charles-Arthur Boyer

Galerie Sadock et Uzzan, 11, rue de Thorigny, Paris-3^e. Tél : 44 59 83 00.
La première exposition réunissait les architectes-plasticiens Diller et Scofidio, les Hariri, Israël, Janselijn, Mangurian et Ray, Morphosis, O'Herilly et Warner, Rashid et Couture, Sae, Schweitzer.
La seconde présentera du 15 mai au 27 juillet des peintures de Massimiliano Fuksas.

GAUDI AUX ENCHÈRES

La société Sotheby's International doit procéder ce mois-ci à la vente aux enchères de la fameuse Casa Battlo réalisée à Barcelone par Gaudi entre 1905 et 1907 (avec, notamment pour l'extraordinaire façade polychrome, la collaboration de Jujol). La maison est estimée par Sotheby's pour un prix entre 9 et 15 milliards de pesetas, soit entre 450 et 750 millions de francs.

L'HOMME DES PONTS Genève expose les travaux de l'ingénieur Maillart, pionnier de la construction de béton armé.



ETH ZÜRICH. BIBLIOTHEK

Robert Maillart (1872-1940) fit ses études d'ingénieur civil à l'Ecole polytechnique de Zurich de 1890 à 1894 ; il y fut l'élève de Wilhelm Ritter. En 1902, il s'établit à Zurich. Il a surtout travaillé en Suisse, notamment dans les Grisons, et en Russie où il vécut de 1912 à 1919. A son retour, ruiné par la Révolution, il ouvrit un bureau d'ingénieur à Genève en 1919, puis à Berne et Zurich. En 1947, le Museum of Modern Art de New York fut la première institution à lui rendre hommage et, en 1972, pour le centième anniversaire de sa naissance, l'université de Princeton organisa une grande exposition.

Parmi ceux qui ont très tôt compris l'importance du travail de Maillart, l'artiste suisse Max Bill occupe une place de choix. En 1947, il publia « Robert Maillart. Ponts et constructions », livre qui fait toujours référence et comporte, outre des essais de Maillart, un texte de Bill qui met en parallèle la démarche de l'architecte et celle de peintres comme Mondrian ou Vantongerloo.

Fasciné par cette innovation technique qu'était le béton armé, Robert Maillart peut être considéré comme le plus important ingénieur et créateur dans l'utilisation de ce matériau pour la première

moitié de notre siècle. En effet, précurseur du français Freyssinet (1879-1962) et de l'italien Nervi (1891-1989), il s'est affirmé par ses découvertes comme l'arc en caisson (1901), la dalle-champignon (1908) ou l'arc-raidi (1924) et ses réalisations dès les années dix et vingt. Son œuvre se caractérise par une grande économie de moyens au service de l'utilité et de la beauté. A partir de structures continuellement affinées, Robert Maillart a développé une architecture civile d'une esthétique épurée. Citons le pont de Tavana de 1905, premier pont en arc-caisson à trois articulations avec ouverture du tympan et celui sur la gorge de la Salva de 1929-1930, célèbre pour l'élégance aérienne de ses lignes.

Hommage à Robert Maillart, exposition du 20 avril au 2 juin, au futur musée d'art moderne, 10 rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève, Suisse. Une publication en français accompagne l'exposition.

FORUM DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE VILLE PROJET USAGES

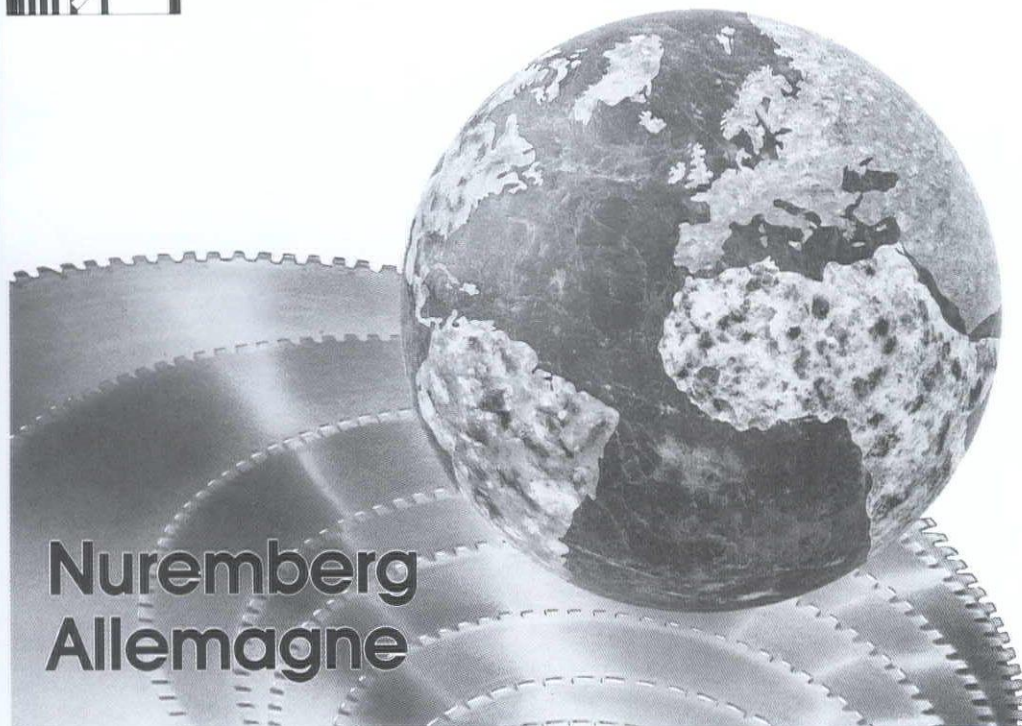
Les 4 et 5 juin 1991, à l'auditorium de l'Ecole nationale d'administration, se tiendra le forum de la recherche architecturale au cours duquel quatre thèmes seront abordés : connaître la ville ; comprendre le projet ; identifier les usages ; interroger la recherche. Placé sous la présidence de Jean-Eudes Roullier, délégué à la recherche et à l'innovation, ce débat d'orientation sera clôturé par Louis Besson, ministre de l'équipement, des transports et de la mer.

Presse : Dominique du Jonchay, Maison de l'architecture : (1) 47 23 81 84.
Renseignements : Anne Laporte, Bra-Dau : (1) 40 81 91 69.

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
☎ 01/45 75 47 39
☎ 2 03 738

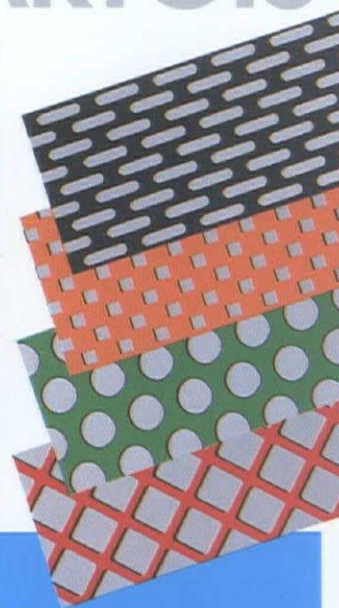
Vol nonstop
Paris – Nuremberg

Service lecteurs n° 24



LA TOLE PERFOREE TOLARTOIS

UNE GAMME COMPLETE DE PLAFONDS, CLOISONS, CLAUSTRAS,
REVETEMENTS, 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



Arch. Alliage
B Publicité LUXE

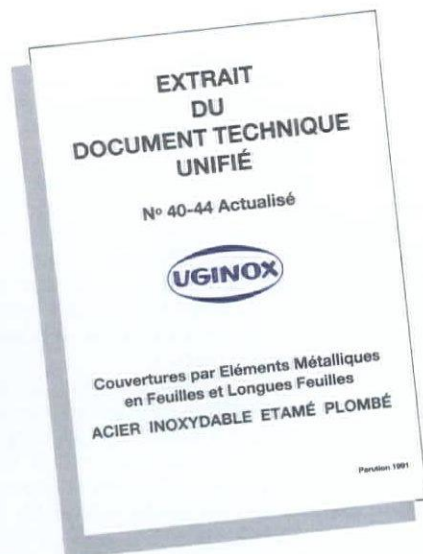
POUR VOS COUVERTURES : L'ACIER

La matière

UGINOX AME
INOX ETAME PLOMBE

UGINOX FE
INOX ETAME PLOMBE

INOXYDABLE ÉTAMÉ PLOMBÉ



DIMENSIONS DES FEUILLES

Nuance	Largeur de longues feuilles	Épaisseur minimale	Longueur admissible	(1) En région II site exposé et en région III tous sites, la largeur des longues feuilles est limitée à 0,500 m au delà de 10 m de longueur. Les régions considérées sont les régions de vent définies par les règles NV 65.
P Z8C17	0,500 m	0,40 mm	20,00 m	
P Z8CD17.01	0,650 m	0,40 mm	15,00 m (1)	
P Z6CN18.09	0,500 m	0,40 mm	15,00 m	
P Z6CND17.11	0,650 m	0,40 mm	12,00 m (1)	

Sous réserve des préconisations du D.T.U. les longueurs maximales des longues feuilles sont :
UGINOX FE : P Z8C17 → 20 m.
UGINOX AME : P Z6CND 17.11 → 15 m.



CHAPITRE MISE EN ŒUVRE



A - Etablissement du support de couverture

Pour les supports en panneaux dérivés du bois, faisant l'objet d'Avis Techniques visant la pose de couverture en acier inoxydable étamé-plombé, il convient de se reporter aux prescriptions de mise en œuvre spécifiques du panneau utilisé et définies dans l'Avis Technique.



B - Feutre d'interposition entre l'inox et le support

Dans le but d'améliorer le comportement acoustique de l'ouvrage, l'interposition d'un feutre bitumé est vivement recommandé.

C - Précaution d'emploi

Pour se prémunir du risque de taches lorsque l'acier inoxydable surplombe des parties de couverture en ardoise, l'enduction d'une huile de patine est conseillée.

Pour toutes informations complémentaires n'hésitez pas à nous consulter

UGINE
 ACIERS DE CHAILLON ET GUEUGNON

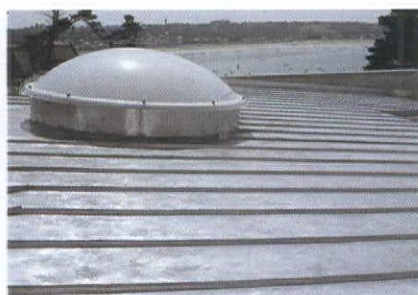
CHAPITRE MATERIAUX

Plusieurs nuances d'acier inoxydable sont proposées. La définition des expositions atmosphériques est donnée en annexe du D.T.U.

Toiture Parisienne
 Atmosphère urbaine normale
 Nuance préconisée
 *UGINOX FE (P Z8C17)



Toiture en bord de mer
 Architecte :
 JEHANNIN 22380 ST-CAST
 Atmosphère marine
 Nuance préconisée
 ** UGINOX AME (P Z6CND17.11).



La manière

MATERIAUX (3)	EXPOSITIONS ATMOSPHERIQUES							AMBIANCE INTERIEURE	
	ATMOSPHERES EXTERIEURES						NORMALE	AGRESSIVE	
	RURALE NON POLLUEE	URBAINE NORMALE	INDUSTRIELLE NORMALE	INDUSTRIELLE OU URBAINE SEVERE (1)	MARINE (2)	MIXTE OU PARTI- CULIERE			
* P Z8C17									
P Z8CD17.01									
P Z6CN18.09									
** P Z6CND17.11									

1. Notamment toute atmosphère véhiculant des produits corrosifs ou halogénés (chlorure, fluorure, etc). 2. Bord de mer et zone limitée à 10 km du littoral. 3. Par référence à la norme NF A 35 573, les nuances les plus utilisées sont : P Z8C17 - P Z6CN18.09 - P Z6CND17.11.

☐ Les matériaux non adaptés. ☐ Choix après accord du fabricant. ☒ Les matériaux adaptés.

CRITIQUE DE L'ÉTAT CRITIQUE

Une réaction
de Jacques Lucan
à l'éditorial
du numéro
du soixantenaire.

Cher François Chaslin,

La lecture de ton texte « Un état critique » paru dans le numéro 272 de l'Architecture d'Aujourd'hui m'a laissé perplexe et, dans un premier temps, silencieux. Dans un deuxième temps, vu que ce numéro de l'AA retrace soixante années d'histoire, et que ton texte est, de fait, un éditorial qui fixe les objectifs que tu assignes à la critique architecturale, il m'a semblé nécessaire de manifester mon désaccord.

Le tableau que tu dresses en effet quelque peu désabusé et ton propos pose une question principale : à l'époque du star-système généralisé (que tu qualifies d'affligeant, paradoxalement puisque l'AA semble bien souvent s'en accommoder sinon le promouvoir) et de la fin des dogmes,

qu'est devenue la critique, quel est son rôle ?

Tu réponds en avançant essentiellement une hypothèse : la critique est maintenant du domaine des opinions, et son rôle est de « faire partager un goût ». Dans cette optique, réellement, à quoi bon la critique ?

Si la critique n'est qu'affaire d'opinion, il est plus intéressant d'avoir recours à des sondages : l'interprétation de ces sondages serait alors du ressort de journalistes qui devraient être à même de tirer des enseignements quant aux tendances qui traversent l'opinion. Si elle n'est qu'affaire de goût, autant s'en remettre à l'adage populaire : « Les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas » et se borner, dans une revue d'architecture, à ne présenter qu'un catalogue de projets et de réalisations, sans multiplier les commentaires inutiles ; les choix seraient suffisants à eux seuls pour apprécier les « goûts » de la revue.

L'Architecture d'Aujourd'hui ne semble ni procéder à des sondages, ni vouloir être un simple catalogue : c'est donc qu'elle poursuit d'autres objectifs en matière de critique architecturale. Tu établis deux constats.

Premier constat : le pluralisme, l'éclectisme, l'individualisme et

les modes changeantes rendraient difficile sinon impossible toute vision d'ensemble « raisonnable », toute proposition de « systèmes fédérateurs ». Cette façon d'appréhender la réalité n'est-elle pas le résultat d'une faiblesse ou d'une défaillance de la critique, incapable de dépasser la dimension scintillante et séduisante de l'actualité, fascinée par une diversité dont elle devrait dire qu'elle n'est bien souvent que factice ou somme toute très superficielle. Mais, selon quels critères ?

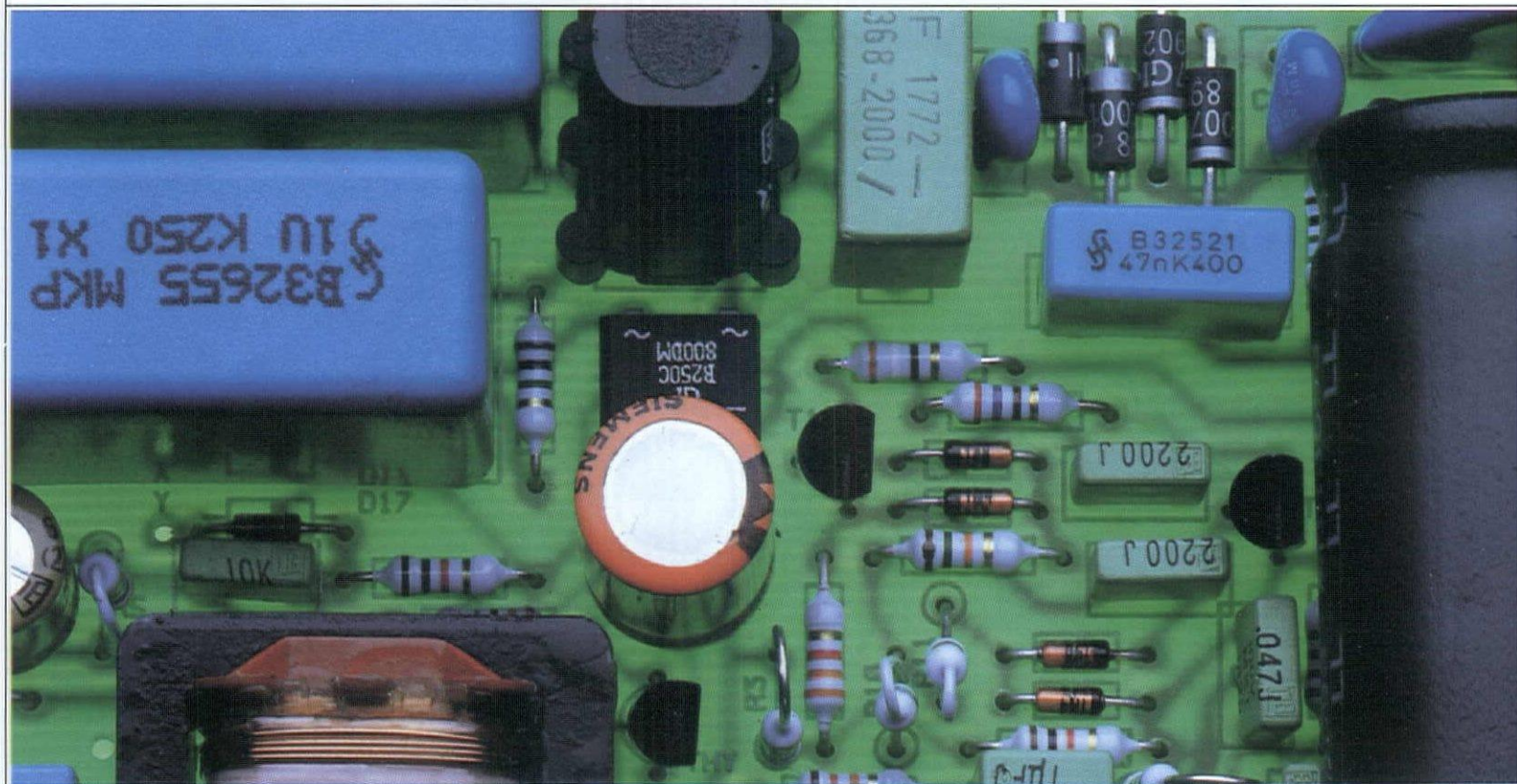
Ceci nous mène au second constat : les critères manquent, les systèmes de valeurs se défilent, notre époque est celle de l'évanouissement des dogmes. Soit. Mais ne serais-tu pas ici nostalgique d'une époque où effectivement la critique pouvait avoir une dimension « opératoire » lorsqu'elle s'appuyait sur des doctrines partagées par des individus ? Même si on considère cette époque révolue, doit-on pour autant croire que l'individualisme triomphant est synonyme d'originalité obligée. Certainement pas. Et c'est à la critique de proposer des interprétations, de procéder à des choix, de nécessairement réduire le foisonnement, et de considérer, dans une perspective historique, ce qu'il en est des enjeux

architecturaux et urbains d'aujourd'hui. Et cela en essayant, à mon avis, de se garder d'enfiler des perles comme tu le fais à propos de « la fermeté doctrinale de Gregotti, l'élégance de Maki, le néo-corbusianisme de Ciriani, la précision de Foster, l'anarchisme populiste de Fuksas », etc.

La critique n'est pas la recherche de l'adjectif « juste » ; elle ne doit pas se contenter de livrer des impressions, ce qui l'amènerait bien sûr à s'en remettre immédiatement à « l'intuition » et au « libre sentiment ». Depuis longtemps, chacun sait pourtant que le sentiment n'est pas libre et que l'intuition est soumise à de sérieuses déterminations !

Laissons donc le goût au magasin des antiquités ou dans les conversations des salons du faubourg... Je ne vois pas que ce soit une notion aujourd'hui très utile pour, comme tu le dis, « étendre le champ de (la) curiosité », « s'ouvrir aux manifestations les plus diverses des sensibilités et des réflexions architecturales du temps ». Jean-Paul Robert, en conclusion de l'article de présentation de la chronique de soixante années de l'Architecture d'Aujourd'hui dans le même numéro, annonce comme un programme pour la critique architecturale : « Il lui reste,

L'AVENIR A DEJA COMMENCE:



pour retrouver un peu d'efficacité, à s'extraire du labyrinthe, à quitter les arcanes et les chiffres de l'architecture, à oublier ses discours, pour retrouver les chemins du réel. Il lui faut prendre les miroirs pour ce qu'ils sont, des leurres, démêler l'écheveau des images, retrouver derrière les reflets les objets qui s'y renvoient. Alors seulement pourra-t-elle prétendre réfléchir ».

Il est dommage que la phrase suivante démente les intentions précédemment annoncées : « Les images et les fragments de textes rassemblés dans les pages qui suivent (soit la chronique des soixante années de l'AA) n'ont pas cette prétention ». Bientôt, on se flatterait de ne pas avoir de prétention, en se satisfaisant d'un « parfait arbitraire » qui n'a « d'autres raisons que le plaisir » (dixit Jean-Paul Robert, encore). Je ne veux pas croire que l'Architecture d'Aujourd'hui n'ait pas d'autres ambitions que la recherche d'émotions hédonistes très passagères. Le plaisir peut être aussi de risquer des choix, de risquer des interprétations auxquelles on croit, d'être effectivement, comme tu le dis, des « historiens de l'immédiat ». Avec une exigence qui est dictée par ta place de rédacteur-en-chef de l'Archi-

ture d'Aujourd'hui, revue soixantenaire. Autrement, inutile de rappeler et de faire référence au glorieux passé de la revue. Bien amicalement.

Jacques Lucan

Je ne pense sincèrement pas que le passé de la revue ait été plus glorieux que ne l'est son présent. Il fut, et nous sommes. Notre numéro du soixantenaire, assez librement critique et même auto-critique, ne cherchait à faire l'apologie ni du bel autrefois, ni d'aujourd'hui. Toute situation historique doit être explicitée même si elle est, comme la nôtre, sans « héroïsme », voire désenchantée. D'où le ton peut-être un peu désabusé de l'éditorial en question. Désabusé ou plutôt, à mon sens, lucide car le doute est une vertu de l'esprit critique, intuitif ou plus méthodique.

Le titre même de cet article, « Un état critique », indiquait qu'il ne se proposait pas de fixer le moindre objectif à la critique architecturale ; simplement de témoigner d'un sentiment sur ces questions. Tout autant qu'un artiste, qu'un écrivain, que n'importe quel individu pensant, tout autant qu'un architecte, un critique peut faire part d'une vision

personnelle des choses sans s'appliquer à bâtir un système ou à suivre une stratégie collective, sans s'impliquer dans un combat dont il serait l'instrument.

Entre le volontarisme abusif d'il y a quelques années et l'amnésie des jeunes générations, il y a place pour des attitudes légèrement désillusionnées et attentives à ne pas trop fabriquer de mythes.

Je répondrai à trois points.

Lorsque j'énonçais que nous nous trouvons dans une situation d'effondrement des systèmes de valeur et des modes d'explication du monde, ce n'est pas l'univers un peu confiné de l'architecture que je visais ; c'est notre environnement philosophique global. L'architecture, malgré son importance pour nous, n'est qu'un épiphénomène.

Pour ce qui est du star-system, je ne l'ai pas qualifié d'affligeant mais d'« à bien des égards affligeant ». Il y a nuance. Et si l'AA s'en accommode, c'est son statut de revue à grande diffusion qui le lui commande ; et aussi notre curiosité collective. Je ne pense pas pouvoir me trouver démenti par l'éditeur que tu es.

Pour ce qui est du « goût » enfin, je ne voudrais pas que tu fasses une fixation sur cette notion dont je regrette qu'un reste de purita-

nisme intellectuel te la fasse trouver choquante. Il est des tabous anciens dont on devrait aujourd'hui se défaire, comme on tombe la veste. Et puis je n'ai, dans cet article, que rarement parlé du goût seul, mais au contraire pris soin de le conjuguer avec des expressions comme « le mouvement d'une réflexion » et jamais parlé d'émotion sans évoquer aussi « tel type de raisonnement, de mode constructif ou de problématique sociale. »

Bien à toi. François Chaslin

R ECTIFICATIF

Vous avez publié dans votre numéro de février dernier notre réalisation de logements dans la Zac Reuilly. Contrairement à ce qui est dit dans le corps de l'article, le chapeau du titre parle d'« un come-back de José Oubrière » et néglige Kirkor Kalayciyan, pourtant co-auteur et, de surcroît, mandataire de l'opération.

José Oubrière
et Kirkor Kalayciyan

ALIMENTATIONS ELECTRONIQUES D'OSRAM.

Ce n'est un secret pour personne, l'électronique révolutionne notre époque. Et ça n'est sûrement pas fini.

Pas un domaine où elle n'ait fait son entrée. Ainsi celui des appareillages d'alimentation ne fait pas exception. Transformateurs, starters, ballasts, amorceurs, selfs... y trouvent immédiatement leur avantage: réduction considérable du poids et de l'encombrement, système en «une seule pièce», économie de consommation, augmentation de la durée de vie des lampes, allumage instantané, absence d'effet stroboscopique scintillement ou bourdonnement grâce à la HF, fonctionnement en courant alternatif ou continu, coupure automatique en cas d'incident... pour ne citer que les plus importants.

Logique que nous nous soyons intéressés à l'électronique pour nos lampes, car qui mieux

qu'OSRAM sait quelle alimentation est bonne pour elles.

Résultat, une gamme inédite et complète – la première au monde – pour répondre aux besoins les plus essentiels: transformateur électronique HALOTRONIC® pour les lampes halogènes TBT, alimentation électronique QUICKTRONIC® pour les lampes fluocompactes, QUICKTRONIC® DE LUXE pour les tubes fluorescents, ou POWERTRONIC® pour les lampes à décharge TS 70.

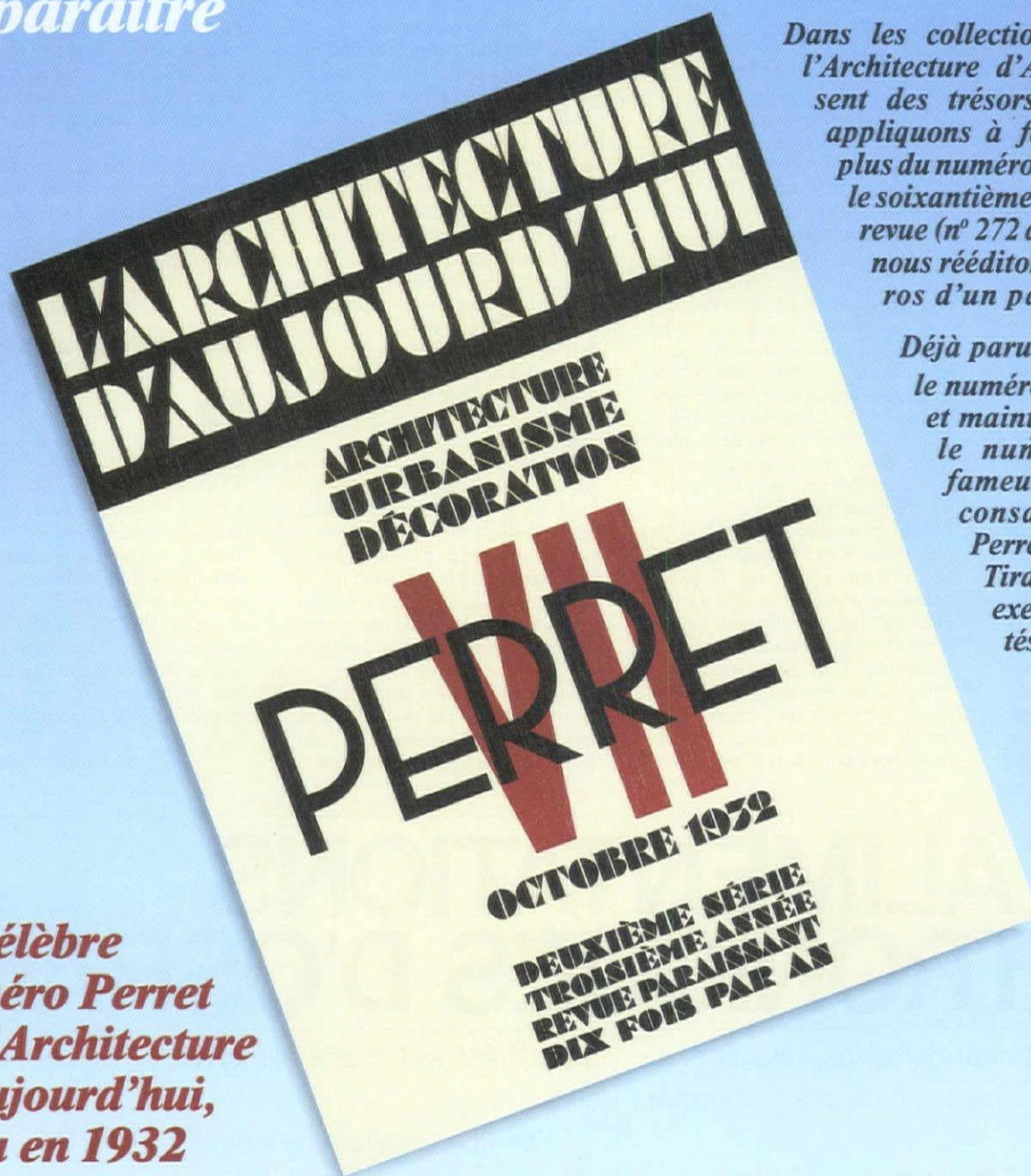
Un avenir qui ne fait que commencer. Car même si leurs prix plus élevés en rebutent certains, ils s'amortissent bien vite pour ne laisser place qu'aux économies et agréments d'utilisation.

Qui un après l'autre font votre gain.

Toute la lumière

OSRAM

*Vient
de paraître*



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

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.

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.

Les radiateurs en fonte, ils ont bien changé.




CHAPPEE

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 Espaces Chauffage Chappée (liste sur demande) ou demandez notre dossier technique sur les radiateurs Fonte Décoration Carat de Chappée.

Mon adresse : ☐ professionnelle ☐ privée

Nom : _____

Prénom : _____

Société : _____

Rue : _____

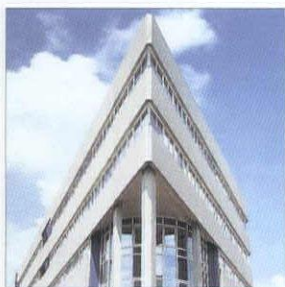
Code Postal [] [] [] [] [] [] Localité : _____

A retourner à CICH : 157, avenue Charles-Floquet - 93158 Le Blanc-Mesnil.

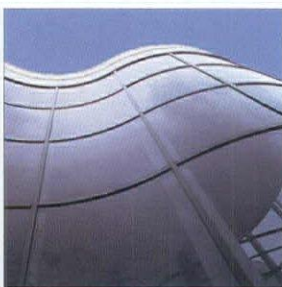


Pour que la création ait la tête
dans les nuages,

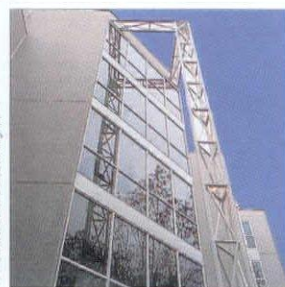
Architectes: Curtelin - Ricard & Associés



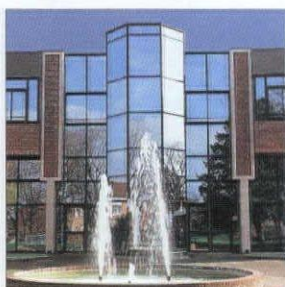
Architectes: Scott & Brownrigg & Turner



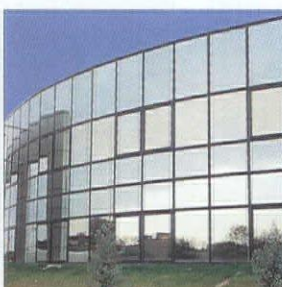
Architecte: L. Exbrayat



Architecte: G. Martin



Architecte: C. Breton



Architecte: M. Lignon



Mieux vaut que la réalisation garde
les pieds sur terre.

Portée par les profilés Technal, l'imagination peut aller loin et très haut. Avec des structures élégantes et fines qui permettent d'inventer des formes nouvelles, Technal fait avancer la beauté, celle des lieux où l'on vit. Notre expérience en France et à l'étranger dans la réalisation de bâtiments aussi divers par leur architecture que par leur fonction (équipements et services publics, bureaux, immeubles d'habitation), nous permet de mettre en évidence la richesse des possibilités offertes par les gammes de produits Technal. Et sur chaque chantier, notre réseau d'Aluminiers® Agréés Technal qualifiés par l'Association Socotec-Technal

garantit le meilleur niveau de professionnalisme dans la mise en œuvre de nos produits. Technal délègue en région des conseillers qui sont dans toute démarche préalable, vos interlocuteurs privilégiés. Ils vous font part des innovations produits, vous proposent des solutions, vous apportent les services de notre bureau d'étude. Celui-ci réalise pour vous une étude de faisabilité des avants-projets, recherche des profilés spéciaux à l'esthétique personnalisée et peut vous assister techniquement à toutes les étapes de la conception. Lorsqu'elle s'appuie sur des bases solides, l'imagination peut s'exprimer en toute liberté.

LE BEAU S'INSTALLE POUR DE BON

TECHNAL®



NUMERO VERT 05 06 07 31
APPEL GRATUIT



Tapez le 3614 Code TN.

Service lecteurs n° 43

MENUISERIES ET FERMETURES

Les différents matériaux, alu, PVC, bois, acier se resituent les uns par rapport aux autres dans une dynamique qui risque de devenir permanente au fur et à mesure que les applications et les solutions se diversifient. La protection solaire devient un vrai métier, car notre civilisation tertiaire, avide de lumière du jour, supporte de plus en plus mal d'avoir trop chaud ou d'être éblouie. Fragilisation de monsieur tout le monde ou exigences justifiées ?

MENUISERIES : V.E.C. OU PAS V.E.C. ?

La tendance actuelle des murs rideaux est l'amincissement des tracés de façade, de plus en plus fins et linéaires. Cette tendance a été vigoureusement impulsée par le V.E.C. (Vitrage Extérieur Collé), avec les possibilités qu'il offre aux architectes de dessiner des façades « presque » indépendamment de toute contrainte liée au dessin des menuiseries. Un grand industriel du mur-rideau comme CFEM façades (division Compal) a, de son côté, intégré les apports du V.E.C. dans la conception du mur-rideau traditionnel, avec un lemme : « la technicité du V.E.C. mais la compétitivité du mur-rideau ». Les murs-rideaux de la ligne Compal se sont enrichis de deux nouveaux types à ouvrants masqués, résultant de traitements de façades très épurés.

Deux nouveaux produits de la gamme Compal attirent particulièrement l'attention, le profil mur-rideau à ferrage à l'italienne, et le profil double-montant à ferrage oscillo-battant.

Il est à noter que le ferrage de type oscillo-battant, de très loin un des plus fonctionnels pour le traitement des façades du tertiaire comme de l'habitat, a été longtemps tenu à distance par les prescripteurs pour une certaine complexité mécanique pouvant conduire à la destruction de la fenêtre en cas de fausse manœuvre. Depuis ont été généralisées les sécurités mécaniques prévenant tout incident de ce type.

Des menuiseries en aluminium avec des ferrages oscillo-battants avaient été adoptées pour la réalisation des façades en V.E.C. de la tour Suisse (cabinet Delfante, architecte conseil, SCPA Batton et Roustit, architectes) à Lyon ; l'étude et la réalisation en avaient été confiées à Rinaldi Strucal.

Spécialiste du mur-rideau en aluminium, le concepteur gammiste Kawneer se situe également dans la mouvance des ouvrants masqués avec volumes collés. Il s'est orienté vers une solution à projection à l'extérieur avec ouverture à l'italienne. La coupure thermique des profilés est réalisée selon le procédé de la barrette polyamide sertie. En position fermée, étant réalisé avec des profilés placés en arrière du vitrage, l'ouvrant est totalement masqué.



Profilés revêtus
d'acier inoxydable
Schüco

Les remplissages (volumes verriers, etc.) acceptés entre 8 et 24 mm d'épaisseur sont pris en feuillure par les traverses haute et basse et sont collés aux montants. L'ouverture maximale est de 15°, avec une surface maximale de 2,25 m² et un poids de châssis jusqu'à 100 kg. Ce modèle, 1 200 CV, peut être monté dans les murs-rideaux Kawneer de la série 1 200.

AUTRES VUES SUR LES FENÊTRES

A tout seigneur, tout honneur : le bois est bien vivant. La Gimm poursuit son ouvrage de diffusion et de valorisation du bois, sans lequel bien des usagers ne reconnaissent pas une fenêtre. Fort de ses quarante ans d'expérience dans la menuiserie industrielle, Gimm a donc sorti la gamme « S », qui réunit les caractéristiques les plus performantes que l'on peut attendre du bois.

Le PVC a gagné une grande part du marché de la menuiserie, où les différents constructeurs confortent leurs positions en diversifiant leurs gammes. Kömmerling a créé spécialement pour le marché français le système VS, en PVC armé de renforts d'acier. Ce système offre une gamme complète de profilés de fenêtres. Outre les fenêtres et les portes à la française, le système Combidur VS comprend des fenêtres oscillo-battantes, des fenêtres « monobloc », des vitrages fixes, des fenêtres à petits bois, des fenêtres cintrées, etc. Le système inclut aussi un dormant spécial pour la rénovation. Les profilés du système VS, tout en formant un système complet, se combinent avec tous les profilés des autres systèmes de fenêtres Kömmerling. Le système présente les avantages suivants : le profilé est conçu avec une feuillure inclinée qui facilite l'écoulement de l'eau par la chambre de drainage ; le couvre-joint intégré au dormant facilite la mise en œuvre de l'ensemble ; enfin grâce à des parcloles supplémentaires, les menuiseries acceptent la pose de vitrages de toutes épaisseurs. Des profilés ont été créés pour le raccordement au gros œuvre. Comme tous les systèmes de profilés de fenêtres Kömmerling, le système VS accepte les quincailleries standard.

En poursuivant l'extension de son

système, Kömmerling a créé une fenêtre coulissante dont les profilés sont de dimensions particulièrement réduites. Les dimensions maximales des ouvrants sont de 140 x 140 cm, ou de 120 x 215 cm.

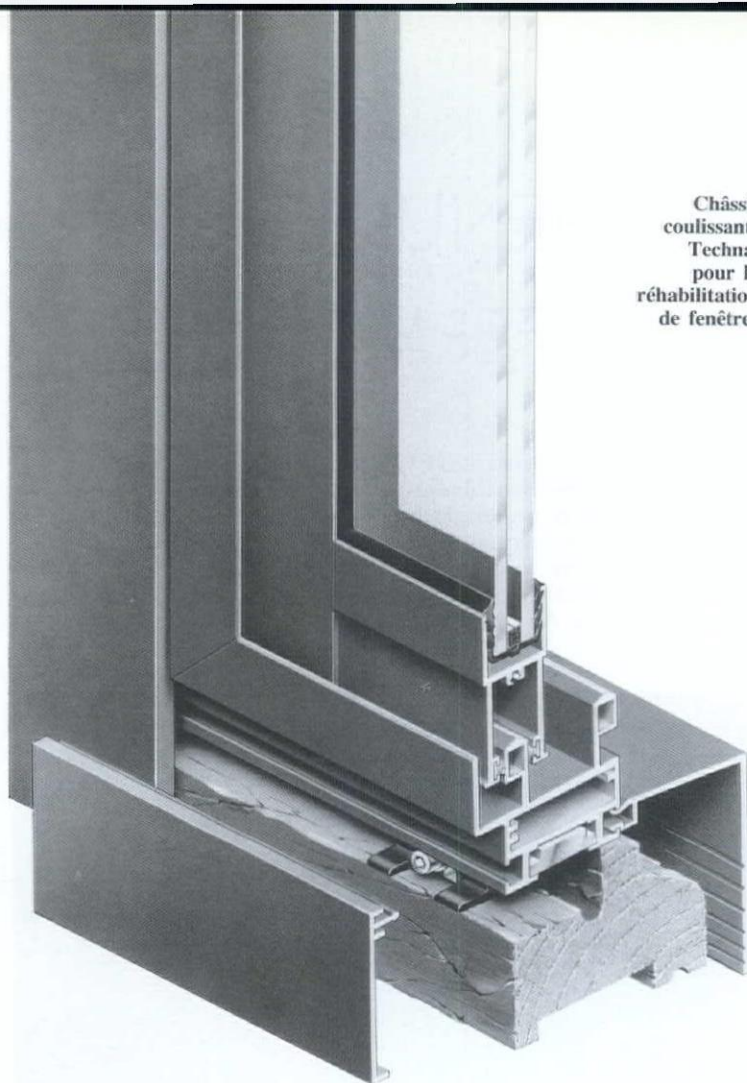
Dans la famille des menuiseries PVC, le concepteur Schüco présente le système Vartan M + A, dont les profilés dotés de renforts métalliques, sont susceptibles d'être équipés indifféremment de joints à frappe ou de joints centraux, permettant ainsi la compatibilité entre les autres systèmes Vartan, AS et MF. Il est à noter que le système AS est très adapté à la rénovation, en conservant les dormants existants. En outre M + A autorise toutes les formes, cintrées, en ogive, etc.

Les grandes innovations des familles Schüco sont dans l'aluminium. La première de ces innovations, qui répond à une très forte demande tant de certains maîtres d'ouvrage du tertiaire (banques, bureaux de poste, commissariats, etc.), que de nombreux particuliers, est la création d'une menuiserie de haute sécurité à coupure thermique. Jusqu'à présent de telles installations entraînaient des modifications fort coûteuses, imposant en outre une altération de l'esthétique des façades. Le système Iskotherm à rupture de pont thermique a été élargi pour permettre la pose de vitrages pare-balles, avec un profilé extérieur en aluminium massif renforcé aux angles. Le système a subi tous les essais de tir normalisé y compris de la classe IV. Il peut accueillir des vitrages jusqu'à 65 mm d'épaisseur, pour un poids maximum de 130 kg par vantail, avec des largeurs de vues identiques à celles de la gamme. En outre, la gamme Iskotherm PB (pare-balles) est, comme le reste de la gamme Iskotherm, bicolore (teintes différentes pour l'intérieur et pour l'extérieur).

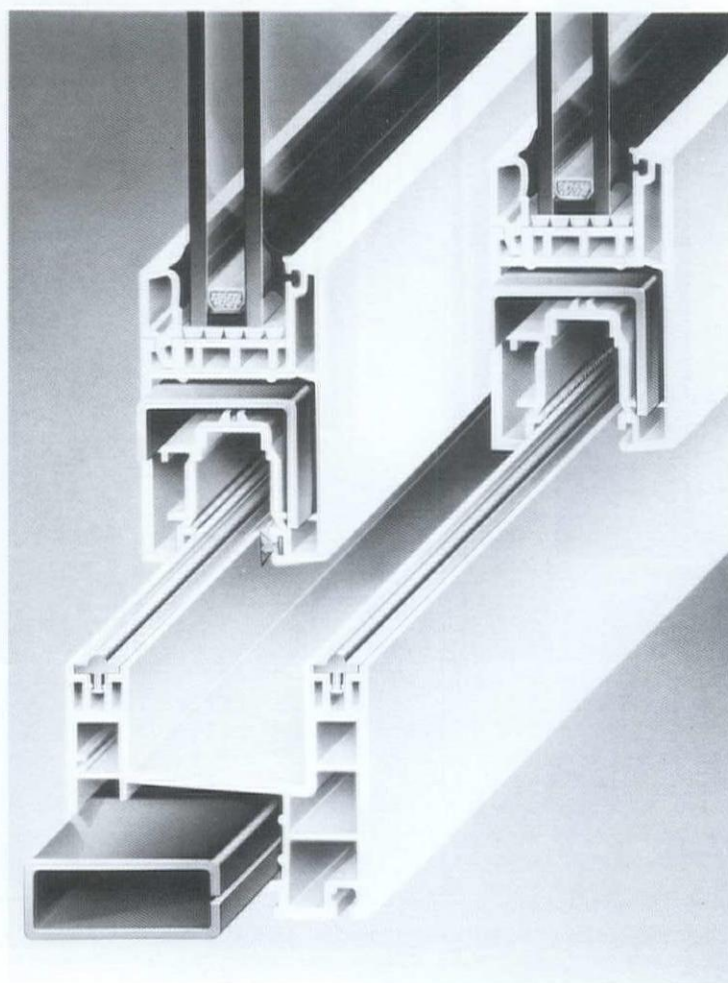
La seconde grande innovation des gammes aluminium Schüco Iskotherm à coupure thermique est leur finition extérieure en acier : l'ossature porteuse de la fenêtre en aluminium, après laquage anti-corrosion, reçoit des profils d'habillage en acier inoxydable finement émerisé. L'acier — last but not least — retrouve la faveur des prescripteurs : matériau parfaitement maîtrisé, dont les techniques actuelles de mise en œuvre, la résistance, et la robustesse pallient amplement les arguments « de poids » qui lui avaient fait préférer un temps l'aluminium. On l'a vu dans de grandes réalisations architecturales, avec les profils RP de Mannesmann (dont le partenaire commercial en France est Hardy Tortuax), pliés sur galets. Ces profils ont été utilisés notamment à l'Institut du monde arabe. Plus récemment, les profils Mannesmann RP ont été mis en œuvre pour les verrières du nouveau terminal de l'aéroport de Montpellier (ADP architectes et ingénieurs), ainsi que pour celles des nouveaux édifices de l'Institut de recherche sur le cancer (Cabinet Viala, Montpellier).

LA FENÊTRE INTELLIGENTE

Technal a présenté un produit innovant applicable tant au secteur ré-



Châssis coulissants Technal pour la réhabilitation de fenêtres



Porte coulissante Combidur SF2, Kömmerling

sidentiel qu'au tertiaire : la fenêtre pré-équipée. Elle a été lancée par Technal pour allier des exigences de confort actif et de haute sécurité : détecter les intrus, maîtriser la lumière, apprécier les variations climatiques sont des fonctions asservies à une télécommande radio, sans fil ni câble, depuis n'importe quel endroit du bâtiment. Le matériel présente dix ans d'autonomie. Un détecteur périphérique intégré, déclenché à l'ouverture du vantail, est relié par radio, sans câblage, à l'alarme Technal. Un indicateur des températures intérieures et extérieures, avec la mémorisation des extrêmes de la journée et de la nuit, est un assistant indispensable à la maîtrise du confort climatique, qui peut trouver son prolongement dans une programmation du plan de chauffe. Un système de commandes totalement intégré à l'intérieur des profilés assure l'asservissement du volet ou du store ; l'ouverture et la fermeture sont donc maîtrisées à distance, et par conséquent peuvent être également liées à d'autres opérations programmables.

L'intérêt de la démarche domotique Technal est sa possibilité d'application à un cadre bâti traditionnel évitant les problèmes de câblage.

OCCULTATIONS

Le volet roulant est un appareillage qui se développe avec des solutions de plus en plus industrialisées, apportant davantage de confort et d'esthétisme.

En toitures et en parois inclinées, les ouvertures Velux restent incontournables, depuis plus d'un demi-siècle : une des meilleures solutions technologiques résolvant les problèmes d'étanchéité sur châssis basculants. Toutefois, car il y avait encore certains inconvénients à ces solutions, surtout dans ces situations de vitrages largement ouverts à la lumière, une très sérieuse contrepartie restait le contrôle des excès de rayonnement, et plus précisément des effets de serre à l'intérieur, difficilement maîtrisables avec des stores intérieurs, qu'ils soient textiles ou vénitiens. Les châssis Velux peuvent désormais être équipés de volets roulants, parfaitement au point. Leur planéité est totalement assurée, et ils ont été dessinés pour éviter tout relief disgracieux en toiture. Ils ne reposent que sur le dormant de la fenêtre, même lorsque celle-ci est ouverte, pour supprimer tout risque de déformation du cadre mobile due au poids du mécanisme, et ne pas gêner son retournement complet pour le nettoyage. Lorsque le volet roulant Velux est descendu, l'entrebâillement de la fenêtre et la ventilation de la pièce restent possibles.

Les volets roulants existent en deux versions, manuelle (VRCL) et électrique (VREL). Ces derniers fonctionnent sous une tension de sécurité de 24 volts, et sont opérables à distance. Enfin, plus particulièrement sur les toitures à faible inclinaison, les volets roulants contribuent à accroître la sécurité de l'utilisateur.

Les programmes de volets roulants en aluminium Luxaflex ont été complètement remaniés, avec une robustesse et des qualités de finitions accrues. Les coffres, redimen-

Jeu d'Ombres et de Lumières sur Fond de Stores Franciافlex.

Réalisés sur mesure, les stores Franciافlex se déclinent au gré de vos idées.

Stores vénitiens, bandes verticales, plissées, enrouleurs, stores d'extérieur...

FRANCIAFLEX
LA VIE COTE STORES

Responsable Prescription : Jean NAULAIS. 14, rue Jules VANZUPPE 94200 IVRY-SUR-SEINE - Tél : (1) 46.71.38.38.

Service lecteurs n° 12

sionnés pour une meilleure adaptation à l'esthétique des façades, sont à pan coupé en aluminium extrudé, avec joues en Zamac, flasque intérieure et contrejoints en PVC.

Un volet roulant Isobloc, avec un tablier double paroi isolé, s'enroule dans un coffre de 150 mm seulement. Il se décline maintenant en différentes options : coffre en aluminium plié « rollformé » (en continu sur machines à galets), tablier PVC ou aluminium en finition Alucôte, etc.

Dans l'équipement des baies, Bumbendorff a acquis une notoriété indiscutable par l'attribution de l'Epi d'Argent de la Qualité qui lui a été



Stores
Reflex-Sol



décerné en 1990 sous l'égide de la Fédération nationale du bâtiment pour un certain nombre de ses produits et notamment les volets roulants électriques Atix et Rolax, pour fenêtres de toit et pour vérandas, le Monobloc 3F pour la rénovation.

PROTECTIONS SOLAIRES

Avec un produit diffusé sous le nom de Shadematic, le constructeur d'origine suisse Griesser, installé en France depuis 1927, a créé un nouvel équipement de régulation lumineuse. Griesser-Electromatic est déjà connu pour ses techniques de motorisation et d'asservissement, avec des produits placés en extérieur qui permettent une gestion sur mesure de la lumière et de l'énergie solaire, de la sécurité avec le recours possible à la télésurveillance, ainsi que l'intégration des nouveaux moyens offerts par la domotique.

Shadematic, à la différence des produits précédents, est destiné à être placé en intérieur, et à réguler le flux d'éclairage direct avec un produit non opaque. C'est un store de type enroulable, couissant sur des chaînettes à billes, pour permettre un arrêt précis tous les 12 mm. L'écran proprement dit est un textile technique composé selon deux variantes : Screen sergé, natté et light, en qualité M1 (inflammable) réalisé par tissage de fils de verre enrobés de PVC, et la variante Soltis en qualité M2 (difficilement inflammable), réalisée par tissage de fils polyester enrobés de PVC, particulièrement résistante à la déchirure. L'écran s'enroule sur un axe en aluminium extrudé et est tendu en partie basse sur une lame de finale en aluminium extrudé laqué blanc. La tension constante du textile, et la légèreté du système rendent possible son utilisation sur un châssis basculant, ainsi qu'en verrière, en toutes inclinaisons. La manœuvre est manuelle par tirage direct sur la lame finale, avec cordon. Le rappel est assuré par un système hélicoïdal placé en tête. En option, le Shadematic s'enroule dans un caisson de protection. L'écran textile recouvrant les chaînettes de guidage, le montage de plusieurs écrans se réalise ainsi pratiquement bord à bord.

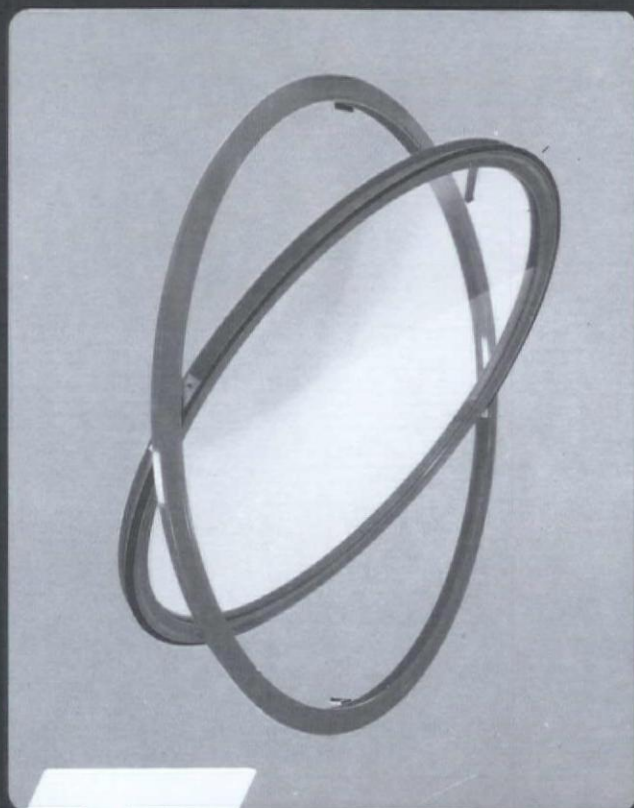
Les vitrages faiblement obliques ou quasiment horizontaux sont toujours un des points où achoppe le confort des grandes surfaces vitrées en vérandas, en jardins d'hiver et terrasses couvertes, et restreint leur attrait, en habitat comme dans le tertiaire. Les stores Reflex-Sol, du constructeur Actis, ont une structure de matériaux composites qui permet de renvoyer à l'extérieur, sans l'absorber, 96 % du rayonnement thermique dans le spectre visible et dans l'infrarouge grâce à leur face extérieure argentée. Ces stores placés à l'intérieur du vitrage ménagent la lame d'air indispensable à la ventilation pour évacuer la chaleur rémanente entre store et vitrage. Le système est motorisable. Deux variantes de complexes sont disponibles : la « toile » du store peut être soit un film de mylar argenté soudé sur une belle toile écrue, soit un tissage de fins rubans de mylar argenté avec un voile de fils polyester (le complexe est dit alors « écran solaire tissé »). Pour remédier aux inconvénients des systèmes coulissants sur câbles, Actis a mis au point Reptil, un nouveau système de rails en aluminium anodisé de 17 ou 22 mm, respectant la mise en valeur des structures laissées apparentes.

Somfy est un des fabricants dont il est impensable de ne pas faire mention dès lors que l'on s'intéresse aux problèmes de mécanisation de l'ocultation : les produits Somfy line 1 000, à titre d'exemple, sont des automatismes vent-soleil de commande de stores, motorisés Somfy bien sûr. Deux autres lignes de produits dont l'usage est en plein développement : Somfy line horloge, qui concerne les automatismes de programmation pour volets roulants, et les systèmes de commande à distance par radio et infrarouges.



Volets roulants
fenêtre de toiture Velux

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



© Sanzio FERRAROLI

CHÂTEAU DU DESERT À MAICHE:

- Maître d'ouvrage:
Commune de MAICHE.
- Maître d'œuvre: Sanzio FERRAROLI
(25 - MAICHE).
- Menuiseries extérieures: INOTEC
(70 - VESOUL)
Tél.: 84 75 68 04
Fax: 84 76 03 41

L'EXPRESSION DU TALENT

En rénovation, le respect du patrimoine architectural est un devoir qui nécessite une parfaite connaissance des matériaux et de leur capacité d'intégration dans une structure existante.

Les profilés P.V.C. Kömmerling répondent à toutes les exigences en matière d'isolation acoustique, thermique et d'étanchéité, en mettant en lumière les compétences architecturales de vos prédécesseurs. Le talent, c'est parfois de savoir se faire oublier...



**EXPRIMEZ VOUS EN
KÖMMERLING**

Service lecteurs n° 18



ACADIE

Veuillez m'envoyer sans engagement de ma part une documentation sur les profilés en P.V.C. et les systèmes de fenêtres Kömmerling.
Kömmerling France - Rue Gutleutfeld - B.P. 50
67440 MARMOUTIER

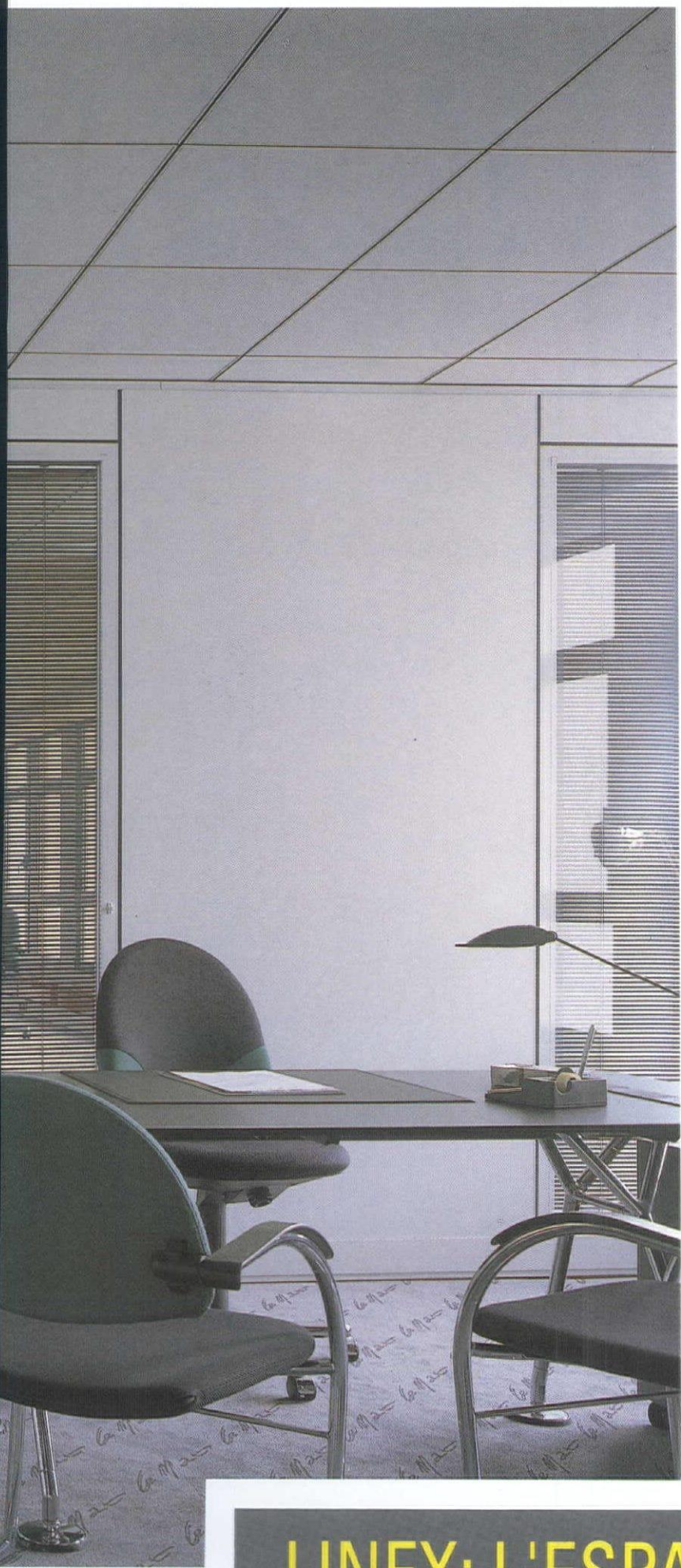
Nom _____

Profession _____

Adresse _____

Tél. _____





CLOISONS POUR ESPACES TRAVAIL FONCTIONNELS FLEXIBLES ET REVERSIBLES

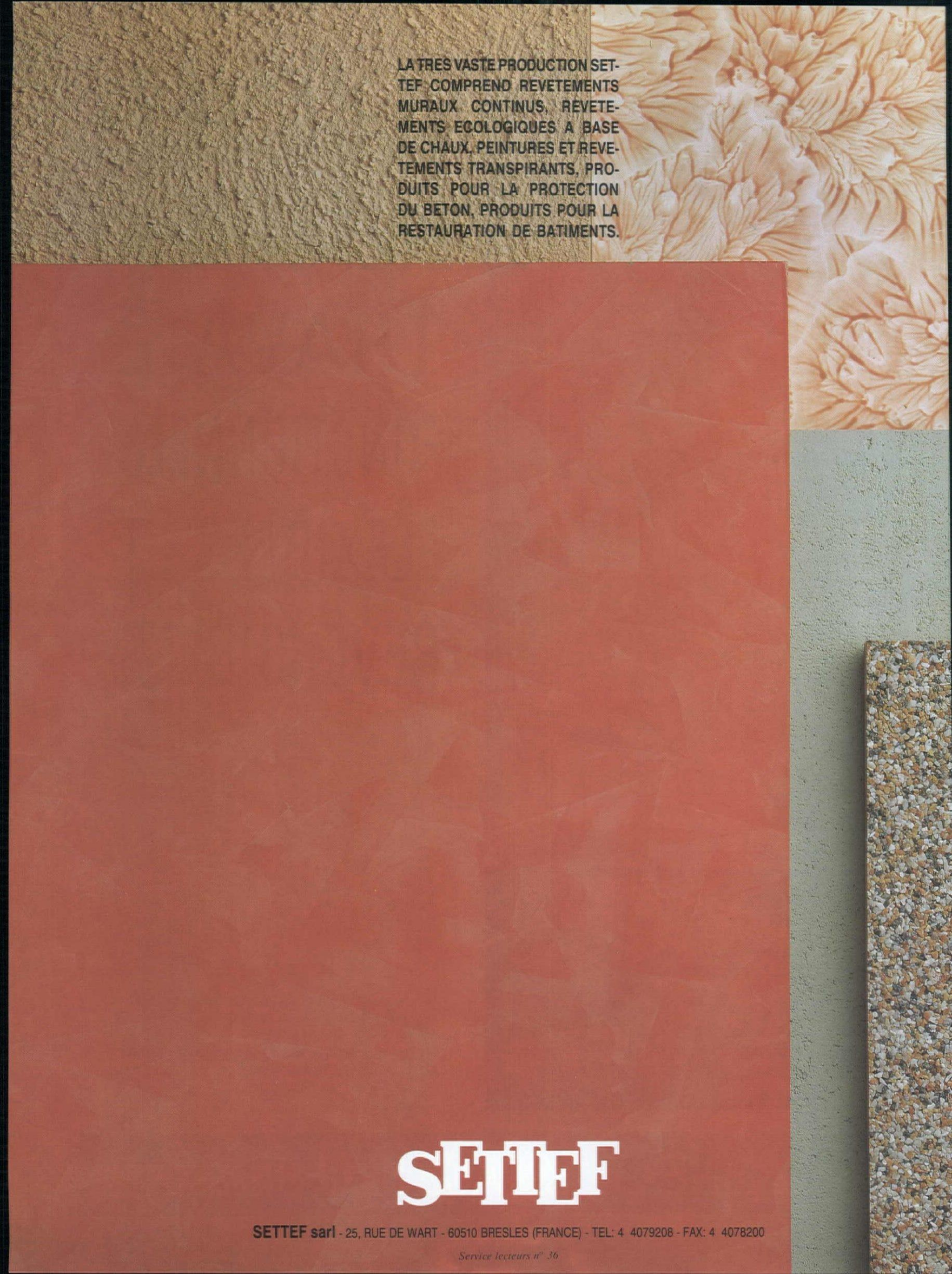
SIEGE SOCIAL : Z.I. SAINTE-MARIE-DES-CHAMPS - B.P. 168
76195 YVETOT CEDEX - TEL. 35 95 50 77
FAX 35 95 48 30 - 35 95 64 92

AGENCE REGION PARISIENNE : 1 BIS RUE DU PETIT-CLAMART
BAT. A - 78140 VELIZY-VILLACOUBLAY
TEL. 40 83 06 06 - FAX 40 83 00 09

AGENCE RHONE-ALPES : LYON - TEL. 78 58 44 10

TOGO : 43 79 72 60 - PHOTO : ROBERT GREGOIRE

LINEX: L'ESPACE PERFORMANT



LA TRÈS VASTE PRODUCTION SET-
TEF COMPREND REVÈTEMENTS
MURAUX CONTINUS, REVÈTE-
MENTS ÉCOLOGIQUES À BASE
DE CHAUX, PEINTURES ET REVÈ-
TEMENTS TRANSPIRANTS, PRO-
DUITS POUR LA PROTECTION
DU BÉTON, PRODUITS POUR LA
RESTAURATION DE BATIMENTS.

SETTEF

SETTEF sarl - 25, RUE DE WART - 60510 BRESLES (FRANCE) - TEL: 4 4079208 - FAX: 4 4078200

Service lecteurs n° 36

Le thème

LUMIÈRES DE L'ESPACE



L'invocation
de la lumière
est constante
et quasi rituelle
chez les architectes.
Mais cette
préoccupation
s'est étendue
aujourd'hui
à un large spectre
de valeurs, parfois
contradictoires,
que nous
avons décidé
d'explorer
en deux numéros
complémentaires.
Le premier,
que voici,
envisage la lumière
naturelle,
la lumière solaire,
celle que
Le Corbusier
appelait la lumière
du Bon Dieu,
et ses jeux parmi
volumes et surfaces.
Il a été coordonné
par Henri Ciriani.
Le second
envisagera
les lumières
plurielles,
qui sont une autre
dimension
de la culture
spatiale
contemporaine.

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.

The invocation of light is a constant and almost ritual preoccupation among architects. This concern has spread to a wide spectrum of values, some of them contradictory, which we have decided to investigate in two complementary numbers.

The first, here before you, deals with

natural, solar light, the kind Le Corbusier called "the light of God", with its plays over volumes and surfaces. It was put together by Henri Ciriani.

The second number will deal with plural lights: another dimension of our contemporary spatial culture.

Henri Ciriani, qui s'est efforcé de théoriser la lumière, a pris le risque de commenter en rouge certains des projets.

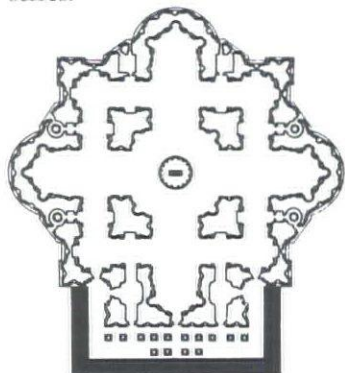
Il est ici photographié par Arnaud Baumann.

P ARABOLE DE LA MÉDITERRANÉE

L'homme venait du sud. Il arriva au bord de la Méditerranée, et sut qu'il avait trouvé le paradis. Il vivait nu. Ses désirs étaient comblés sans qu'il eût besoin de travailler. Mais cela ne lui suffisait pas. De nouvelles exigences montaient en lui. Il créa les dieux, voulut les honorer, les célébrer, connaître leur raison, leur donner des maisons. C'est ainsi qu'il inventa l'architecture.

Il rêva d'autres terres, et repartit vers le nord. Plus il avançait, plus il lui fallait travailler. Il lui fallait compenser toujours davantage les ingratitude des terres hostiles. C'est ainsi qu'il oublia l'architecture.

A force de travail, il découvrit la science ; avec la science, la puissance, et avec celle-ci, la richesse. Mais il gardait la nostalgie de la Méditerranée. Un jour, il y retourna. En fait, il ne savait plus recevoir ses bienfaits, et lorsqu'il voulut s'abriter, il construisit des serres.



Plan
de
Saint-
Pierre
de Rome

D ÉMONSTRATION DU CARRÉ DE MICHEL-ANGE

Il y a deux évolutions majeures depuis l'architecture pré-moderne, deux grandes révolutions apportées par les progrès de la technique.

D'abord, passer sous un bâtiment, ce qui était unimaginable à l'époque de Michel-Ange. Bien sûr, il connaissait les arcades, mais elles n'étaient qu'à la périphérie de constructions, et n'avaient d'autre but que d'offrir une protection. Tandis que l'idée de passer sous un bâtiment permet d'imaginer un espace public jamais vu.

Pour expliquer la seconde, il faut dessiner un carré. Lorsque Michel-Ange dessinait un carré, cela représentait pour lui une structure très précise, un espace très déter-

miné. Les bords du carré étaient des murs, forcément. S'il voulait que la pièce fût petite, il savait exactement comment la couvrir entre les murs, qui étaient porteurs. S'il la désirait plus grande, il plaçait des colonnes sur les diagonales, et cela soulignait les axes, les médianes sur lesquelles allait s'appuyer la couverture, par exemple une coupole. Toujours il y avait un centre au carré. Ce n'est qu'après avoir décidé des dimensions et des structures que se posait la question des ouvertures. Michel-Ange ne savait ni ne pouvait ouvrir un angle. Donc il percevait des trous, et les mettait nécessairement en rapport avec les axes, avec le centre.

Aujourd'hui dessiner un carré, ce n'est plus délimiter le bâti mais plutôt marquer les limites du problème à traiter. A partir de là tout reste à faire. En réalité, il faudrait dessiner le carré en pointillés, pour se rappeler qu'il ne s'agit encore que d'une aire de travail du début de la réflexion.

La seule contrainte qui demeure est celle de la gravité. Aussi, la première action visera à définir un plan qui résiste à la gravité, pour que l'édifice ne s'effondre pas. Mais cela n'est pas suffisant, parce que la technique nous autorise tout ce que l'on veut (voire nous empêche de savoir ce que l'on veut). C'est la construction qui soutient le bâtiment et non l'architecture. L'architecture arrive lorsqu'on place la première opacité. Je dessine un trait dans le carré, ou bien à sa périphérie, peu importe. Je place le soleil. Et crac ! Voici l'opacité ! La grande différence avec le carré de Michel-Ange, c'est que l'espace intérieur est assujéti à la qualité de l'espace extérieur. C'est le propre de la spatialité moderne. En plaçant une opacité, on décompose le carré en espaces qui se définissent les uns par rapport aux autres et à la lumière. Au rapport pré-moderne entre espaces autonomes s'opposent de nouveaux rapports de fluidité de continuité et de transparence.

Si l'on ne place pas cette opacité, ce qu'après tout la technique autorise, que se passe-t-il ? On prend tellement de dehors qu'on est res-

Et crac,

voici

l'opacité !

sorti sans s'en apercevoir. Disparaît alors la possibilité de vivre, parce que la qualité d'un espace, c'est celle de se soustraire à l'extérieur, de savoir fermer pour mieux ouvrir.

Cela ne nécessite qu'une seule condition, mais une condition fondamentale : celle de la conscience

de la lumière. L'opacité fixe l'espace par rapport au soleil. Il n'y a de fixe que ce qui est fixé par la lumière. Mon opacité, à l'ombre, aurait été inexistante.



Echographie
d'Ulysse R.

H YPOTHÈSE DE LA MÈRE

Le premier souvenir d'un homme est celui qu'il porte le plus profondément en lui, celui du temps où il était dans le ventre de sa mère. C'est aussi sa toute première expérience spatiale. Il flottait dans une sphère, une sphère toute d'amour. On dit que ces premiers souvenirs marquent pour la vie, au-delà ou plutôt en-deçà de la conscience. C'est vrai aussi pour l'espace. L'idée de l'espace sphérique existe comme une trace, c'est indubitable.

On dit que retrouver des conditions semblables à celles d'avant la naissance réveille le souvenir du temps de ce bonheur. C'est peut-être vrai et cela a produit deux approches presque philosophiques de l'espace. Celle qui veut que l'on retrouve une protection pour retrouver cette satisfaction. Celle-ci cherche à construire une grotte. Il y a aussi celle, plus abstraite, qui ne se satisfait pas d'une telle métaphore. Celle-là veut retrouver la sphère avec l'angle droit. Celle-là est véritablement l'architecture.

Henri Ciriani

Mediterranean parable. Man came from the south. When he reached the shores of the Mediterranean, he knew he was in paradise. He went naked - had everything he needed without having to work. But it wasn't enough. Obscure yearnings stirred in his soul. He created gods and worshipped them, sought to know their thoughts, built houses for them... And in doing so he invented architecture.

Dreaming of other lands he moved further north. But the farther he travelled, the more he had to work to compensate for harsh conditions and hostile country. And in doing so he forgot architecture. By the sweat of his brow he gained knowledge, then power, and with them riches. Yet even so he pined for the Mediterranean. One day he went back there. But he no longer understood the climate, and when he wanted to shelter himself, he built a house of glass.

Demonstration on Michelangelo's square. When Michelangelo drew a square it represented a very precise structure for him, and a very deter-

mined space. The sides of the square were of course walls. If he wanted the room to be small, he knew how to set it between walls that were load-bearing. If he wanted the room to be much larger, he placed columns along the diagonals, and this underscored the axes, the medians on which the roof would rest - a cupola for instance. There was still a square in the middle. Only after he had settled questions concerning dimensions and structures did he turn to that of openings. Michelangelo never learnt how to open a corner, and never did. So he pierced holes, and, of course, set them in relationship to the axes and the centre.

Drawing a square today no longer means outlining what is to be built but rather marking the limits of the problem to be dealt with. In fact, we should draw the square with dots, so as to remind us that it is only a framework, a beginning for our thought.

The only constraint that remains valid is that of gravity. The first movement then will aim at defining a plan that resists gravity, so that the whole building doesn't come tumbling down. This is hardly enough though since technique lets us do virtually whatever we want to do (it even keeps us from knowing what we want to do!). It is the structure that holds a building up, not the architecture. Architecture comes on the scene when the first opacity is settled in place. I draw a line in the square or on its edges, any old where. And hey presto! There's the opacity! The big difference between my square and Michelangelo's is that my interior space is subjected to the quality of exterior space. This is the big problem of modern spatiality. By settling an opacity we decompose the square in spaces that define themselves with regard to one another and to light. Unlike the pre-modern relationship between autonomous spaces, you now have new relationships of fluidity, continuity and transparency.

What happens if we don't settle this opacity? (Seeing as technique enables us to do even that). We take so much of the exterior that we move out without realising it. The possibility of living disappears because the intrinsic quality of any built space is to separate itself from the exterior, to know how to close off so as to better open. This calls for just one condition, but it is a fundamental condition: consciousness of light. Opacity fixes space in a relationship to the sun. Nothing is fixed unless it is fixed by light. My opacity would not have existed in darkness.

Hypothesis of the mother. The first memory we all share is the one we carry deepest in our minds: that of the time spent in our mother's womb. It was also our very first spatial experience. We were floating in a sphere, a sphere of love. They say these first memories last all life long, hovering beyond consciousness, or rather lying underneath it. The same holds true for space. There's no denying it: the idea of spherical space persists like a trace.

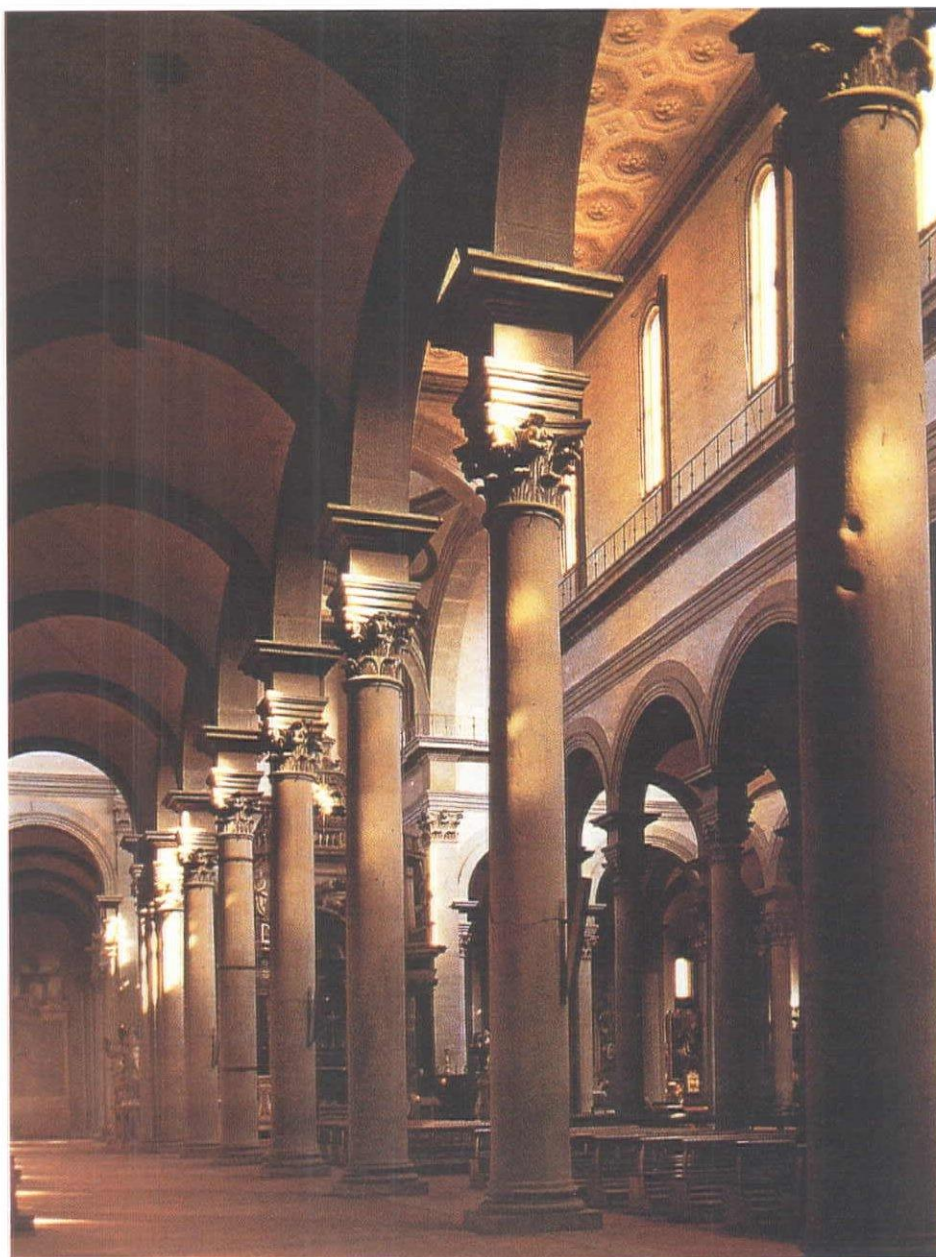
They say that when you recreate conditions similar to those of the pre-natal period, you awaken the memory of that happy time. Maybe it's true: in any case the idea has produced two almost philosophical approaches to space. One of them wants us to attain to the protective so as to find contentment again. The other - more abstract - is not satisfied with this metaphor. It wants to get back to the sphere thru the right angle. It is the one that makes for real architecture.

Eglise
du Saint-Esprit,
de Brunelleschi,
à Florence.

T

ABLEAU DES CLARTÉS

*De Michel-Ange
à Le Corbusier,
de la Méditerranée
à la mer du Nord,
la lumière bouge,
la lumière change.
Encore faut-il
des yeux pour la voir.
Voici des explications
de Henri Ciriani,
et quelques notes
de Christian Devillers.*



ENSA

Une confusion d'appréciation me paraît cause de la grande méfiance culturelle vis à vis du mouvement moderne. Elle tient à une incapacité à dénommer, et donc à savoir. Il est toujours plus facile de commenter un résultat, plutôt que d'en expliquer l'enchaînement. Le résultat dépend souvent des effets dont la nature, Dieu ou la chance ont gratifié une production. Mes tentatives d'explication ne visent qu'à aiguïser la conscience, éventuellement à ouvrir une voie de travail.

Pour que j'avance, il m'est nécessaire de dénommer. Dénommer me permet de connaître, connaître de savoir, et savoir d'éviter de me répéter. Aux débuts de ma quête, ma plus grande préoccupation était de savoir si l'espace était l'espace, ou la représentation résultant des parois qui le constituent. J'étais angoissé de ne pas savoir si l'espace était le vide, le creux, ou s'il était ce qui se voit, le support, l'opacité. En fait, cette angoisse renvoyait au pré-

moderne, qui postule que l'espace est obligatoirement encadré par des parois.

L'architecture pré-moderne suppose une enceinte porteuse, opaque, immobile et stable. Elle présume que la mobilité dépend de la lumière. C'est la situation de Michel-Ange.

Dans
le moderne,
n'est fixe
que ce que
l'on veut bien
éclairer

Dans la spatialité moderne, l'enceinte n'est plus une nécessité. Dès lors, la difficulté est de placer la première opacité. La différence essentielle de cette nouvelle

condition tient à la lumière, qui a pour rôle de fixer cette opacité. Dans l'architecture moderne, n'est fixe que ce que l'on veut bien éclairer. La lumière donne à voir ; elle immobilise un élément, le pétrit et le pétrifie. Il s'agit d'un rapport très précis et presque archaïque entre la lumière et la matière. La matière va prendre différemment la lumière selon sa configuration. Elle va prendre des virtualités selon la qualité de la lumière. La difficulté se déplace : elle est de laisser passer une quantité précise de lumière, avec une qualité définie, sur une matière que l'on veut fixer. La lumière a beau être changeante, elle ne crée pas automatiquement des dynamismes spatiaux. Elle joue plutôt comme une gomina pour les cheveux. Elle désigne et positionne un objet, sans pour autant le pointer comme le ferait le faisceau d'une torche, qui ne fonctionne que dans le noir.

Une fois reconnue cette capacité de la lumière à fixer les choses qui

sans elle n'auraient pas de matérialité architecturale, il devient possible de différencier les lumières. Ce postulat rattache également la lumière à l'histoire. Aussi les catégories doivent-elles être données dans cette perspective : il faut les ordonner chronologiquement, dans la mesure où elles peuvent se lier à l'histoire. Je les donnerai dans cet ordre.

1 Il faut donc commencer par la lumière émouvante, la lumière-émotion. C'est celle qui agit sur les opacités sans lesquelles elle aurait du mal à exister. Elle a son fondement dans l'espace cryptique : c'est celle du rayon de soleil qui illumine un mur. C'est un invariant, au même titre que le plan horizontal ou la géométrie. Elle vient en premier lieu parce qu'elle se place dans une continuité historique. Il est curieux de noter qu'il se trouve deux enfants de Louis Kahn, l'un asiatique, l'autre euro-

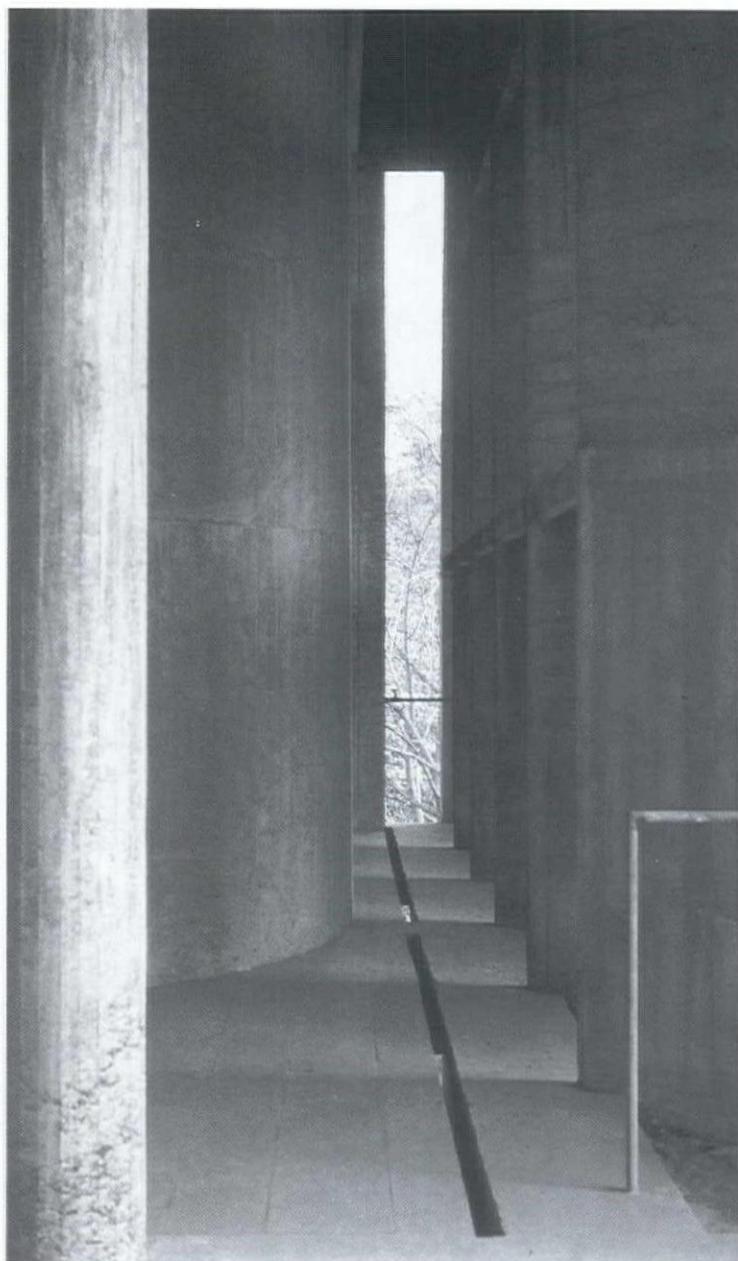
B RUNELLESCHI L'INITIATEUR

A l'église du Saint Esprit de Florence, Brunelleschi est le premier à décider de la quantité de lumière qu'il veut faire pénétrer. La lumière des absides et des nefs latérales est très inférieure à ce qu'il aurait pu techniquement obtenir. Mais par contraste, la travée centrale apparaît très puissamment éclairée. Cela se mesure mieux par comparaison avec l'église de Saint Laurent dont il est également l'auteur. Cette dernière est adossée à des constructions et il n'a pu y jouer de la modulation de la lumière, dont il apparaît l'inventeur. On lui devait déjà l'idée de l'architecture moderne. On lui doit aussi celle que la lumière est un matériau de travail de l'architecture. Tant il est vrai qu'ailleurs, et même après lui, il faut payer cinq mille lires pour voir quelque chose dans une église d'Italie...

HC

F RANK LLOYD WRIGHT ÉTAIT-IL FRILEUX ?

Dans une maison de Wright, tout le désert de l'Arizona rentre par les fenêtres. Ses cheminées homériques n'ont pas d'autre raison que de tenir le dehors. Elles ne sont pas seulement présentes pour réchauffer les frileux. Elles assurent l'ancrage de la maison, sont le seul pivot possible sans lequel pareille maison ne serait qu'un enclos dans le



DEVILLERS

F OUR LIGHTS

I have to give things a name before I can move forward. Naming things enables me to know them, and knowing them keeps me from repeating myself. When I started thinking things out, I was concerned with knowing whether space existed in itself or was simply the representation that resulted from walls that delimited a space in particular. I was all screwed up not knowing whether space was a vacuum or a hollow, or the thing that is visible — the support, the opacity. In fact, these fears referred back to pre-modern architecture where space was postulated as being necessarily framed by walls. Pre-modern architecture supposes a bearing frame that is opaque, immobile and stable. It presumes that mobility depends on light.

In modern spatiality, the frame is no longer a necessity. The main problem has become the placing of the first opacity. The vital difference of this new condition thus depends on light, whose

role it is to fix opacity. In modern architecture, the only things that are fixed are those that are intended to be lit-up. Light reveals things; it immobilizes an element, models it and freezes it. What is in question here is a very precise and almost archaic relationship between light and matter. Matter takes light differently according to its configuration. It takes on virtualities depending on the quality of light. Accordingly, the difficulty shifts: it becomes how to let fall a precise quantity of light, with a definite quality, onto a matter that has to be fixed. Despite the fact that it is constantly changing, light does not automatically create spatial dynamisms. It works like hair cream on unruly hair. It designates and positions an object without spotlighting it like a flashlight beam, which only works in darkness. Once you recognize this capacity of light to fix things which wouldn't otherwise have any architectural materiality it becomes possible to differentiate lights. This postulate also relates light to history. Categories have to be defined with this in mind: they have to be ordered chronologically insofar as they can be linked to history. I'll try to enumerate them in this order.

1. We start with light-that-moves-us,

feeling-light. This kind of light works on opacities, without which it could hardly exist. It resides in cryptic space: it is the ray of sunlight that lights up a wall. It is a constant, like a horizontal plane or geometry. I have set it in first position because it appears in an historical continuity. One of the major conditions of this light is that the more it makes its presence felt, the more it excludes the exterior. It derives its force from this exclusion of the exterior because it works like a stage-setting of nature in an interior. This is only normal since it places itself between the outside and the inside of opacities. It is a representation of the exterior in the interior.

The aim of feeling-light is to hold the attention and thus induce concentration. This is why the light of the interior gives a feeling of an exterior that is more violent than what is simply outside. Projected into the interior, the naturalness of this light play more strongly than that of mere nature.

I call it feeling-light because it designates the architectural objects that it puts forward, and designates itself as an architectural objective. It is queenly, easy to apprehend. It is the sort of light you find in a church or a museum. If

désert. Cette dépendance de l'intérieur vis à vis de l'extérieur est la condition de l'architecture moderne. La qualité intérieure dépend de la quantité d'espace extérieur qui rentre par le truchement de la lumière et de la transparence.

HC

D EDANS, DEHORS, AU PALAIS DES FILATEURS

Dès l'entrée du Palais des Filateurs, que ce soit par la rampe qui traverse l'escalier des brise-soleil ou par l'escalier qui rentre et sort, Le Corbusier invite à une expérience sur le dedans et le dehors, expérience qui se mesure à celle de la lumière. Celle de l'extérieur est dure, tropicale ; elle tranche les ombres ; le brise-soleil apparaît opaque, percé de trous noirs ; la lumière manifeste le volume comme un solide dans un vide. Celle de l'intérieur est adoucie, toujours indirecte, réfléchie par les brise-soleil ; les ombres sont atténuées ; tout semble flotter dans une lumière d'aquarium dans laquelle le volume acquiert une autre densité. Au-delà de l'effet magique, Le Corbusier résout le problème de la continuité de l'espace entre l'intérieur et l'extérieur, grâce à l'invention de l'écran des brise-soleil, qui n'apparaît plus comme un mur, mais comme un élément capable de transformer la qualité de l'espace. Ce qui qualifie différemment l'espace n'est autre que la lumière.

CD

you come across it in a room, you say to yourself that the place looks like a chapel.

The difficulty in recognizing other categories of light lies in the fact that they are not as clearly defined, and do not rest on the same prejudice.

2. Since the Industrial Revolution, lighting-light or hygiene-light — good old sunlight that fights TB and feeds us vitamins — has steadily replaced light-that-moves-us. As light goes, it is as strong in its presence as feeling-light, but the paradox is that because it is everywhere it cannot be seen.

It finds its origin in the disappearance of the opaque frame. Modern architecture began by setting itself free of this constraint. But by doing away with feeling-light, architecture was deprived of much of its capacity to move us, and difficulties thus arose.

This lighting-light came to us from the North, where you tend to find the same light conditions inside as you have outside. Its aim is to suppress a difference which had formerly been irreducible. It couldn't have been invented around the Mediterranean because light is contrasted there. Lighting-light presupposes a state of balance, with not much movement. Its aim is to create the illu-

UNE INSOMNIE DE MIES

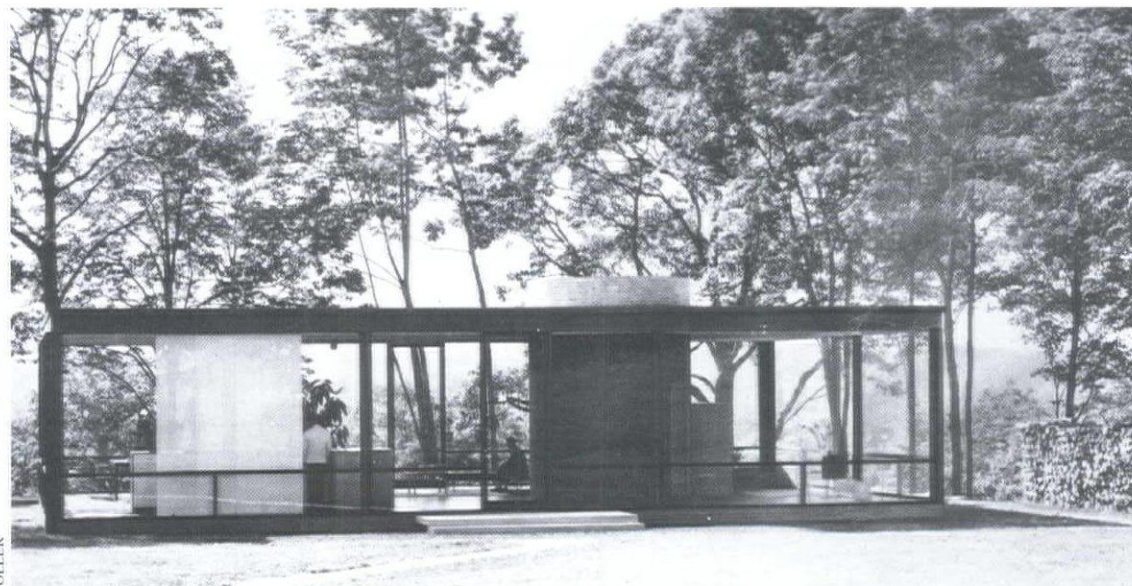
Philip Johnson voulait à tout prix montrer à Mies sa maison de New Canaan. Il avait tout combiné pour que Mies vint, lui avait trouvé un poste à l'université, des clients désireux de le faire construire... Tout ! Il ne lui demandait pour prix de ses peines que l'honneur de dormir une nuit chez lui. Mies accepta, vint, passa dans une chambre. A deux heures du matin, il appela un taxi et quitta sans retour cette maison dans laquelle il ne pouvait pas trouver le sommeil. Pourquoi Mies, ce monstre, s'était-il montré si grossier ? Je supposais que c'était parce qu'un architecte ne supporte pas d'être copié, ou qu'il ne supporte pas les autres architectes. Ce sont, après tout, des explications plausibles. Je n'ai compris que plus tard que c'était à cause du poteau que Johnson avait disposé à l'angle des fenêtres. Il avait ainsi laissé filer l'espace à travers la maison, quand son travail à lui, Mies, était de le garder dans la maison, pour la rendre habitable. Plus tard, Mies a fait la Farnsworth simplement pour montrer à Johnson ce qu'il aurait dû faire. Il crée deux plans parallèles, et non une boîte vitrée : toute la différence est là. HC

Comment Mies réussit-il à tenir son espace quand il a, comme Johnson, du vitrage ouvert sur l'extérieur ? Il installe, dans une évidence absolue, l'espace entre deux plans blancs, parfaitement équivalents et réversibles entre lesquels l'œil est exactement au milieu. Ces deux plans donnent l'intériorité, qui est lumineuse à cause de la réflexion de la lumière sur le blanc. CD

péen, dont le travail sur la lumière atteint l'émotion : Tadao Ando et Mario Botta. Il est encore curieux de remarquer qu'ils sont réputés pour la perfection de leur ouvrage, l'un avec le béton, l'autre

La lumière
émotion
visé à
concentrer
l'attention

avec le parpaing. La question se pose : si ce n'était magnifiquement exécuté, la lumière serait-elle toujours émouvante ? La chapelle de la Tourette, qui n'est qu'une boîte presque banale, demeure pour moi un exemple impressionnant de cette lumière parce qu'elle est physiquement vécue : la lumière y transcende le



STOLLER

En haut, Johnson, ci-dessous, Mies



DEVILLERS

béton, dont on oublie qu'il est mal construit. Il demeure que la Tourette représente à elle seule toutes mes catégories...

Une des conditions importantes de cette lumière est qu'elle se manifeste d'autant plus qu'elle exclut l'extérieur. Elle tire sa force de cette exclusion de l'extérieur parce qu'elle est une mise en scène de la nature à l'intérieur. Ce qui est normal puisqu'elle place entre le dehors et le dedans des opacités. Elle est une représentation de l'extérieur à l'intérieur. L'objectif de la lumière-émotion est de capter l'attention pour produire une concentration. C'est pourquoi la lumière de l'intérieur donne un sentiment d'extérieur plus violent que dehors. Sa naturalité y joue plus fortement que la nature seule. J'en veux pour preuve que la nature n'a jamais transformé l'homme de Cromagnon. Un beau paysage ne devait pas le perturber beaucoup... La lumière-émotion, parce qu'elle désigne des objets architecturaux

qu'elle met en évidence, se désigne elle-même comme objectif architectural. Elle est reine, facile à appréhender. C'est celle que l'on s'attend à trouver dans une église ou dans un musée. Si d'aventure on la reconnaît dans une chambre à coucher, par exemple, on dira de celle-ci qu'elle ressemble à une chapelle. La difficulté à reconnaître d'autres catégories lumineuses vient de ce qu'elles ne sont pas aussi nettement désignées et qu'elles ne bénéficient pas du même préjugé.

2 Depuis la révolution industrielle, s'est substituée à la lumière émouvante la lumière-éclairage, la lumière-hygiène, celle du bon soleil qui combat la tuberculose et donne des vitamines. C'est une lumière aussi forte que la première, mais qui paradoxalement, ne se voit pas, parce qu'elle est partout. Elle trouve son origine dans la

disparition de l'enceinte opaque. L'architecture moderne commence avec l'affranchissement de cette nécessité. Sa difficulté aussi, puisqu'on se prive par là-même de la capacité de l'architecture à être émouvante.

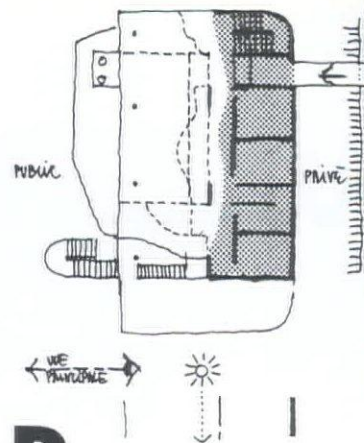
Cette lumière-éclairage est issue du Nord, où l'on tend à retrouver

La lumière
éclairage
ne se voit pas
car elle est
partout

à l'intérieur les conditions lumineuses de l'extérieur. Son objectif est bien de supprimer une différence qui avait jusqu'alors été irréductible. Elle n'aurait pu être inventée au bord de la Méditerranée, parce que la lumière y est



STOLLER



RADIEUX MEIER

Dans la maison Douglas, Meier installe les chambres sur la façade d'entrée. Il faut traverser cette opacité pour rentrer dans la maison. Immédiatement après se trouve un vide toute hauteur, abondamment irrigué par une verrière zénithale. Il précède l'épaisseur assez faible du séjour largement vitré sur l'extérieur par de grandes baies ouvrant au paysage. L'intérieur est comme stoppé verticalement par une lumière parfaitement inattendue. C'est alors le fond de la maison qui regarde l'extérieur, et non la façade vitrée. L'intérieur s'avance vers le dehors, se dilate, parce que la lumière y est radieuse. HC

UNE ZUP EST-ELLE MODERNE ?

Le problème de l'architecture moderne est de qualifier différenciellement un espace

sion that the inside is still the outside, to create exterior conditions in vitro. It stands for progress whereas feeling-light stands for God.

A well known example is the Charles and Ray Eames House. It is a parallel-piped devoid of mystery, lightweight, perfectly modern, and that cuts planes whose limits are clear but so fragile as to give the impression that you have the same climate inside as outside, which is no problem in California. Light is invisible there because it lights up everything. But its condition is discretion. The house is glazed. Glass is transparent and is the perfect material to enable the interior to communicate with the exterior, and vice-versa. But what is in question is merely the transparency of the material used for the skin, which can only function with the light equivalent proper to lighting-light. Spatial transparency is something quite different, because it is built on opacities. Accordingly it is very difficult to produce lighting-light where the external variations of light increase (as you move towards the equator for example), or where orientations are marked. In these cases you shift towards a variant: hygiene-light. This type of light has been disparaged because it has re-

placed the highly-visible spatial qualities of feeling-light. I think this depreciation is unjust: personally I prefer people who wash regularly...

5. Radiant light is another variant of lighting-light. It represents too much light. The interior has more light than is necessary, and even more light than there is outside. Consequently, the interior saps the strength of the exterior for its own benefit. In this sense, we might say that it does aim at moving us. While lighting-light refers to the notion of progress, radiant light is artistic, cerebral. It is intent on safeguarding the magic in architecture, of creating the same capacity for concentration, which is a source of feeling.

Not only is the exterior present in the interior, but the interior advances towards the exterior, shedding light like the sun. Its aim is to modify space by this dilatation, and in this it links up with modern architecture. This will to shed more light than what is absorbed from the outside implies the use of white, which became the colour of modernity. White enables this radiation of light, and gives maximum internal intensity.

You have to imagine the outside under a deep snow-drift, the radiant light

would be extinguished: there would be a light equivalent between interior and exterior. The dazzling whiteness of the snow would smother everything dark on the outside: a bouquet of trees, a building or whatever... Ordinarily, these dark elements would tone down the external luminosity by accommodating the eye, which always registers a mean. This is why a translucent wall always appears to be more luminous than a transparent wall. It effaces the external contrasts, and produces a higher luminous mean.

Nonetheless, I have to insist on the fact that radiant light can be considered as a development of lighting-light, which is more functional, more rational. This doesn't stop it from being the light that artists prefer. Bear in mind that modern architecture owes quite a bit to the spaces used by artists, who set up in old warehouses before switching to double-height spaces facing north. This resulted in the duplex being seen as the ideal living space. When artists' spaces went up-market, the artists were evicted and they turned to alternatives — lofts for instance, which were suitable because of the space they afforded.

4. Pictorial light was born of the will to build what the artists were painting. It

wasn't a question of living where they lived. Everyone knows how desperate people are to be in the avant-garde. So models were chosen among the works of artistic movements.

In the preceding light categories, the space changed little even when the light changed. What was at stake was to produce what architecture had been trying to attain to since ancient Egyptian times: an open communication between interior and exterior. The desire to live outdoors with all the indoor comforts, or to live indoors with all the light comfort of outdoors, is a very old one. You can see it at work in the Greek pronaos, or quite simply in wall-papers that depict landscapes and which have been in use for hundreds of years.

We have to move forward, attain to a new spatiality. Once we've recognized space as being the hollow, the vacuum, we have to follow it in its will to be spherical. This doesn't mean that we have to rebuild the Cro-Magnon cave. It means we have to understand that space — which is not necessarily the result of its envelope — tends to envelop the person who uses it, to impart its qualities, surrounding and disorienting, setting free from gravity, setting

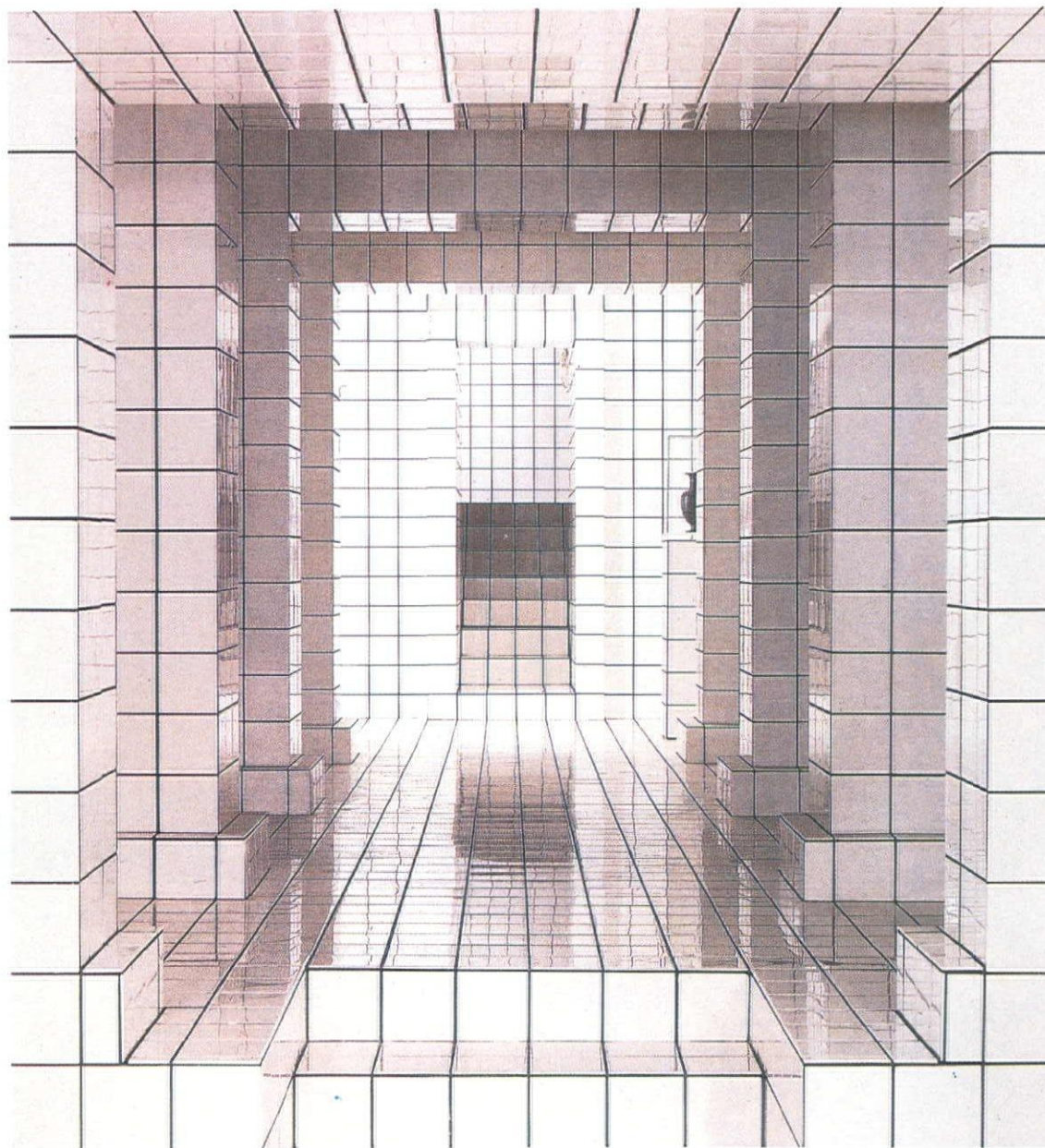
continu pour le rendre habitable. Il est de créer des lieux qui ne soient plus dans un continuum homogène et sans qualité, mais des lieux dotés de qualités. Une Zup n'est pas moderne parce que l'espace n'y a pas de qualité. Elle est simplement un produit rationalo-productif. Il ne faut pas confondre le point de départ et le résultat.

CD

LA MAISON DE JEAN-PIERRE RAYNAUD

L'extérieur peut être tout entier véhiculé par la lumière. La maison de Raynaud est fermée comme un bunker, et ses rares ouvertures ne permettent pas de voir le paysage. L'intérieur en est entièrement revêtu de carrelages blancs, à joints noirs. Elle est quasiment dépourvue de meubles, de couleurs, d'objets. Une cheminée se trouve dans un coin. Ailleurs, dans une serre minuscule, un mince filet d'eau bruisse d'un léger gargouillis. Trois éléments, l'air, le feu, l'eau, y sont rapportés au bruit, à l'odeur et à la vue. L'extraordinaire, dans cette maison totalement fermée et obsessive, est l'intensité du sentiment de la lumière naturelle et de sa vie. Les moindres variations du ciel y sont amplifiées par le blanc mat du carrelage, qui se colore violemment. Ce sentiment est d'autant plus puissant qu'il n'est distrain par rien. Grâce à la lumière, à la concentration qu'elle impose, la vie y est plus forte, et le dehors s'y voit mieux qu'à l'extérieur.

CD



EDITIONS DU REGARD

contraste. La lumière-éclairage suppose un équilibre, peu d'écarts. Son objectif est de faire croire que le dedans est encore le dehors, à reproduire *in vitro* les conditions de l'extérieur. Elle représente le progrès, quand la lumière émouvante représentait Dieu.

Un exemple bien connu en serait la maison de Charles et Ray Eames. C'est un parallélépipède sans mystère, très léger, parfaitement moderne, qui découpe des plans dont la limite est claire, mais si fragile qu'elle donne l'impression qu'il règne à l'intérieur le même climat qu'à l'extérieur, ce qui n'est pas gênant en Californie. La lumière y est invisible, parce qu'elle éclaire tout. Mais la discrétion est sa condition.

La maison est vitrée. Le verre est transparent, c'est un matériau parfait pour permettre à l'intérieur de communiquer avec l'extérieur, et vice-versa. Mais il ne s'agit que de la transparence de la matière de la peau, qui du reste ne

fonctionne qu'avec l'équivalence lumineuse qui est le propre de la lumière-éclairage. La transparence spatiale est une toute autre affaire, parce qu'elle se construit sur des opacités.

De même il est très difficile d'obtenir la lumière-éclairage sitôt que les variations lumineuses extérieures augmentent, à mesure que l'on descend vers le sud, ou que les orientations se marquent. On se rapproche alors d'une variante, celle de la lumière-hygiène. Ce terme a été dévalorisé parce qu'il s'est substitué aux qualités spatiales bien visibles de la lumière-émotion. Je trouve cette dépréciation injuste : pour ma part, je préfère quelqu'un qui se lave...

3 La lumière radieuse est une autre variante de la lumière-éclairage. Elle représente trop de lumière. L'intérieur y a plus de lumière que nécessaire, et plus de lumière qu'il ne s'en trouve à l'extérieur. Par voie de

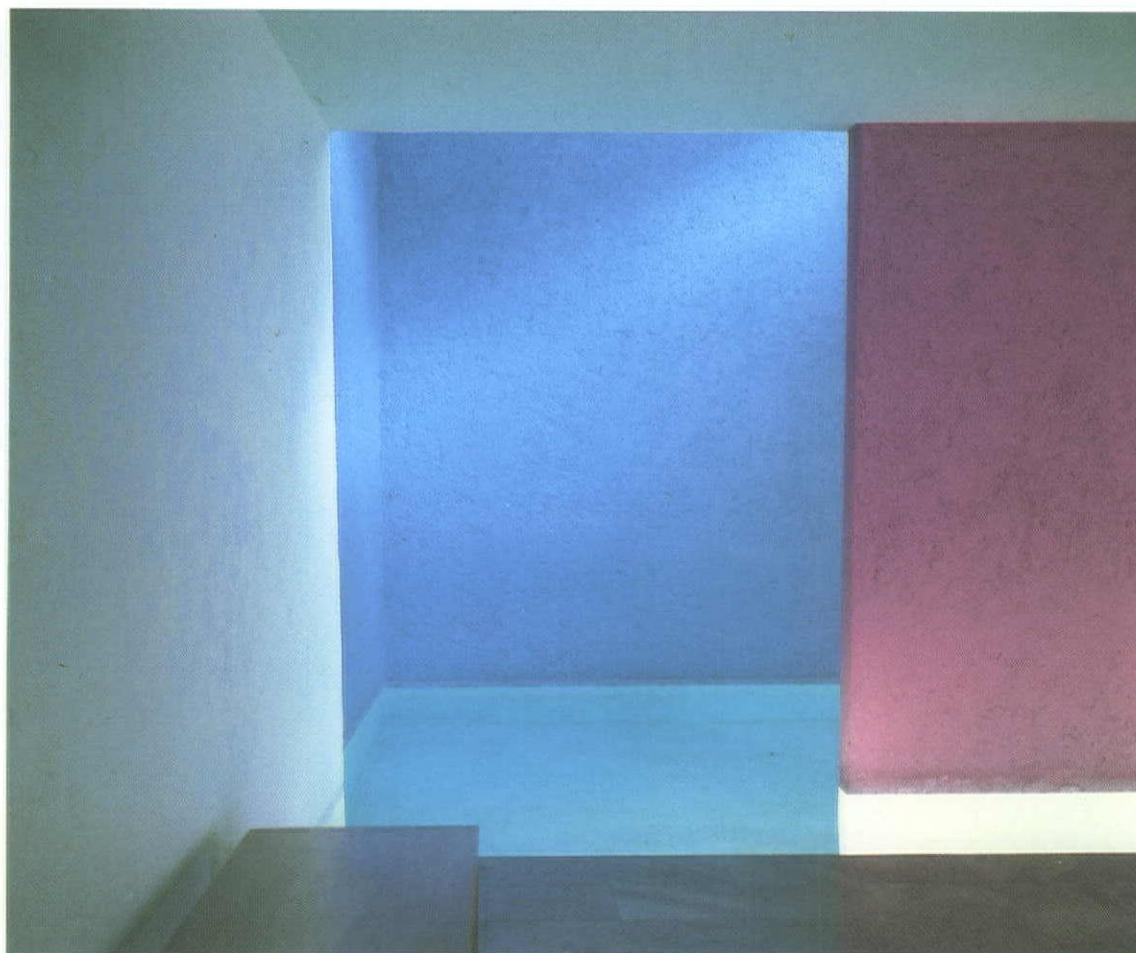
conséquence, elle fait perdre à l'extérieur de sa force, au bénéfice de l'intérieur. En ce sens, elle a une visée émouvante. Tandis que la lumière-éclairage rejoignait la notion de progrès, la lumière radieuse est *cosa mentale*, artistique. Elle tient à sauvegarder le magique dans l'architecture, à créer la même capacité de concentration qui est source d'émotion. Non seulement l'extérieur est présent à l'intérieur, mais en plus l'intérieur s'avance vers l'extérieur, irradie comme un soleil. En cela, elle tient d'une volonté solaire. Son objectif est de modifier l'espace dans cette dilatation. Elle rejoint là un objectif fondamental de l'architecture moderne. Cette volonté de rendre plus de lumière que celle qui rentre implique l'emploi du blanc, qui est devenu la couleur de la modernité. Le blanc permet cette irradiation de la lumière, sa plus grande intensité intérieure.

Il faut imaginer que si l'extérieur était couvert de neige, la lumière

radieuse serait comme éteinte : il y aurait équivalence lumineuse de l'intérieur et de l'extérieur. La neige masquerait de sa blancheur

La lumière
radieuse
est un
trop-plein
de clarté

éclatante tout ce qu'il peut y avoir de sombre à l'extérieur : un bouquet d'arbres, une construction, n'importe... En temps normal, ces éléments sombres affaiblissent la luminosité extérieure, par un phénomène d'accommodation de l'œil, qui transcrit une moyenne. C'est la raison pour laquelle une paroi translucide paraît plus lumineuse qu'une paroi transparente. Elle efface ces contrastes de l'ex-



O. BOISSIERE

LES TROIS DIMENSIONS D'UN TABLEAU DE JAMES TURRELL

L'œuvre appartient à la collection Panza. La pièce est assez sombre. Au fond, un tableau monochrome. De très près, ce tableau, qui semblait une surface plane, se révèle être une fenêtre sur un volume ménagé derrière la cloison. Ce volume est éclairé de manière très homogène par des tubes fluorescents noirs se réfléchissant sur du blanc de titane.

On reste incrédule et l'on passe la main à travers cet écran virtuel. On a alors l'impression de la rentrer dans un brouillard, une matière à la densité particulière et troublante, au point qu'on a peur d'avoir mal à la main. On palpe des molécules d'une densité différente, et l'on a peur de ressortir une main rouge, ébouillantée ou glacée...

Alberti affirmait que le tableau est une fenêtre découpée dans un mur, à travers laquelle pouvait se voir le monde. Turrell fait le contraire d'Alberti, dont le tableau donnait l'impression d'une fenêtre. Turrell donne l'impression d'un tableau : c'est une fenêtre. Il retourne la vieille problématique de la représentation de l'espace dans deux dimensions, quand il représente deux dimensions par un espace. N'est-ce pas fondamentalement la lumière picturale ?

CD

COULEURS DE BARRAGAN

L'équerre rouge et bleue sur un plan d'eau à l'intérieur de la salle à manger de la maison à San Angel, près de Mexico, n'a pas

seulement pour objet de créer une illusion spatiale. Le reflet du mur rouge sur l'eau, l'élimination de la sensation de volume que donneraient les deux plans s'ils n'étaient colorés différemment, concourent pour donner l'impression de plans autonomes. Du coup, l'espace ne paraît plus fermé là où il l'est le plus. Plus paradoxal encore : c'est à cet

endroit qu'il semble le plus ouvert ! C'est le pur génie d'un peintre qui fait de l'espace avec de la matière colorée. C'est aussi un exemple de lumière picturale qui crée un rapport du dedans et du dehors là où il n'est pas. Cependant, l'espace même ne s'en trouve pas amélioré. Il s'agit davantage d'un travail sur un tableau.

HC

afloat as if in a sphere. Nowadays I think that our being able to use colour in an overall space, and to move thru space to recreate the simultaneous effect of cubism, are means of working in a pictorial order. As in a painting, it becomes possible to conceive of the totality of an architectural work by the memory-stream recollection of images. This makes for unity. It's hard for me to define pictorial light. It isn't just "coloured feeling-light".

Being pictorial means imagining being in the space of a painting. Working on pictorial light demands the autonomous intervention of colour, so that it can help define spaces. It no longer means fixing an object or our concentration, nor does it mean determining a conventional reading of a place. Pictorial light attempts to set itself free from the light source, so that space can set itself free from gravity.

In the same way as a painting on a wall transforms the wall, pictorial light has the capacity to transform matter, to set it free from material conditions.

Painting has always been the place where abstraction takes place, a place of transmutation which enables us to be free of the conditions of reality. The question of pictorial light remains

open-ended. I'm quite sure pictorial light is unlike that of any of the other three categories. My intuition tells me that it enables us to be free of the conditions that govern architecture, to be free of gravity and of the dependence on it. I am convinced that it has got a lot to do with colour, and with painting. Once we start looking for it, we'll start finding it. I honestly think that major steps forward in dealing with space and light are often accidental. To begin with at least. I also believe in chance.

*Interview
by Jean-Paul Robert*

térieur, et permet d'atteindre une moyenne lumineuse plus élevée. J'insiste toutefois sur le fait que la lumière radieuse peut être considérée comme un développement de la lumière-éclairage, qui est plus fonctionnelle, plus rationnelle. Ce qui n'empêche qu'elle est la lumière que préfèrent les artistes. Il faut se souvenir que l'architecture moderne a suivi de très près les espaces des artistes. Ils habitaient d'anciennes manufactures avant de préférer les espaces à double hauteur orientés au nord. Cela a donné lieu au duplex comme idéal de logement. Lorsqu'ils se sont trouvés éjectés de leurs locaux devenus à la mode, ils ont trouvé d'autres locaux, des *lofts* qui leur étaient commodes parce qu'ils avaient de la place.

4 La lumière picturale résulte de la volonté de construire ce que peignaient les peintres. Il ne s'agit pas

d'habiter là où ils habitaient. Chacun sait qu'il y a une volonté désespérée d'être à l'avant-garde. Aussi va-t-on chercher des modèles dans les mouvements artis-

La lumière

picturale

exprime

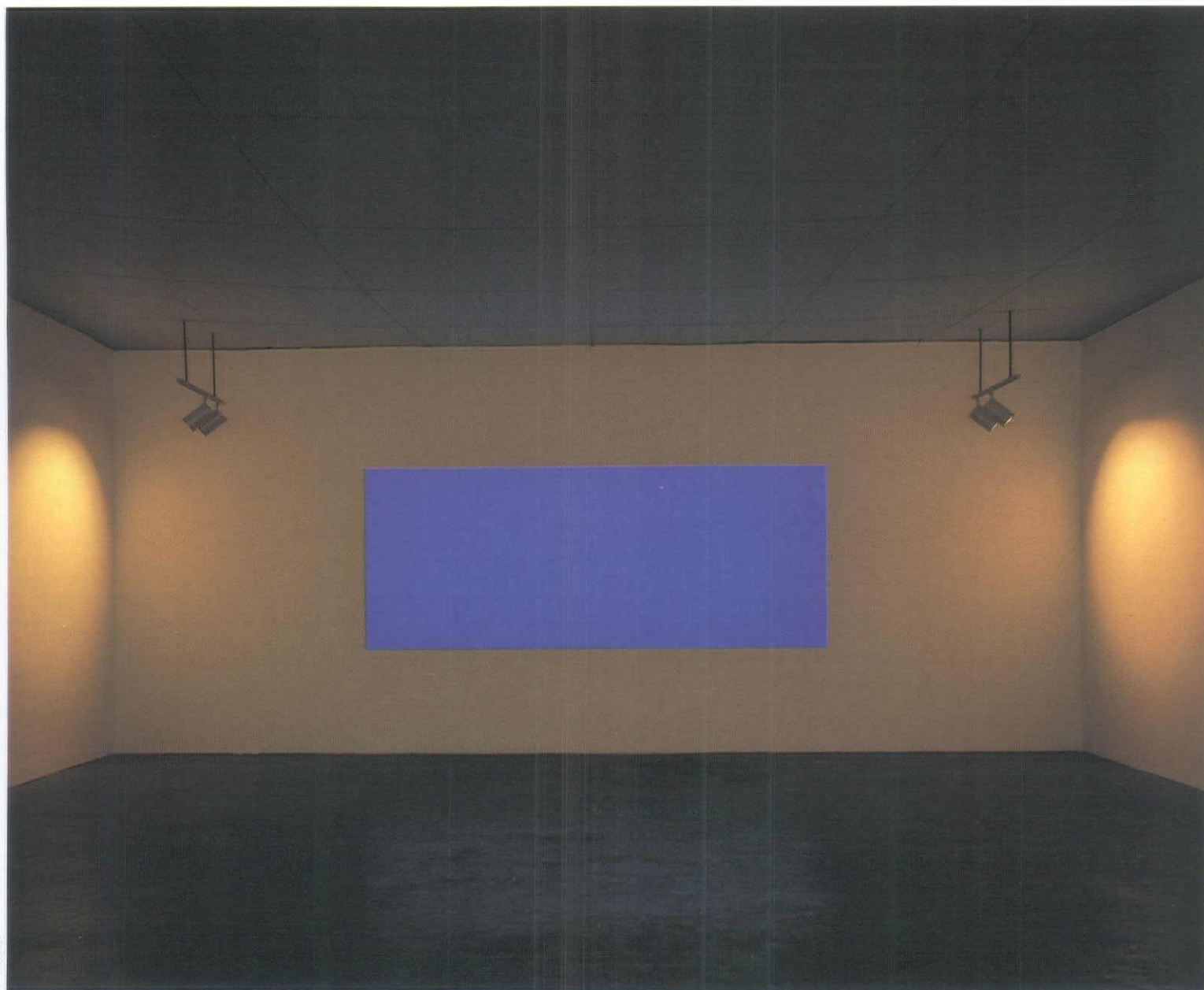
la volonté

de construire

la peinture

tiques picturaux. La maison Schröder, de Rietveld, en fut en son temps une démonstration qui confine au ridicule, lorsqu'une rambarde ou un bout de volet sont censés y représenter un espace à trois dimensions.

Dans les catégories lumineuses précédentes, si la lumière évo-



A. MORIN

luait, l'espace changeait très peu. Il s'agissait surtout d'atteindre ce que l'architecture souhaitait depuis l'Égypte : une communication ouverte entre l'intérieur et l'extérieur. C'est un désir très ancien que de vivre dehors dans le confort de l'intérieur, ou de vivre dedans dans le confort lumineux de l'extérieur. Il se retrouve dans le pronaos grec, ou simplement dans les papiers peints de paysage qui ont tapissé les intérieurs des siècles durant.

Il faut progresser, atteindre à une nouvelle spatialité. Une fois reconnu l'espace comme le creux, le vide, il faut bien le suivre dans sa volonté d'être sphérique. Cela ne veut surtout pas dire qu'il faille reconstruire la caverne de Cro-magnon. Mais comprendre que l'espace, qui n'est plus forcément la résultante de son enveloppe, tend à englober celui qui s'y trouve, à l'envelopper de ses qualités, à l'entourer, à le baigner de sorte qu'il perde l'orientation, la

pesanteur, et que finalement il flotte, comme dans une sphère.

Je pense qu'aujourd'hui le fait de pouvoir promener la couleur dans un espace global, celui de pouvoir parcourir l'espace pour recréer dans la promenade architecturale la simultanéité du cubisme sont des moyens de ce travail d'ordre pictural. Il y est possible de concevoir la totalité de l'œuvre architecturale comme une peinture, par la recollection mémorielle des images. Celle-ci donne l'unité.

Je suis dans la difficulté d'une définition de la lumière picturale. Il ne s'agit pas seulement d'une lumière-émotion colorée. La chapelle de la Tourette est picturalement colorée si l'on considère simultanément les fentes lumineuses de la nef et le volume rouge des chapelles latérales. Mais pris isolément, une fente lumineuse ou le volume rouge ne donnent que des émotions colorées.

Être pictural, c'est imaginer être

dans l'espace de la peinture. Travailler la lumière picturale exige l'intervention autonome de la couleur, afin qu'elle participe de la définition des espaces. Ce n'est

Permettre à l'espace de s'affranchir de la gravité

plus fixer un objet, ce n'est plus concentrer l'attention, ce n'est plus déterminer l'ordre de lecture conventionnel d'un lieu. La lumière picturale essaie de se dégager de la source lumineuse, pour permettre à l'espace de se dégager de la gravité. De même qu'un tableau sur un mur transforme le mur, la lumière picturale a cette capacité à transformer la matière,

à la dégager de ses conditions matérielles.

La peinture a toujours été le lieu de l'abstraction, un lieu de transmutation qui permettait de s'affranchir des conditions du réel. La question de la lumière picturale reste ouverte. Je sais avec assurance qu'elle n'est pas les trois autres. Je devine qu'elle permet de s'affranchir des conditions de l'architecture, de la gravité, de la pesanteur, de sa dépendance. Je suis convaincu qu'elle a à faire avec la couleur, et surtout avec la peinture. Il faut chercher, et l'on trouvera. Très honnêtement, je crois que les grands progrès émouvants sur l'espace et la lumière sont fortuits, au moins dans leur début. Je crois aussi en le hasard.

Propos recueillis
par Jean-Paul Robert

RICHARD MEIER

*Aux Amériques,
il n'est jamais
assez de lumière.*

L'Architecture d'Aujourd'hui : Ciriani avance l'hypothèse que votre architecture propulse vers l'extérieur une luminosité propre, qu'elle est source d'une lumière qu'il qualifie de radieuse. Un trop plein de lumière jaillissante, projetée en avant, qui irradierait alentour...

Richard Meier : Le sentiment de trop plein, d'une sorte de débordement lumineux, m'est étranger. Je pense qu'il n'y a jamais trop de lumière. Il existe beaucoup de manières de diffuser la lumière. La mienne est différente de celle de Kahn par exemple. Ce sentiment de lumière surabondante me semble révéler surtout la différence culturelle existant entre une vision européenne de la lumière et ma vision américaine sur ce sujet. Les meilleurs textes d'analyse sur le travail d'un architecte ne sont généralement pas le fait d'un critique mais plutôt d'un autre architecte, parce que celui-ci considérera une œuvre au travers de certains aspects de son propre travail, de sa culture, de ses préoccupations éthiques. Il y a chez Ciriani quelque chose de très intéressant qui s'exprime, qui oppose l'idée européenne de fermeture à l'idée américaine de l'ouverture. Avant la lumière, c'est de transparence qu'il s'agit. Quand on lie la transparence à la lumière et au contrôle de son intensité, on arrive à la question de la fermeture. Une illustration parfaite en est le brise-soleil qui est une façon de diffuser la lumière, mais aussi un double mur. Même si la transparence visuelle est respectée, l'idée de transparence est niée d'une certaine manière...

AA : C'est sans doute cette idée américaine de l'ouverture qui conduit Ciriani à montrer que la véritable façade de la Villa Smith n'est pas dans le plan vitré extérieur du séjour, mais repoussée au point de rencontre du volume transparent et de l'opacité arrière des chambres. Cette ouverture absolue n'est-elle pas une manifestation de la primauté de la vue

sur le contrôle de la lumière ?

RM : La vue est très importante dans un projet. J'ai eu de la chance parce que, sur chacun de mes sites, j'ai disposé de réelles possibilités de vues. On peut évidemment considérer qu'une vue plein sud est une mauvaise chose parce qu'on aura trop de lumière et qu'il faudra contrôler celle-ci au détriment de la vue. Ce n'est pas mon attitude. J'essaie plutôt d'avoir les deux, la vue et la lumière, toujours parce que je considère qu'il n'y a jamais trop de lumière. Je ne suis pas dérangé par un rayon de soleil direct sur ma table de repas, au contraire. Sous nos latitudes, on éprouve un plaisir intense à sortir à l'air libre par exemple pour acheter le journal. On ne se plaint pas du soleil. Pourquoi ne pas pouvoir éprouver, à un endroit choisi dans un édifice, le même bonheur qu'en marchant dans la rue ?

AA : À vous entendre, une forte intensité lumineuse contribue au sentiment radieux d'un édifice. Est-ce la raison de l'emploi quasi exclusif du blanc dans votre architecture ?

RM : Le fait que le blanc n'absorbe pas la lumière, mais qu'il la réfléchit intégralement me permet effectivement de l'expérimenter dans toute son intensité. C'est ce qui donne pour beaucoup le sentiment radieux exprimé par le bâtiment. Le blanc intensifie la perception lumineuse, il facilite donc aussi la lecture des intentions architecturales. Le blanc intensifie encore la perception de la couleur, je veux dire des variations colorées dans la lumière naturelle. On a parfois parlé d'immatérialité à propos de mon architecture. L'idée du blanc est effectivement de dématérialiser la surface, le plan. Le matériau m'importe peu, à condition qu'à la fin il soit fait de lumière. Mon matériau, c'est d'abord la lumière.

AA : A propos de couleur, un des rares espaces où vous avez utilisé la lumière colorée, est la chapelle du Hartford Seminary. Un verre

coloré y projette une lumière bleue sur un mur. Quelle est la signification de cette lumière ?

RM : Il faut souligner qu'il s'agit d'une institution d'études théologiques, dont la chapelle est évidemment le cœur. C'est un espace de méditation, d'introspection, où chacun est seul avec lui-même. Cet espace ne pouvait être projeté à l'extérieur, sur la rue. Il ne devait pas y avoir d'ouverture sur un côté de l'espace, mais seulement une ouverture zénithale, de manière à réduire les contacts avec l'extérieur. La relation au monde devait se réduire à l'essentiel, c'est-à-dire à la lumière et à son mouvement. Ici, la couleur révèle le mouvement, le changement de nature de la lumière dans le temps. Elle fait prendre conscience du temps dans l'espace. Cette petite tache colorée qui bouge sur le mur est une horloge naturelle. Il y a peut-être là-dedans quelque chose qui se rapproche du travail de Kahn de capture de la lumière dans le but de produire un effet particulier à l'intérieur de l'édifice. Pour Mies van der Rohe, c'est au contraire la scène extérieure qui révèle les transformations lumineuses.

AA : Dans l'architecture classique, la façade était porteuse. Peu de liberté était laissée à l'architecte quant aux percements et aux arrivées de lumière. Le Mouvement moderne a apporté la façade libre, aux possibilités infinies. Cette liberté lumineuse nouvelle n'exige-t-elle pas une difficile maîtrise dans le travail des percements ?

RM : Il n'y a pas eu de difficulté nouvelle. Il n'y a que des possibilités infinies qui se sont ouvertes. La seule difficulté est de se positionner par rapport à la lumière. Notre philosophie de la lumière, notre attitude vis-à-vis des différentes sortes de lumières, la qualité de la lumière, voici ce qui compte. C'est de réaliser avec émotion à quel point la lumière est une part essentielle de notre existence, et combien celle-ci est vide quand nous en sommes privés. Voyez ces pauvres gens qui vivent en Alaska, sans lumière. Ils sont déprimés. En été, quand ils ont un peu de lumière, ils sont si heureux qu'ils ne peuvent plus dormir, sont debout jour et nuit. Ils font comme le soleil et ne se couchent pas.

Quant à la liberté de la façade, je considère que nous n'en sommes qu'aux balbutiements dans l'exploration de cette liberté, qui est maintenant l'essence de l'architecture et de notre vie d'architecte. Il faut aller vers plus d'ouverture, plus d'invention formelle, vers l'épanouissement d'une pensée rationnelle et vers une plus grande expression spatiale, avec le souci permanent de la lumière. J'ai malheureusement le sentiment qu'à

moyen terme, au moins, les événements que nous vivons vont nous faire revenir à plus de fermeture, de protection, de sécurité. Avec moins de souci de la lumière et plus de désir de ne pas être ouvert, d'être vu ou de voir. La peur risque de l'emporter sur la joie de l'ouverture vers l'inconnu.

AA : Un autre aspect de votre travail est le travail de la lumière artificielle, et les visions de vos bâtiments de nuit. C'est particulièrement évident dans les photos de votre œuvre.

RM : Même si l'on sait que la lumière artificielle est une lumière différente de la lumière naturelle, et qu'il serait vain de tenter d'imiter d'une quelconque manière la lumière naturelle, j'essaie de ne pas perdre la nuit la lecture des intentions architecturales essentielles d'un édifice. C'est une chose possible avec un éclairage zénithal, c'est-à-dire avec la lumière sur un plan horizontal transparent, mais très difficile sur un plan vertical également transparent. Ce à quoi j'essaie d'aboutir, c'est à ce que les transparences demeurent, quand la lumière naturelle disparaît.

Propos
recueillis
par Jean Mas

INTERVIEW WITH RICHARD MEIER

Richard Meier: The too-full feeling, the idea of an overflow of light, is foreign to me. I don't think there is ever enough light. There are many ways in which light can be distributed though. My way differs from Kahn's for example. But this sensation of overabundant light seems to me to point up a cultural difference between a European way of seeing light and my American way. The best essays dealing with the work of any architect are generally written by other architects and not by critics. This is because the architect has looked at the work while bearing in mind certain aspect of his/her own work, culture and ethical preoccupations. Ciriani expresses a very interesting idea when he opposes the European idea of closure to the American idea of opening. This is a question of transparency rather than of light. When transparency is linked to light and to the regulating of light intensity, you come up against the problem of closure. A good example of this is the sun-shield which is a means of diffusing light and also a double wall. Even if visual transparency is maintained to a certain extent the idea of transparency is rendered null and void. AA: Isn't absolute opening proof of the preeminence of view over light control? RM: The view is very important in any project. I've been lucky in this respect because all my sites have had real view potential. Some people say that a full south aspect is bad because it means that too much light will have to be controlled to the detriment of the view. But this is not my attitude. I try to have

both things — view and light — because as I said, I don't think you can ever have too much light. I don't mind a sunbeam falling right across my table when I'm eating, on the contrary.

In this part of the world people can get enjoyment from simply going out to buy a paper. You never hear them complaining about the sun. So at a given place inside a building, why shouldn't we feel the same pleasure as when we're walking in the street?

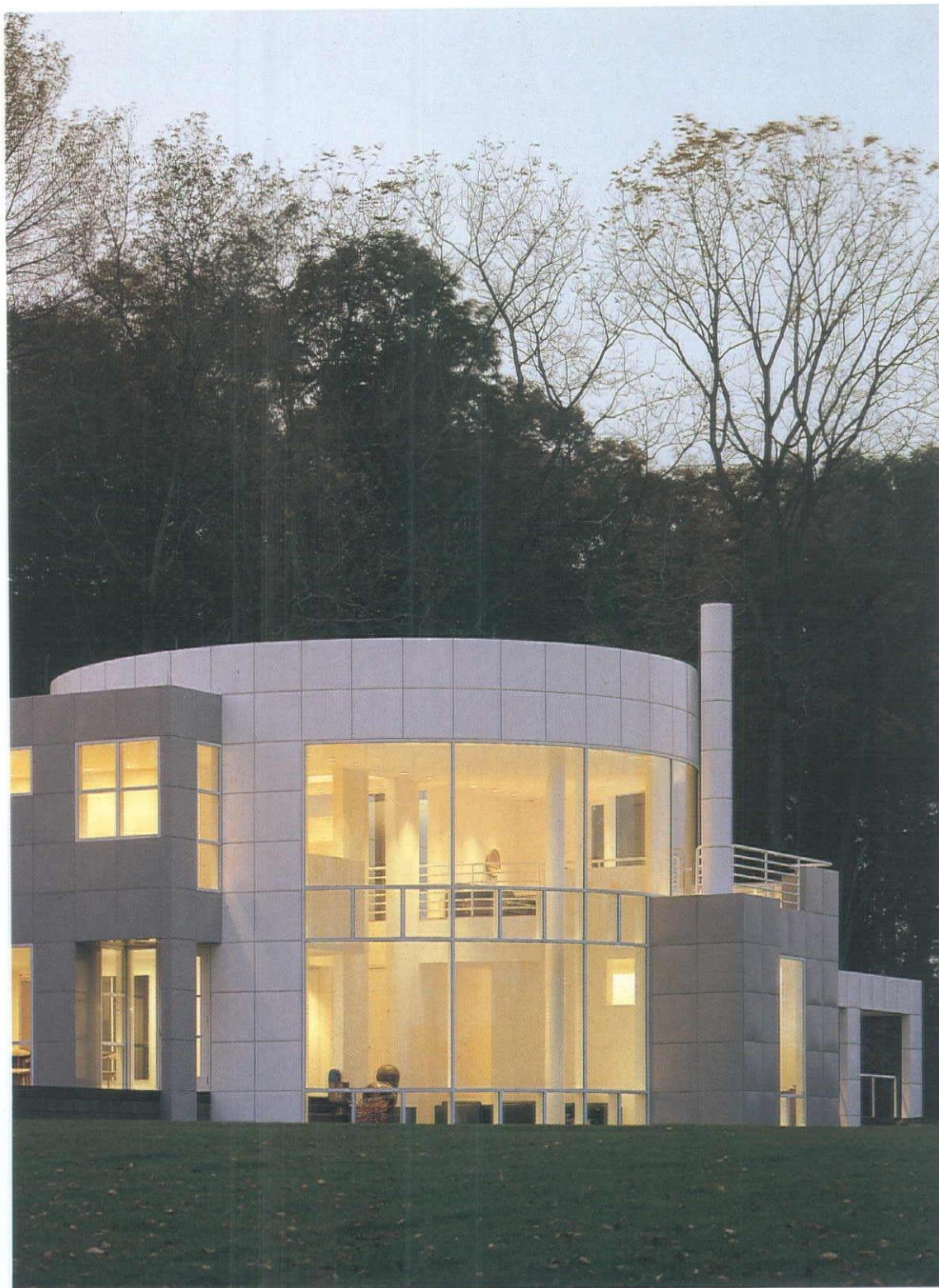
AA: How come you almost always use white in your architecture?

RM: The fact that white doesn't absorb light but reflects it with almost no loss enables me to experiment with light at full intensity. This is what makes for the radiant feeling expressed by the building. White intensifies the perception of light and makes it easier to read architectural intentions. White also intensifies the perception of colour, of the coloured variations of natural light. Some people have used the term "immateriality" in describing my architecture. The idea of using white is indeed to dematerialize the surface, the plane. The truth is I'm not very concerned with the material so long as it ends up being made by light. My prime material is light itself.

AA: The modern movement brought the free façade with its infinite possibilities. But doesn't this new freedom with light call for an uncommon mastery in piercing openings?

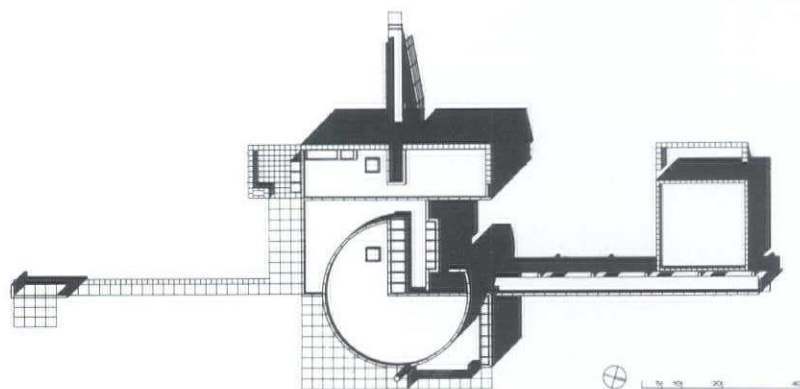
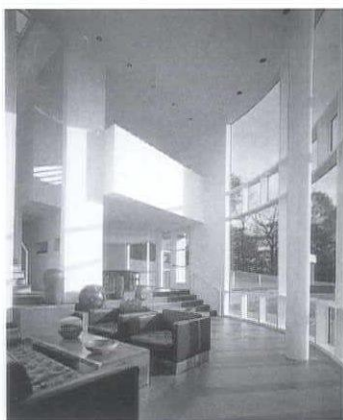
RM: There is no new difficulty. There are only the countless possibilities that have opened up. The only real difficulty is to position one's self with regard to light. Our philosophy of light, our attitude towards different sorts of lights, the quality of light — this is what counts. You have to really feel to what extent light is a vital part of our existence, and how empty our existence is when we are denied light. As for the freedom of façade, I think we've only just begun to explore the possibilities of its freedom, which has now become the essence of architecture and of our lives as architects.

We ought to be moving towards more opening up and more formal invention, towards the burgeoning of rational thought and wider spatial expression, with constant attention to light. Unfortunately, I've got the feeling that in the medium term at least, the events we're living thru are going to bring us back to more closure, more protection and more security. With less attention given to light and more of a desire to not be open, to be seen or to see. It looks like fear is going to win out over the joy of an opening up to the unknown.



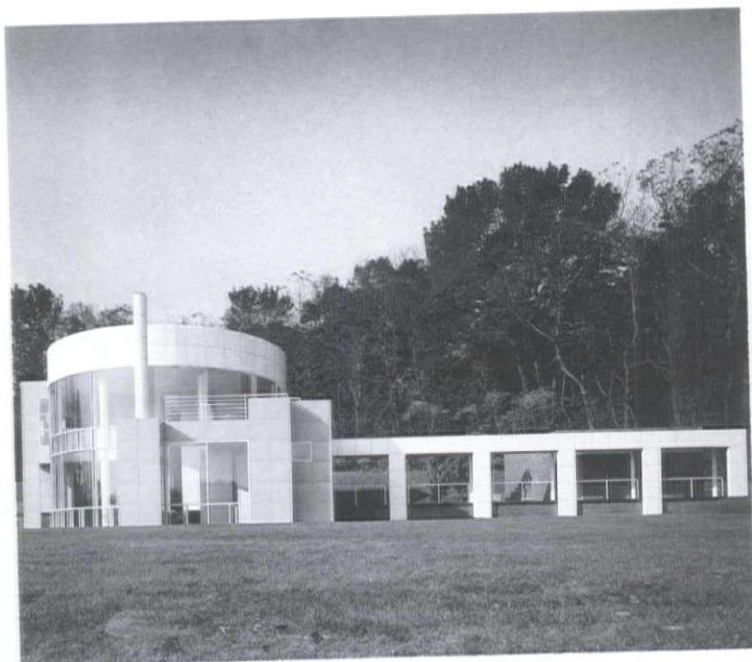
M MAISON GROTTA

La maison est sur un terrain de trois hectares de prairies en pente, qui offre quelques massifs boisés vers le nord-ouest et de larges dégagements visuels vers l'est et le sud. Deux axes perpendiculaires s'étendent depuis le centre de la maison vers des volumes à l'écart, et étendent par conséquent les volumes intérieurs vers le paysage.

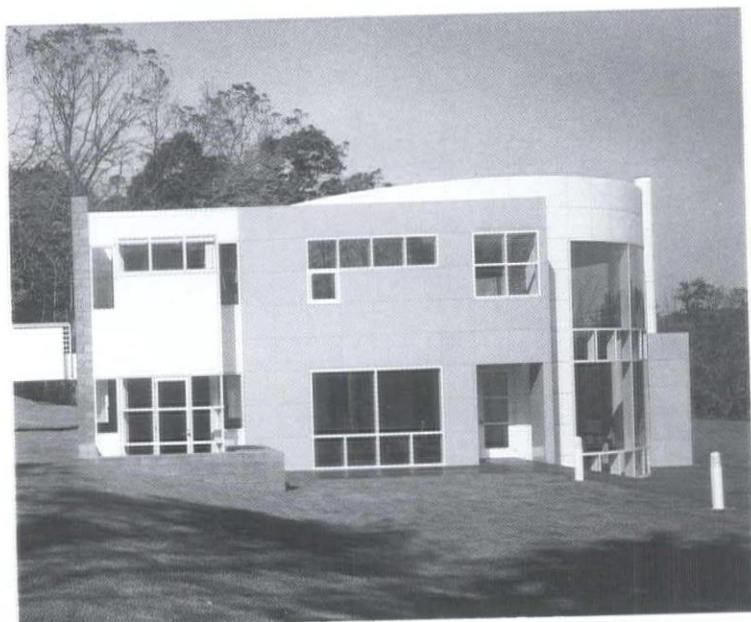




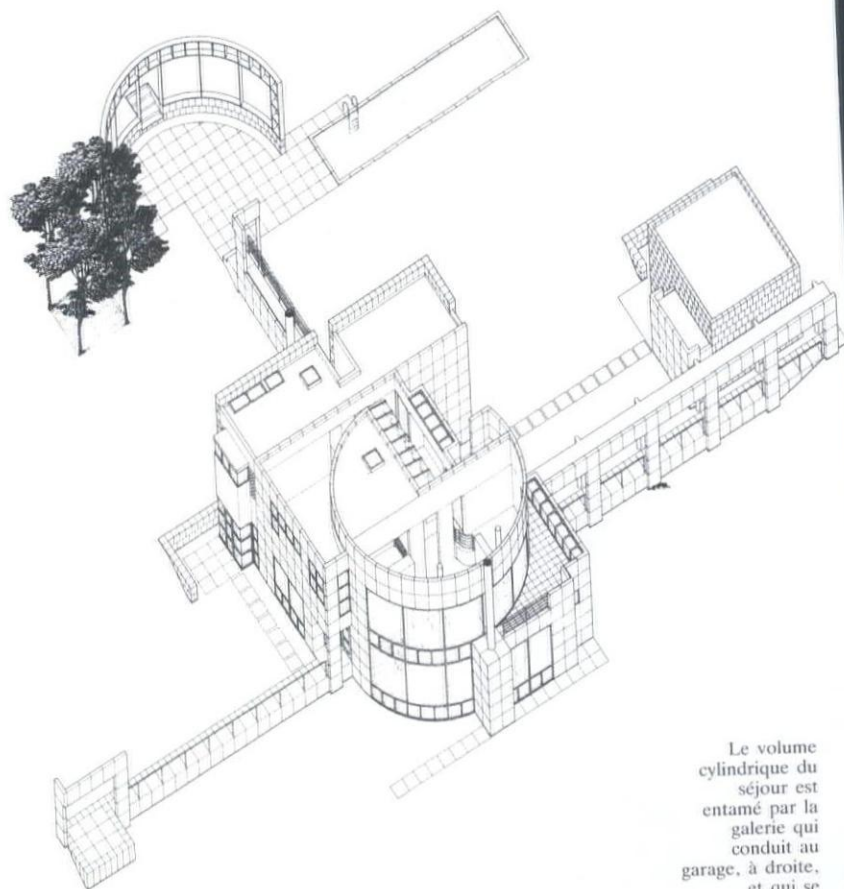
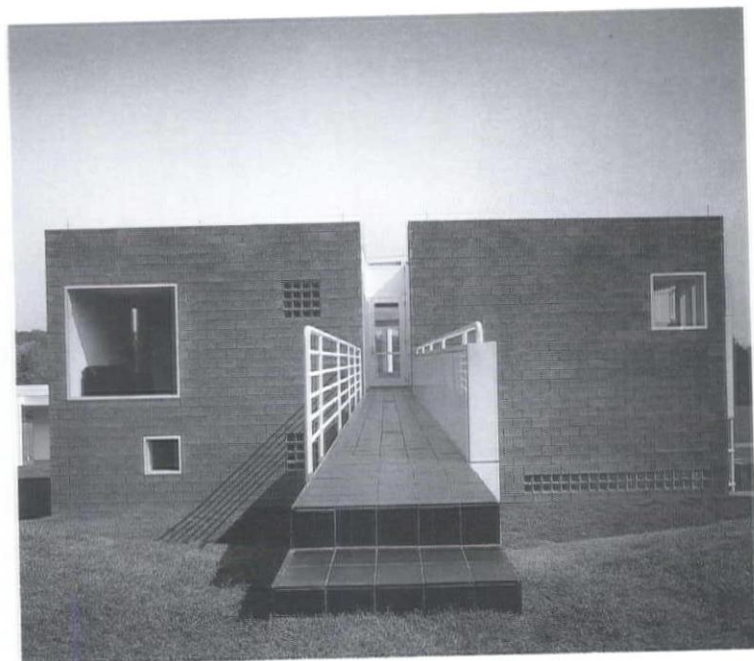




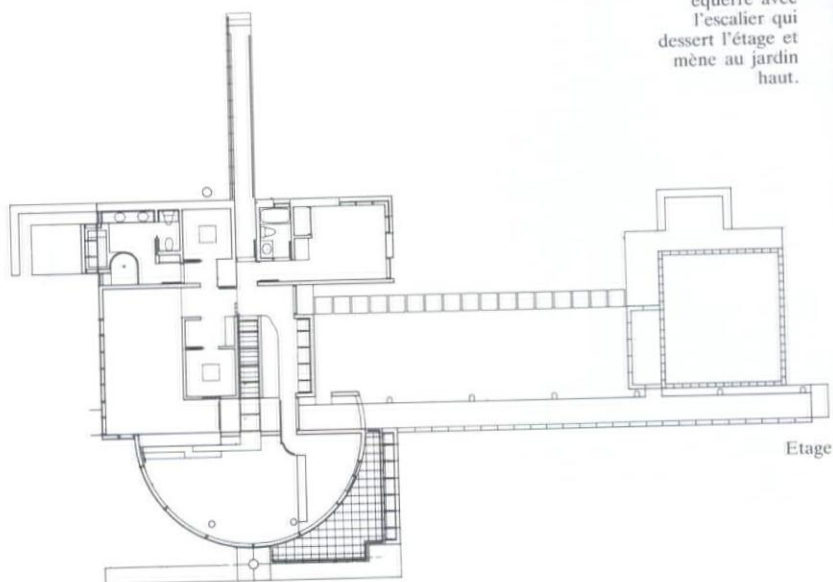
Pour la première fois,



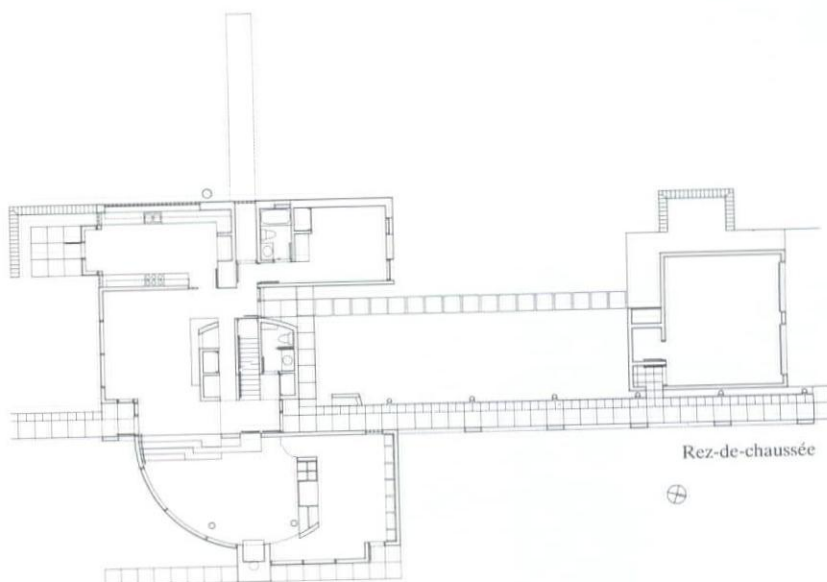
Meier utilise le gris



Le volume cylindrique du séjour est entamé par la galerie qui conduit au garage, à droite, et qui se retourne en équerre avec l'escalier qui dessert l'étage et mène au jardin haut.



Etage



Rez-de-chaussée

Ils établissent ainsi la maison dans son rapport au site.

Le bâtiment se structure autour d'un volume central cylindrique, à double hauteur. Ce volume est partiellement entamé par le corps orthogonal auquel il s'attache. A l'intersection des deux se trouve le séjour, divisé en deux parties : une plate-forme haute, et un salon semi-circulaire autour d'une cheminée autonome.

Un passage couvert relie le garage à la maison, qu'il croise en plan et sectionne en coupe. Dès l'entrée, un escalier perpendiculaire, éclairé zénithalement, indique l'autre axe qui se poursuit à l'étage par une passerelle à l'air libre vers le jardin haut. Ces changements de niveaux dans les séquences se répercutent dans de nombreuses variations de hauteur au rez-de-chaussée.

A l'encontre de maisons précédentes, la gamme des matériaux employés varie ici du blanc émaillé, qui se retrouve partout, au gris brillant des panneaux des murs des extensions ou du revers de la maison, exécuté en parpaings.

The site for this house is a seven acre sloping meadowland with wooded areas to the north/west and scenic views towards the south and east. Two perpendicular axes extend from the center of the house to distant locations within the site, thereby extending the internal volumes into the landscape and establishing the house in a particular location within the site.

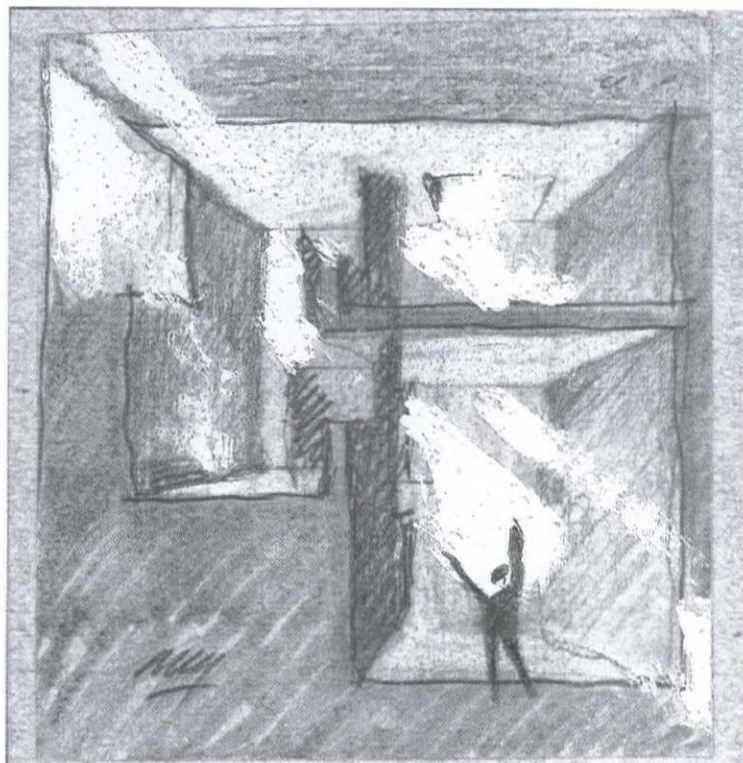
Like the project for the Helmick House, this building is structured around a central cylindrical double-height space, although this volume is partially absorbed by the orthogonal corpus to which it is attached. At the intersection of these two bodies site the living room, divided into two different areas : a high rectangular platform and a low, semi-circular sitting area that surrounds a free standing chimney.

A covered walkway connects the garage to the house, bisecting it in plan and shearing it in section. Immediately upon entering, a perpendicular sky-lit staircase connecting the two floors establishes a countervailing axis that eventually leads to an open air passerelle which runs out to the upper garden level. These sequential changes in level are reflected in a number of sectional displacements throughout the ground floor.

Unlike previous houses, the range of materials employed here varies from the ubiquitous white enamel to grey enamel paneling and extensive wall areas as the back of the house executed in ground faced concrete block.



Maison Grotta, Harding Township, New Jersey, Etats-Unis.
Richard Meier & Partners, 1984-89.
Photographies : Scott Frances, Esto.



ALBERTO CAMPO BAEZA

*Le Bernin l'affirmait :
sans lumière,
il n'est d'architecture qui soit.*

Comme la lumière qui traverse les ténèbres et les disperse, les propos de Ciriani traversent le sombre tunnel de l'oubli où sommeille aujourd'hui, et pour Dieu sait combien de temps, l'architecture. Il est heureux que quelqu'un s'interroge sur la lumière, et que ce soit un architecte pour qui la lumière est au centre de l'architecture. C'est heureux pour quelqu'un qui partage cette conviction, pour quelqu'un comme moi pour qui elle est même une obsession.

L'architecture actuelle, celle qui remplit des milliers d'images des milliers de revues d'architecture que consomment des milliers d'architectes de par le monde, a tout simplement oublié la lumière. Pourtant, l'architecture, l'espace, ne sont rien sans la lumière. Rien, moins que rien. Rien que formes, fussent-elles d'une grande beauté. Rien que fonctions, fussent-elles

bien résolues. Rien que constructions, fussent-elles ingénieusement érigées. Rien que structures, fussent-elles novatrices. Rien qu'édifices, fussent-ils bien insérés

**Le sombre
tunnel
de l'oubli
où sommeille
aujourd'hui
l'architecture**

dans leur contexte. Rien que matériaux, fussent-ils assemblés d'exquise manière. Sans oublier le design, dont est abondamment arrosé le tout.

Mais la lumière ? Où est la lu-

mière ? Où se trouve l'espace ? Où est l'architecture ? Sans lumière, il n'y a rien. Sans lumière, il n'est d'architecture qui soit. De nos jours, nombre d'architectes ne sont que des aveugles, qui se prennent pour guides d'autres aveugles. Ciriani affirme que notre architecture, une fois libérée de ses inévitables murs, doit désormais retenir la quantité de lumière à exclure. J'en conviens, sans vouloir oublier que nous disposons aujourd'hui de plus de moyens que jamais pour la contrôler, la saisir et la maîtriser, ou mieux, pour la guider de notre propre main. Il affirme encore, et j'en conviens encore, que cette liberté introduit des confusions. J'ajouterai des oublis. Sachant que la lumière peut être saisie quand on le veut et comme on le souhaite, elle cesse d'intéresser. Elle est laissée de côté. La lumière est oubliée !

Lorsque j'étais enfant, mes parents se plaisaient souvent à écouter de la musique classique à la maison. La bonne nourrice, qui ne savait distinguer une musique d'une autre, marmonnait toujours : « les voilà qui remettent leur musique pour les morts ! » Presque tous les architectes de notre époque considèrent que les lumières sont égales, et que la lumière n'est que de la musique pour les morts.

Je m'efforce, comme Le Corbusier qui y réussissait si bien, de distinguer et de combiner les qualités de lumière, si nombreuses et si différentes. Lumière verticale et lumière horizontale. Lumière directe et lumière réfléchie. Lumière claire et bleue de l'aurore, lumière chaude et dorée du crépuscule, lumière dramatique du midi, lumière solide à couper au couteau, et tant d'autres... Autant de qualités qui sont plus, beaucoup plus qu'affaire de quantité. La lumière est inséparable du thème donné par un programme. Le choix de la qualité et de la quantité de lumière en est largement fonction. Le poisson s'accommode mieux d'un bon vin blanc, jamais d'un cognac. La viande, d'un vin rouge, jamais d'un xérès.

Le Bernin, ce maître, savait bien que « tout est possible pour l'architecte qui aime la lumière. » Il faut combiner, à la lumière homogène, la lumière qui illumine et rassérène un espace, pour y fixer, y transverbérer, la lumière solide d'une source cachée, capable, par contraste, de faire vibrer l'espace, et avec lui les sentiments qui s'y trouvent enveloppés. Ce n'est pas pour rien que ce merveilleux effet a été appelé « lumière du Bernin ».

Lorsque je réussis à faire sentir aux hommes la mesure du temps qui bat la nature, que je parviens à accorder mes espaces à la lumière,

que j'arrive à les affiner à la traversée du soleil, je pense que ce que nous appelons architecture a un certain sens. La lumière n'est-elle pas, en définitive, la raison d'être de l'architecture ? Le roman n'est-il pas un dialogue entre

**Tout
est possible
pour
l'architecte
qui aime
la lumière**

les ombres des murs et la lumière solide qui les transperce comme un glaive ? Le gothique n'est-il pas une exaltation de lumière qui embrase d'incroyables espaces dans une fournaise de flammes ascendantes ? Le baroque n'est-il pas une alchimie de lumière qui projette brusquement, sur un savant mélange de lumières diffuses, une lumière exacte, capable de produire d'ineffables vibrations de ses espaces ?

Le mouvement moderne, enfin, après avoir démolé les murs, n'est-il pas un véritable flot de lumière tel que nous nous efforçons aujourd'hui encore de le contrôler ? Notre époque n'est-elle pas une époque où nous comptons tous les moyens qui devraient nous permettre enfin de maîtriser la lumière ? C'est cette lumière, saisie et contenue, maîtrisée et contrôlée, qui est capable en dernier lieu de donner à nos architectures leur raison d'être, en les traversant.

Je dis toujours à mes élèves qu'un luthier fabrique ses instruments de musique pour que d'autres que lui en tirent de belles mélodies. Meilleure est la qualité de l'instrument, plus harmonieux seront les sons qu'on en tirera. Comme le luthier, l'architecte fabrique avec chacune de ses œuvres un instrument architectonique d'autant meilleur qu'il sera capable de produire de belles mélodies quand la lumière du soleil le traverse jour après jour. Elle est la musique silencieuse du poète. Je suppose, je sais que Ciriani parle de même à ses élèves, et les éclaire de même.

Alberto Campo Baeza

Without light there is nothing. Without light there can be no architecture. In our times though, a lot of architects are like those blind men in the parable who take it on themselves to guide other blind people. Ciriani's view is that our architecture, having set itself free from the inevitability of walls, must now concentrate on the quantity of light to be shut out. I agree, while bearing in mind that nowadays more than ever before we have the means of controll-

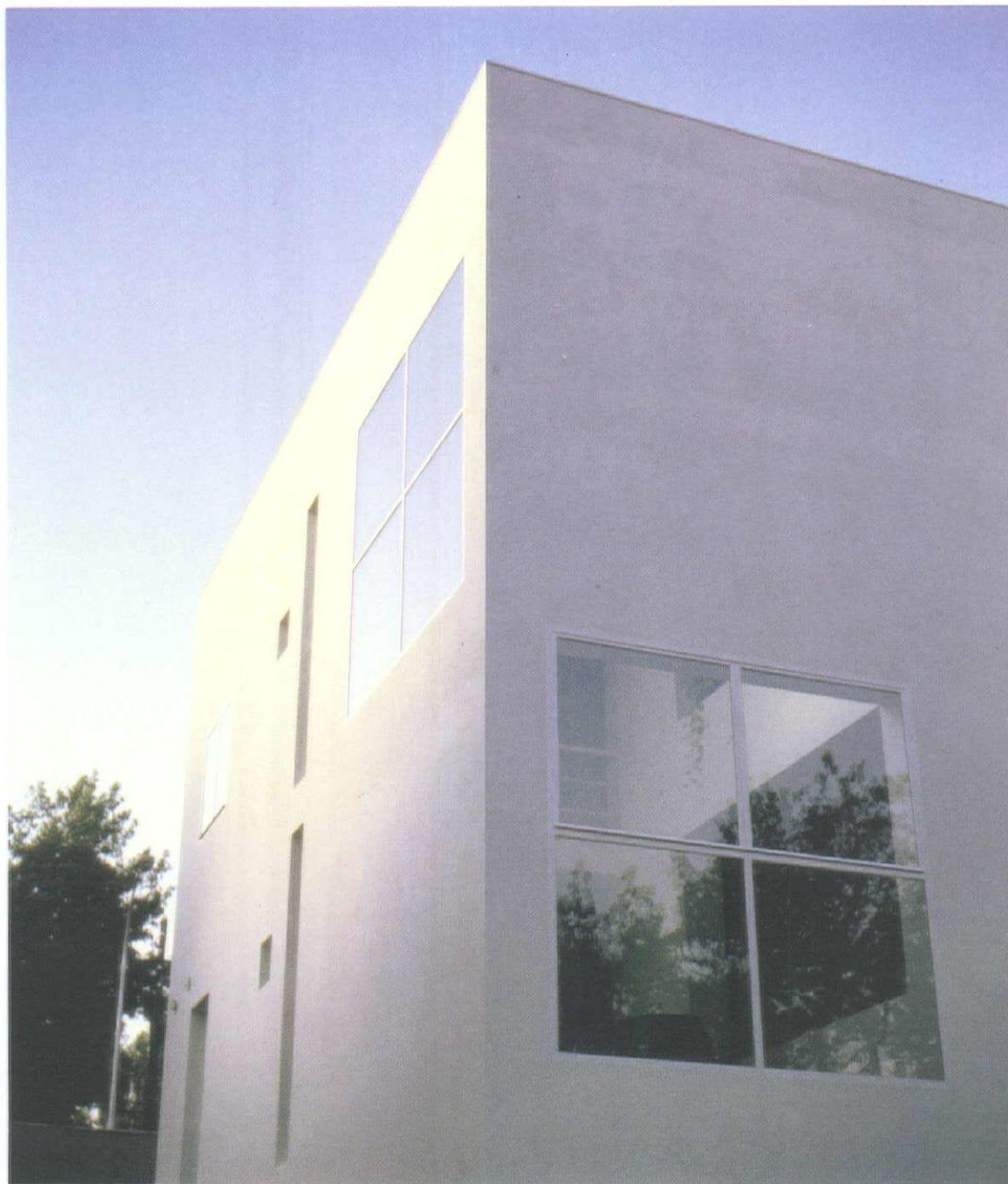
ing light, holding it and mastering it, to guide our hand. Ciriani goes on to say (and again I agree) that this liberty has introduced confusion. I would like to add though that it has also led to forgetfulness. Because we know that we can take hold of light when we want to and how we want to, the subject has lost its interest. It has been cast aside. Light is forgotten!

When I was a child my parents often listened to classical music at home. My nanny, who couldn't tell one piece from another, always used to say: "There they go again with their music for the dead!" Similarly, these days almost all architects see light as being uniform: they consider all light to be nothing more than music for the dead. Like Le Corbusier who was so good at it, I try to distinguish and to combine the many and varied qualities of light. Vertical light and horizontal light. Direct light and reflected light. The clear blue light of the morning and the warm golden light of sunset, the dramatic light of noon, light as thick as a solid block, and so many other kinds of light... So many qualities which stand for so much more than a mere question of quantity.

Light is inseparable from the theme given in a programme. The choice of the quality and quantity of light depends mainly on the theme. Fish always goes well with a good white wine, never with cognac. Meat calls for red wine, not sherry. Bernini, who was past master in the art, knew that "everything is possible for the architect who loves light". To fix and reverberate solid light flowing from a hidden source, you have to combine homogeneous light with light that illuminates space and makes it serene, light which is capable, by contrast, of making space vibrate, and thus, of stimulating the feelings enveloped in that space. Not for nothing was this marvellous effect termed "Bernini's light". Whenever I manage to make people aware of nature marking the measure of time, when I succeed in harmonizing my spaces to light, or honing them down to the path of the sun, I get the feeling that architecture has real meaning. After all, isn't light the *raison d'être* of all architecture? Isn't Romanesque architecture a dialogue between the shadows of walls and the hard light that runs them thru like a brand? Isn't the gothic an exaltation of the light that sets fire to incredible spaces in a furnace of ascending flames? Isn't the baroque an alchemy of light by which a precise quality of light capable of producing ineffable vibrations in certain spaces is projected amidst a cerebral blending of diffuse lights?

Once it had demolished walls, didn't the modern movement become the flood of light that we are still trying to control today? And isn't our age one where we have all the means to hand that ought to enable us to master light? Light that is taken hold of, contained, mastered, and controlled as it crosses our architectures is what gives them their *raison d'être*.

I always say to my students that a lute-maker builds musical instruments so that other people can play beautiful melodies on them. The better the quality of the instrument, the more harmonious the sounds it makes will be. Like a lute-maker, the architect's task is to build a architectonic instrument that will produce beautiful melodies day after day as the light of the sun crosses it. Light is the silent music of the poet.



Les façades ouest et sud

M AISON À MADRID

A l'extérieur, le cube blanc est tendu. Cette opération n'est possible que dans la mesure où il est parcouru et caressé par la lumière de soleil, tout au long de la journée. La pureté de ses murs blancs, de ses arêtes, de ses plans tendus, ne peut être reconnue que sous cette source, solide et dramatique, qu'est le soleil espagnol.

A l'intérieur, un double espace sur un espace double, liés de manière à créer un espace diagonal. Cette opération n'est possible que dans la mesure où ce dernier est parcouru par le soleil, pénétré de lumière, tout au long de la jour-

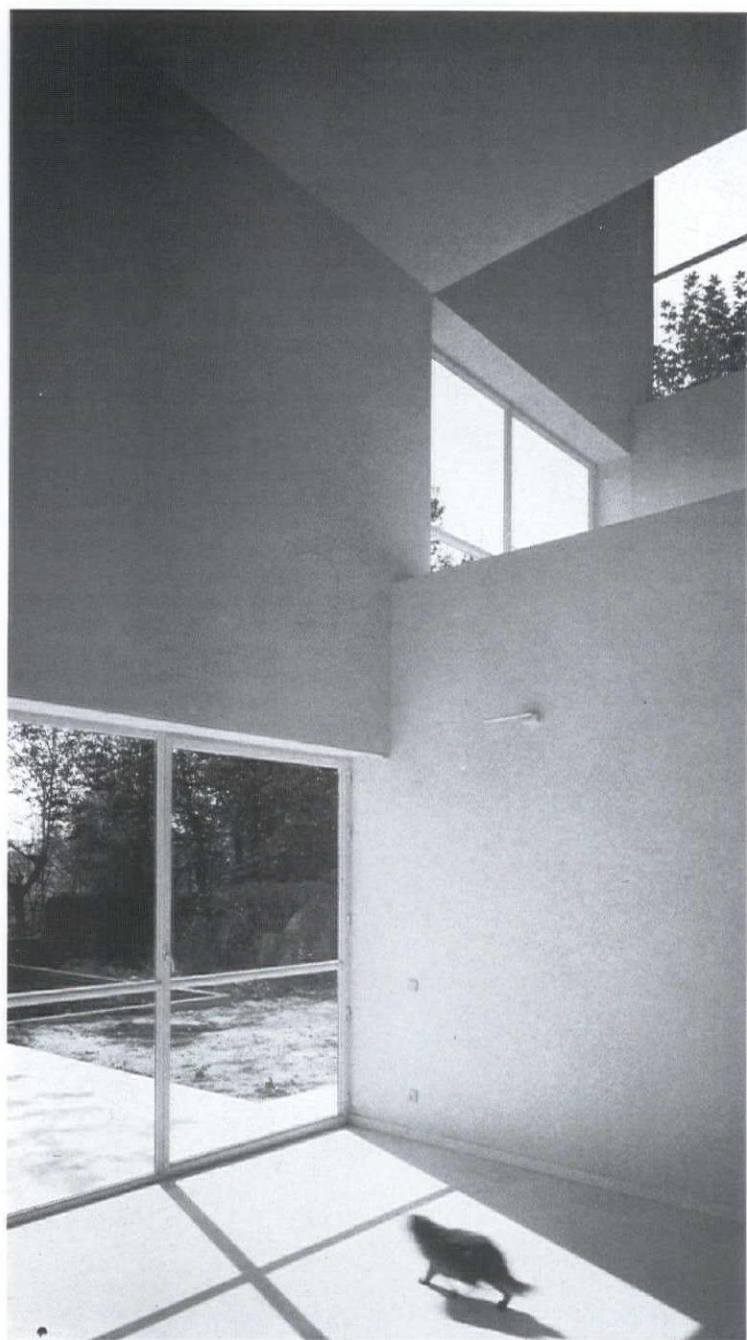
née. Les fentes verticales sur le côté attrapent le soleil froid et bleu du matin. Les grands creux carrés au sud soulèvent, sous l'effet d'une lumière blanche, l'espace diagonal. Le grand creux en haut, placé vers l'ouest, en souligne la diagonale quand les rayons du soleil chaud et doré du crépuscule le traversent.

La façade nord, silencieuse et plongée dans l'ombre, percée de petits trous pour le vent, s'avère un contrepoint approprié au discours de la lumière tenu par la maison quand elle est parcourue et transverbérée par le soleil, tout

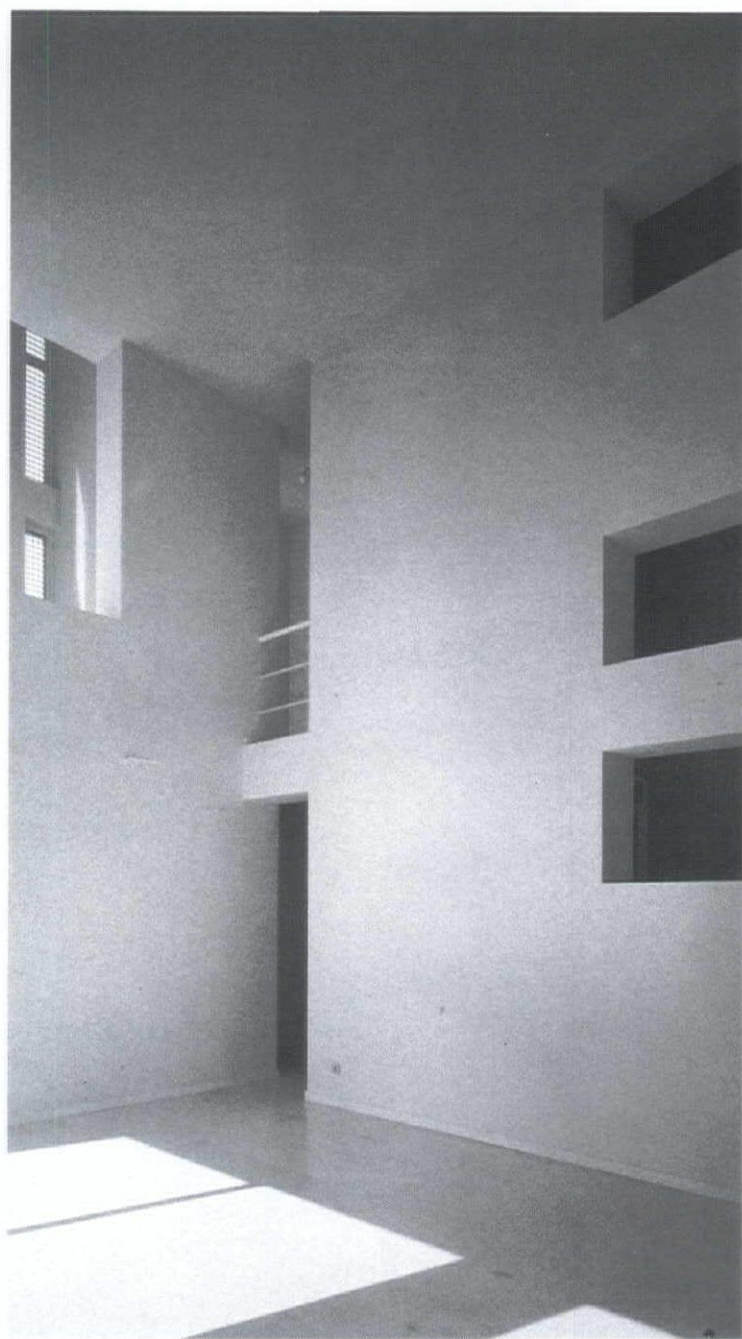
au long de la journée. Chaque matin, aussi longtemps que le soleil se lèvera, l'architecture, ici, continuera de vivre.

ACB

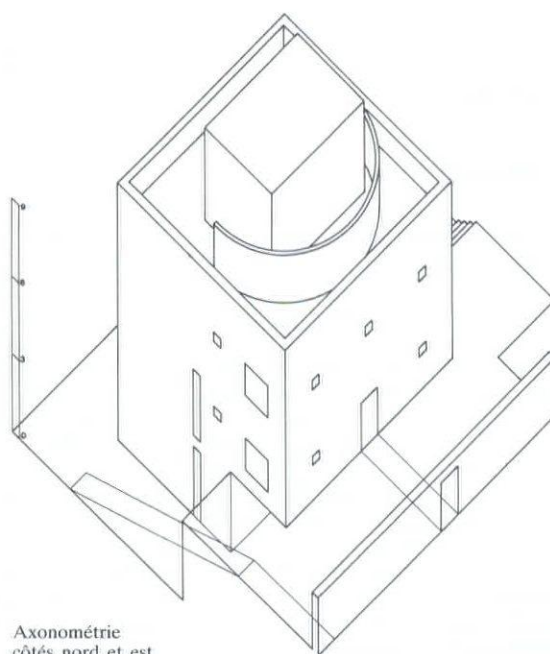
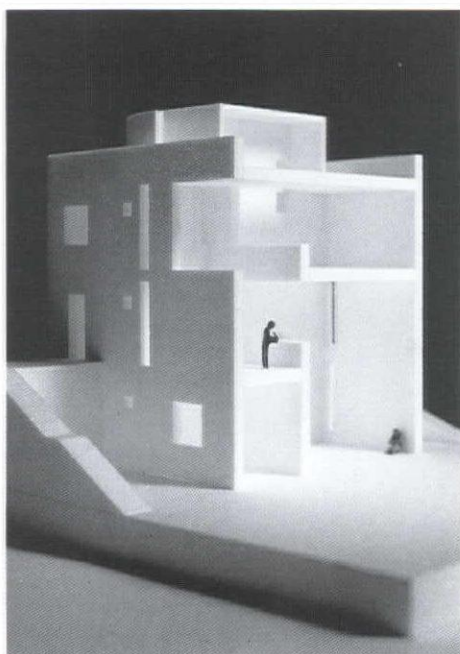
On the exterior the white cube is stretched out. This operation is only possible insofar as the cube is crossed and caressed by sunlight all day long. The purity of its white walls, edges and stretched planes can only be recognized in the solid, dramatic light of the Spanish sun. In the interior one double space is linked to another so as to create a diagonal space. Once again, this was only possible insofar as the whole was



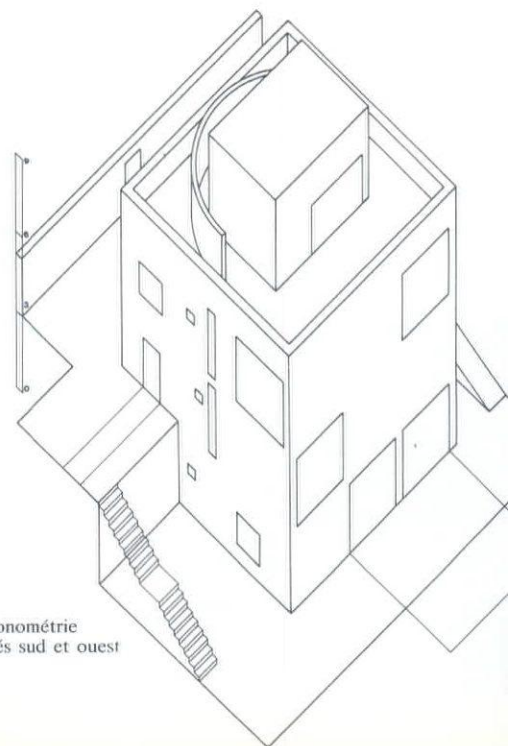
La lumière du sud sur le salon



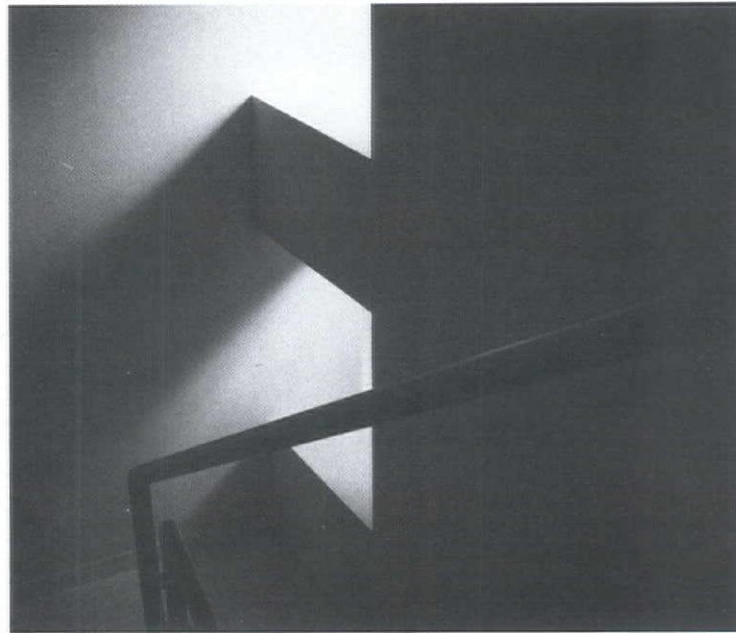
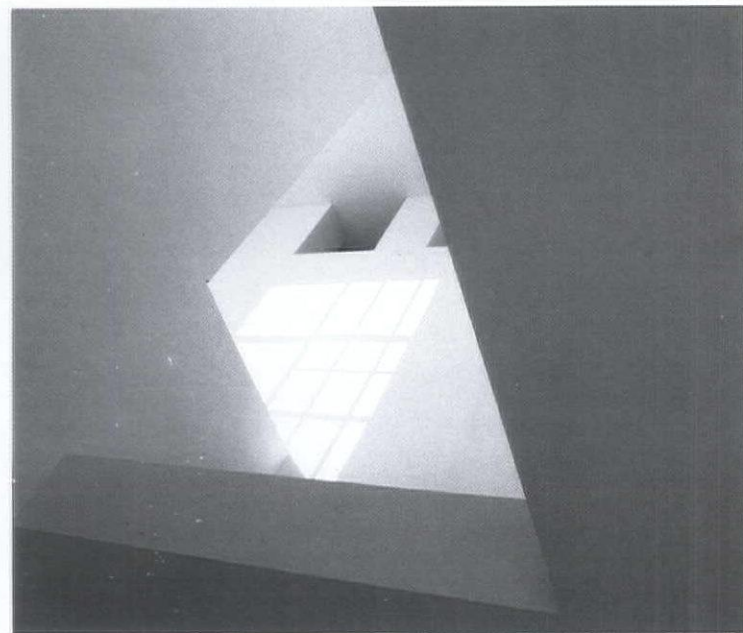
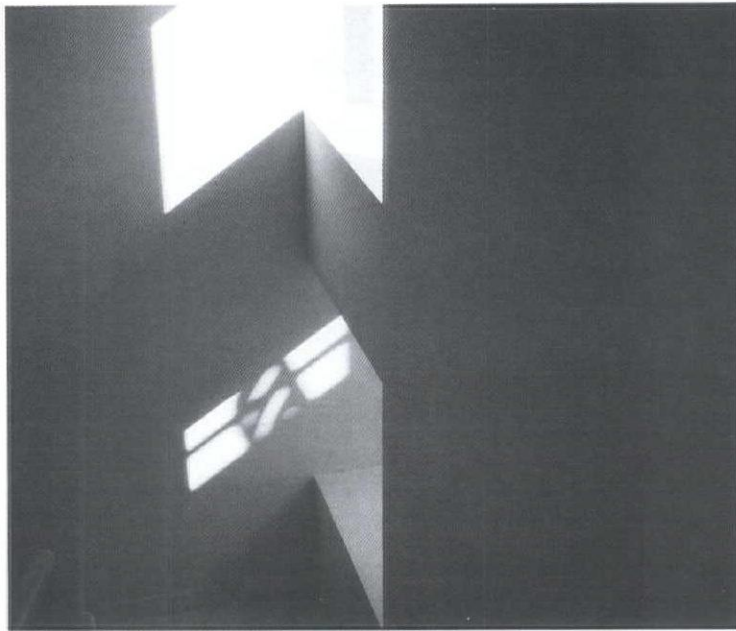
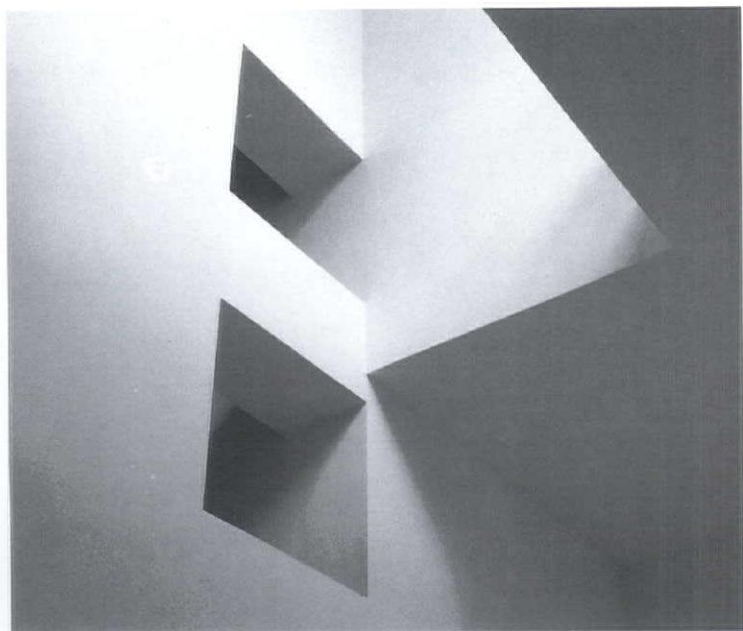
Surplombant le salon, la salle à manger



Axonométrie
côtés nord et est



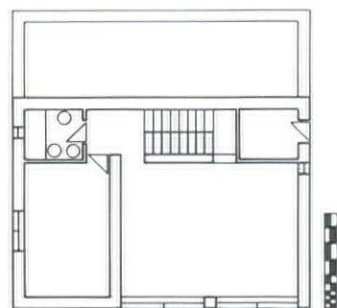
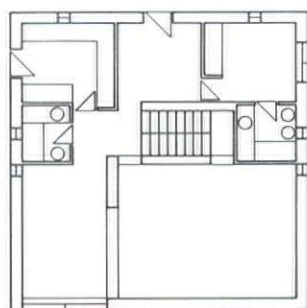
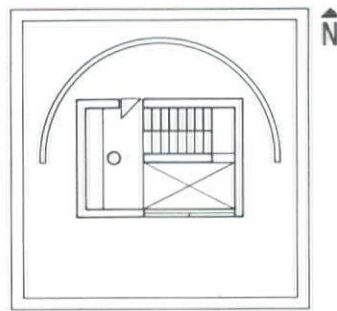
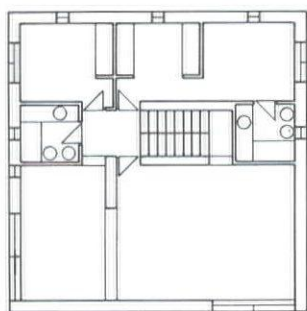
Axonométrie
côtés sud et ouest



La lumière passe par le studio...

... avant d'éclairer l'escalier

Deux espaces
à double
hauteur
imbriqués
dans une
diagonale.



crossed by the sun, penetrated by light all day long. The vertical slits on the side catch the cold blue light of the morning. Under the effect of white light the large square hollows to the south lift the diagonal space. The large hollow up on top, facing towards the west, emphasizes the diagonal when the rays of the hot golden sun of late afternoon cross it.

The north façade – silent, sunk in shadow, and pierced with small apertures for the wind – is an appropriate counterpoint to the discourse of light that the house sets up. For as long as the sun continues to rise here, this architecture will go on living.

Casa Turégano, Pozuelo, Madrid,
Alberto Campo Baeza, 1987-90
Photographies : Colette Jauze.

HENRI GAUDIN

Dans cet entretien, Henri Gaudin rappelle l'intimité du clair et de l'obscur, de la lumière et de l'ombre.

Henri Gaudin : Je ne saurais parler abstraitement de la lumière, parce qu'elle n'existe pas en soi, indépendamment de la disposition des choses. Aussi la question de la lumière se déplace-t-elle vers celle de l'architecture. Il m'est impossible de penser la lumière sans l'objet qui la fabrique, qui la porte, qui la sollicite. C'est pourquoi je parle, à propos de la création architecturale, de la nécessité de réinventer des formes, des topologies, et donc des lumières. Il en est de même de l'espace, que je conçois comme l'en-avant des choses. Ce n'est pas par hasard que je travaille la plupart du temps sur la limite du plan. Le fait de transformer le plan en volume est un travail sur l'espace, et sur l'incidence de la lumière.

AA : Vous avez affirmé que la lumière n'existe que par l'ombre.

HG : Une de mes obsessions est de penser l'ombre. Mallarmé a eu ce mot : « obscurissons ». C'est une injonction à penser les choses, car dès que celles-ci existent, elles portent ombre. Mais il ne s'agit pas d'une ombre noire, absolue, qui s'opposerait à un absolu de lumière blanche. L'éducation de l'œil passe par l'investigation fine,

Mallarmé

disait :

obscurissons

le regard rusé sur des tonalités, des variations et des gradations. La lumière et l'ombre ne peuvent se parler qu'en terme de nuances, de degrés parfois infinitésimaux. La critique que je porte aux cerveaux de l'architecture « moderne » est de n'avoir pas pensé en terme d'ombre.

AA : Vous avez également affirmé que la clarté a tué l'archi-

tecture dans l'architecture moderne.

HG : Moi qui ne suis pourtant pas un casseur, je comprends très bien pourquoi des jeunes ont mis le feu à Vaulx-en-Velin. Il y a bien là-bas des dedans, qui sont appelés cellules, cages d'escalier, ascenseurs. De ces dedans élémentaires, on est projeté dans un dehors qui est la pure clarté. On est alors dans un espace totalitaire, dans un espace qui ne préserve pas le secret de l'humain ; on est dans la terreur du contrôle.

Or il n'y a pas de dehors et de dedans. Il n'y a que des gradations de l'un à l'autre. Je peux dire : « je sors dedans ». Je pourrais même dire que nous sommes toujours dedans. L'opposition du dehors et du dedans est une spéculation qu'interdit le fait d'habiter. Pour habiter la terre, pour exister au monde, il faut bien que le dehors soit habitable. Qu'il s'agisse d'un buisson ou d'un labour, d'une ferme ou d'un château, d'un chemin ou d'une allée d'arbres, c'est un travail du dehors, qui est aussi une certaine qualité de lumière. La dialectique binaire d'un absolu de clarté opposé aux ténèbres, à l'obscurité intérieure, n'est pas juste dès qu'il s'agit d'espace.

Je crois que l'idée de mouvement vers le progrès, qui, dans l'architecture moderne, trouve un écho dans sa quête de clarté et maintenant de transparence, peut s'éclairer de très loin. Le progrès a été souvent pensé en Occident comme une déshérence, une sorte de sublimation. Ce n'est pas pour rien qu'on va au ciel, qu'on s'élève dans la condition sociale. Ce n'est pas pour rien qu'il y a de l'élévation et des puissances infernales. Dans cette aspiration vers la lumière, dans cette métaphore du ciel toujours présente dans notre culture, se trouve, au bout, cette

aveuglante clarté.

AA : On pense souvent la lumière fixe. Elle est très changeante. N'est-ce pas une difficulté pour l'architecte de devoir travail-

Ce n'est pas

pour rien

qu'on va

au ciel

ler dans l'humeur mouvante de la lumière ?

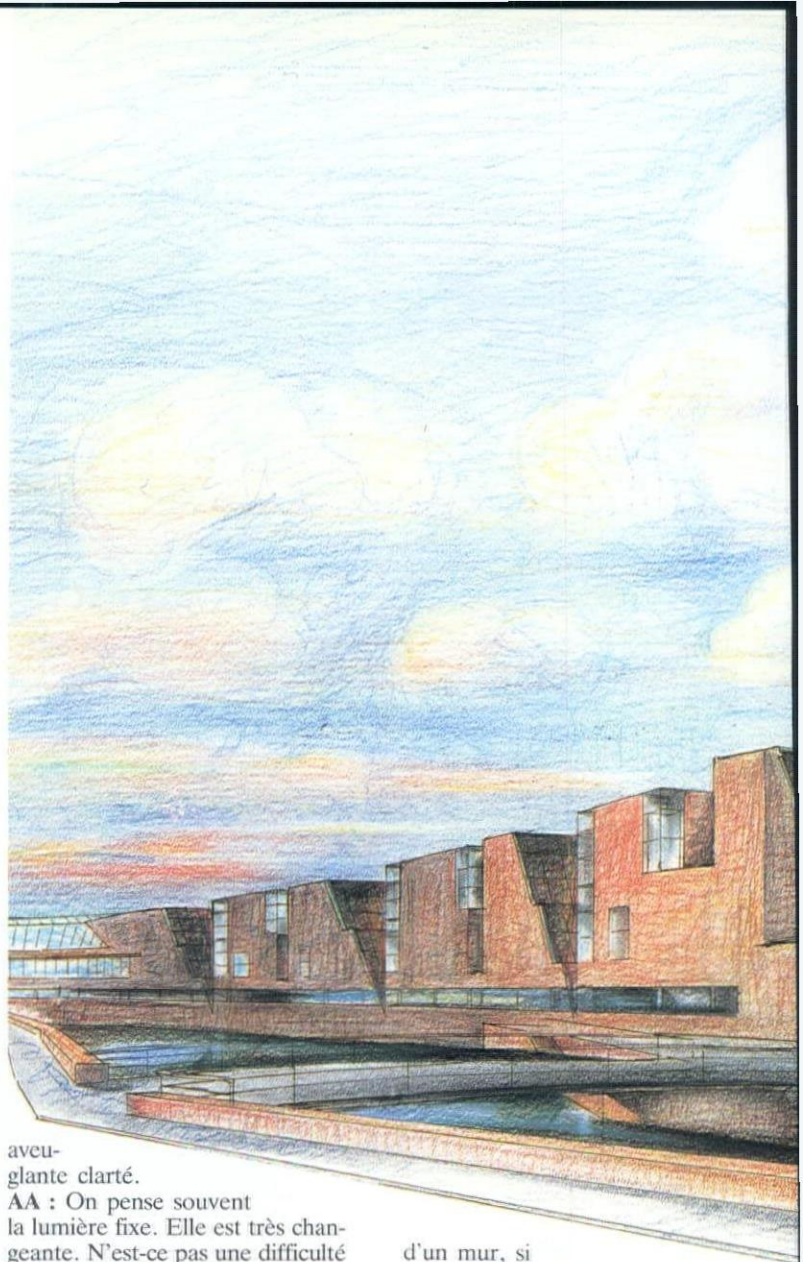
HG : C'est la merveille de l'architecture ! Au gré des incidences du soleil, ou d'un taux hygrométrique, la lumière révèle différemment les choses. L'architecture non plus n'existe pas en soi : c'est la lumière qui la provoque.

Je ne pourrais davantage parler d'une lumière sans référer à sa provenance. Je ne pourrais davantage en parler sans parcourir avec elle son chemin, ses rencontres, ses rebondissements. La lumière qui nous arrive, celle avec laquelle nous travaillons, est déjà travaillée par de la vapeur d'eau, des nuages, des incidences très multiples. Sa fluidité doit au paysage qui la brasse, qui la fait, qui la colore. Il me semble que Kahn parlait, à propos du musée Kimbell, de lumière verte, ou rose. Il voulait dire qu'il n'est pas d'architecture qui puisse se penser hors la présence d'un arbre ou

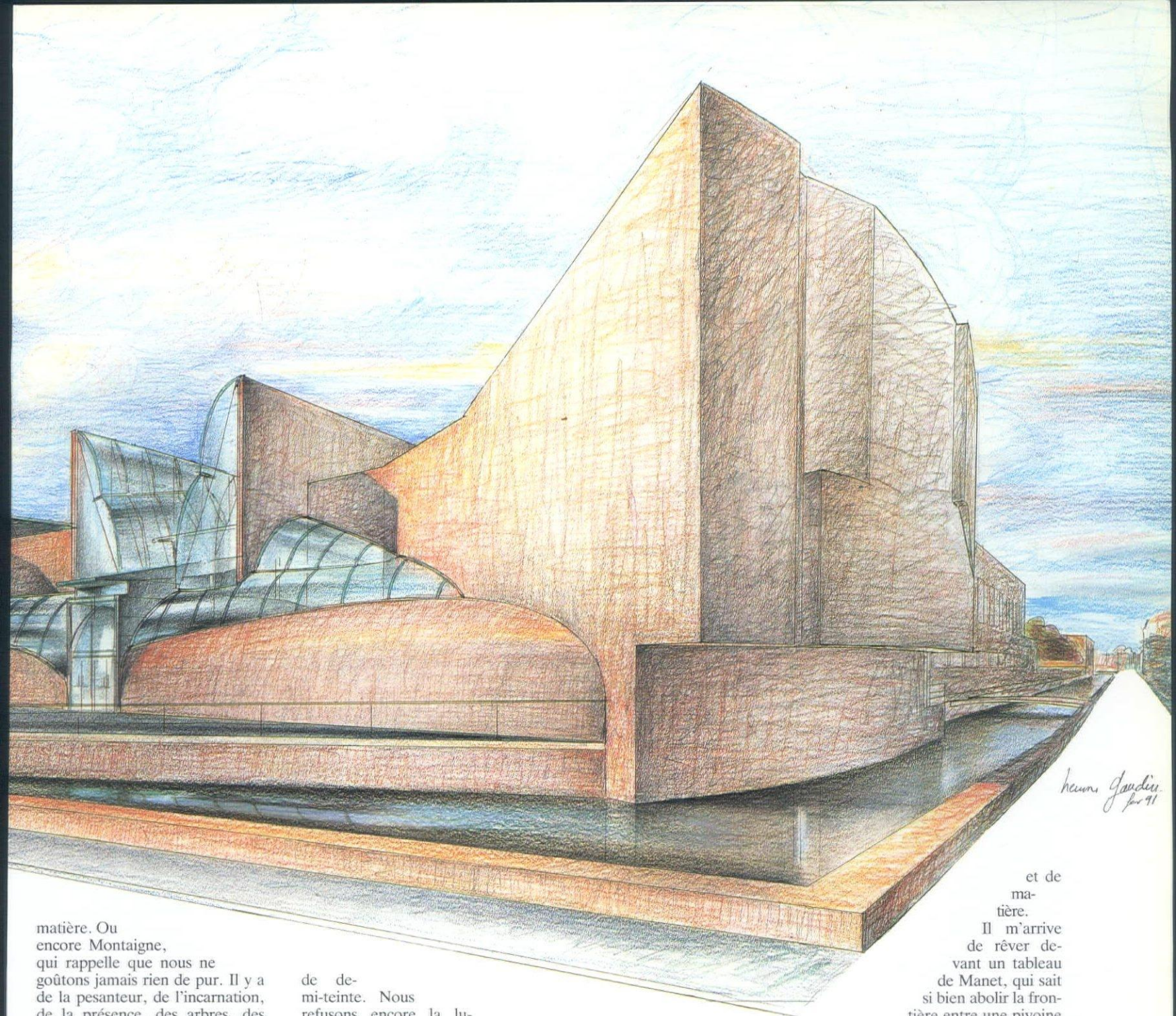
d'un mur, si proches ou lointains soient-ils. Je suis ainsi persuadé que la proximité d'un arbre, qui est une machine optique, est pour beaucoup dans la qualité lumineuse d'une pièce qui s'ouvrirait sur lui.

AA : Que la lumière bouge, qu'elle relève d'atmosphères différentes sont des données qui ne se maîtrisent pas. Alors qu'il est possible de travailler la lumière, ne serait-ce qu'en préférant une orientation à une autre.

HG : L'architecture est aussi une machine optique, une façon de distiller la lumière, de la provoquer, de lui trouver des incidences diverses. Je suis, dans mon travail, constamment préoccupé de lumière. Je n'ai pas d'idée a priori : elle m'est fomentée dans le mouvement qui va de la lumière aux choses qui la relèvent, et des choses à la lumière qui les révèle. L'architecture n'est faite que de la congruence, du rapprochement et de la proximité des choses. L'espace ne se pense pas avec un objet solitaire, mais requiert la présence d'au moins deux choses. J'ai déjà employé la formule : « dans l'au moins deux l'espace ». En ce sens une ouverture est un écartement. Heidegger en parle bien qui parle de l'espace comme d'un espace-ment. Ou Deleuze, avec ses plis : le pli évoque la présence de la



Ci-contre, le projet d'Amiens (voir page suivante).



matière. Ou encore Montaigne, qui rappelle que nous ne goûtons jamais rien de pur. Il y a de la pesanteur, de l'incarnation, de la présence, des arbres, des nuages, du vert, des rideaux, que sais-je... Quoiqu'il en soit, la lumière explore ces ruptures, ces seuils, ces plis, l'air, qui sont tous nécessaires à l'architecture.

Un endroit n'est jamais compact, fermé, totalement noir. En hébreu, la lettre beth, qui est la deuxième de l'alphabet, signifie aussi la maison. Elle est ouverte. Elle veut également dire deux. Il est extraordinaire que cette lettre d'altérité renvoie au seuil, à la maison, et finalement à la topologie.

AA : Notre culture lumineuse renvoie pourtant à l'épaisseur.

HG : Nous pourrions très bien ne pas savoir voir. Existe-t-il une lumière du siècle ? Je pense à un tableau de Caravage à Saint-Louis des Français, à Rome. Il nous faudrait nous interroger sur la lumière sombre de l'oculus qui éclaire à peine cette toile qui joue déjà de noirceur. Nous refusons la culture des villes traditionnelles, avec ses qualités de clair-obscur,

de demi-teinte. Nous refusons encore la lumière d'eau-forte des romantiques, assez ténébreuse, qui doit à des qualités d'espace que nous ne savons plus regarder.

Nous avons perdu l'épaisseur. Le tableau de fenêtre, dont la profondeur résultait de l'emploi de la pierre, donnait des lumières qui jouaient sur ses joues. Cette façon de penser la lumière a disparu avec la perte des matériaux épais. Nous travaillons avec des feuilles minces de béton. Telle est notre joyeuse modernité de travailler non plus la profondeur, mais des écartements, des essartements, des effoliations qui provoquent des lumières autres, qui pourraient rappeler, encore que différemment, des lumières baroques. Des lumières qui s'infiltreraient dans des interstices, ou, pour parler de notre travail avec mon fils Bruno, qui résultent de certaines angulations.

AA : Il faut donc réinventer des formes pour réinventer des lumières.

HG : La lumière, encore une fois, n'existe que par le jeu des formes. Comme il nous faut bien être contemporains, nous devons inventer ces formes, et la lumière avec. J'ignore ce qu'elle sera. Selon moi, nous en avons des prémonitions dans la peinture, chez Nicolas de Staël, chez Giorgio Morandi ou chez Tobey, ou encore dans les poèmes d'André du Bouchet. Ils invitent à voir des registres nouveaux, qu'on appellera Fourbis, comme Michel Leiris, ou broussailles, ou brindilles... que sais-je encore...

La profondeur reste à l'horizon de notre pensée d'architectes. Le tableau de fenêtre a disparu : qu'importe ! Nous pourrions peut-être effolier la lumière, avec des tiges, des brins, trouver un buissonnement de faisceaux de clartés nouvelles. Nous pourrions peut-être retrouver des présences grâce à d'intimes proximités d'air

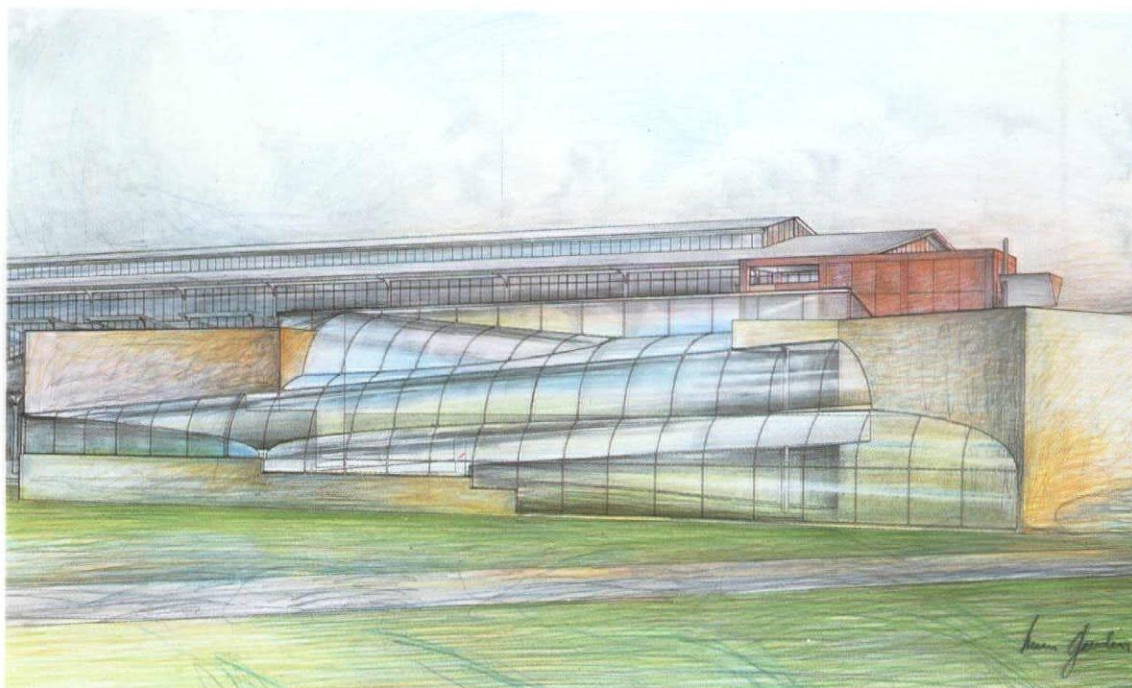
et de matière.

Il m'arrive de rêver devant un tableau de Manet, qui sait si bien abolir la frontière entre une pivoine et une porcelaine, entre une table et le ciel. Manet nous fait basculer des choses à leur représentation, nous plonge dans la matière picturale. Je rêve, devant ces rapports très fins, de cette clairvoyance qui restitue les proximités, les reflets, les distances, et finalement la lumière.

Propos recueillis par Jean-Paul Robert

P ICTURING LIGHT

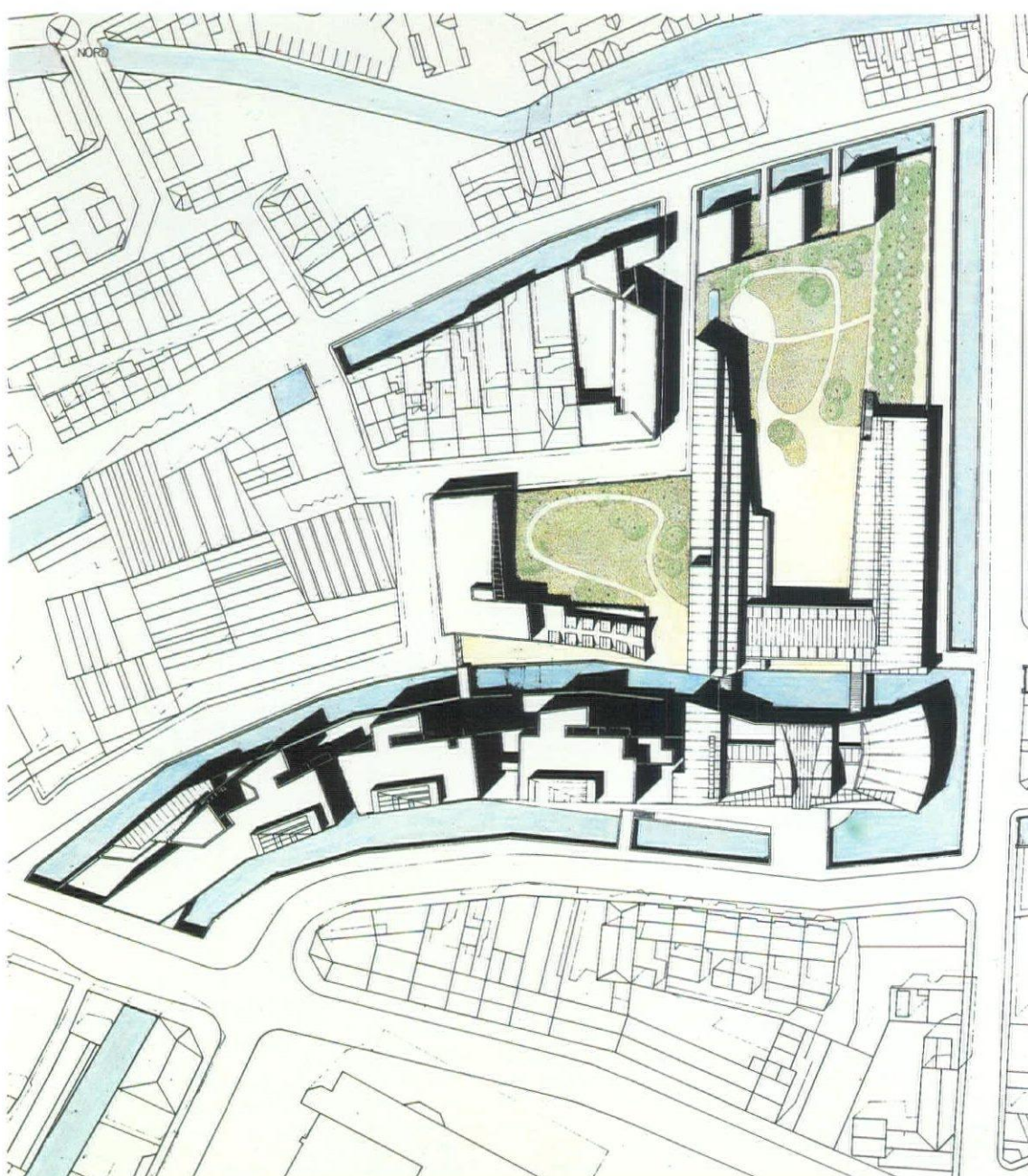
Henri Gaudin: I can't talk about light in an abstract way because light is something that doesn't exist in itself, independently of the way things are laid out. Inevitably, the question of light



P AVILLON DU JARDINAGE

Programmé parmi les équipements qui devaient agrémenter le Parc de La Villette, le pavillon devait s'ouvrir aux amateurs de jardins qui y auraient trouvé des plantes, à l'instar du marché aux fleurs de l'île de la Cité, des conseils d'aménagement ou d'achats, ainsi qu'un centre de documentation. Le projet n'a pas été réalisé. Il s'organisait le long d'une rampe exposée comme l'aurait été une serre. Aussi l'épure des cylindres transparents répondait-elle aux croisements de la rampe.

Projet pour un pavillon du jardinage,
parc de La Villette, Paris.
Henri Gaudin, 1987.



E XTENSION DE L'UNIVERSITÉ D'AMIENS

Henri Gaudin a remporté au printemps dernier un concours organisé par la ville d'Amiens pour l'extension de son université dans le quartier de Saint-Leu, au nord et en contrebas de la cathédrale. Le nouveau bâtiment, dans lequel l'architecte a poussé les recherches de verrières qu'il avait entreprises dans son projet pour La Villette et dans sa proposition pour le concours de la Bibliothèque de France, s'ouvrira rue Edmond Fontaine, près de l'angle qu'elle fait avec la rue des Archers où doit être creusé un nouveau canal, perpendiculaire aux existants. Le vaste hall d'entrée articule l'ensemble du plan : les trois grands amphithéâtres, les salles de cours théoriques et celles de travaux pratiques au-delà du canal des Minimes, enfin les locaux de recherches développés au long de la presqu'île. Les lanternes qui les éclairent évitent tout autre percement des longs murs de brique.

Extension de l'université d'Amiens,
rue des Minimes.
Concours jugé en mai 1990.
Henri Gaudin, architecte.

HÔTEL DE VILLE DE SAINT-DENIS

Celui qui travaille dans des bureaux ne se contente pas d'être un employé. Pas plus que l'occupant d'une maison ne se contente d'être simplement un habitant. Un lieu exige toujours une qualité d'ouverture en même temps qu'une discrétion qui préserve l'humain. Ici, à proximité de la basilique, j'étais confronté à cette très difficile contradiction. Il fallait de grands pans vitrés, que nous avons essayé de travailler avec une modénature, de grands fenestragés qui renverraient au gothique. Nous pensons à des vitrages clairs, si différents des vitrages réfléchissants, funèbres et autistes...

Extension de l'hôtel de ville de Saint-Denis,
Henri et Bruno Gaudin architectes.



MUSÉE RODIN

Des sculpteurs m'ont dit que leur art requiert des flots de lumière, presque une inondation. Mais il faut savoir tenir les chevaux d'Apollon. Un musée doit probablement être capable de cabrer la lumière, de la filtrer, de la contrôler, de la teinter, de l'obscurcir. Je crois qu'un beau musée doit à la fois donner une lumière tenue, et garder une référence chromatique à l'extérieur, attraper quelques-uns de ses éclats et les laisser vivre dedans. Ici elle est zénithale et latérale, arrive par des canaux profonds, par des fontanelles et par des joues...



Extension du musée Rodin, projet en cours.
Henri et Bruno Gaudin architectes.
Notre revue a publié le projet dans son numéro d'avril 1988.



links up with that of architecture. I simply can't conceive of light without thinking of the object that brings it into being, that carries it and solicits it. This is why – when I get onto the subject of architectural creation – I often evoke the need to reinvent forms and topologies, and thus light effects.

The same goes for space, which I conceive of as being a "pushing ahead" of things. It isn't by chance that I work most of the time on the limits of the plane. The act of transforming the plane into volume is an intervention on space, and on the effect of light.

AA: You said somewhere that light only exists because of shadow.

HG: Thinking about shadow is an obsession with me. Mallarmé once said: "Let us cast shadows". It was an injunction to think out things, because as soon as things exist they cast shadows. But not black shadows, absolute darkness as opposed to white light. Training the eye calls for the close investigation of things, a very fine sense of tones, variations and shades. Light and shadow can only enter into dialogue by nuances, degrees that are at time infinitesimal. I am critical of a lot of the heads of "modern" architecture precisely because they didn't think in terms of shadow.

AA: You also said that in the modern style brightness kills the architecture. The opposition between outside and inside is a speculation that militates against the act of living. To live on the earth, to exist in the world, the outside has to be liveable. Whether you're talking about a thicket or a ploughed field, a farmhouse or a chateau, a path or a tree-lined avenue, what you have is exterior work, which also means a certain quality of light. The binary dialectic of absolute light opposed to shadows, to interior darkness, is not just a question of space.

I think the idea of movement towards progress, which was expressed in modern architecture in the quest for brightness, and now by transparency, comes from a long way back. In the West progress was generally conceived of as a confiscation, a sort of sublimation. Not for nothing do we go up to heaven, or rise in social condition, just as there is elevation and "fire down below". In our culture the end term of this aspiration towards light, and of the ever-present metaphor of the heavens, is blinding light.

AA: We often think of light as being static. But it is constantly changing. Isn't it a difficult thing for an architect to have to work with the fickleness of light?

HG: That's precisely what makes architecture marvellous! Light reveals things differently depending on changes in the sun's position or variations in humidity. Architecture as such doesn't exist in itself either: it is light that brings it into being.

Pushing things further, I can't talk about light without talking about its source. And I also need to retrace the path of light, the obstacles it meets, its refractions. The light that reaches us and with which we work has already been modified by water vapour, clouds and what not. Its fluidity depends on the landscape that mixes it – creation and colouring it. I seem to remember that Kahn, in referring to the Kimbell Museum, spoke of green or pink light. What he meant was that architecture cannot be conceived of without the presence of a tree or a wall, no matter how near or far apart they are. I'm

convinced that the nearness of a tree (which is an optical machine) to a room counts for a lot in the quality of light in that room.

AA: The fact that light moves and depends on different atmospheres are things beyond your control. But it is possible to work with light, if only by preferring one orientation to another.

HG: That's the least you can do. Architecture is also an optical machine, a means of distilling light, bringing it into being, producing varied effects with it. In my work I think constantly about light. I have no preconceived ideas about light: it comes into being in the movement between the source and the things that reveal it; and vice versa, things come into being as they reveal light.

Architecture is made up of congruence, of the bringing together and the proximity of things. Space isn't conceived of as of a solitary object, you need the presence of at least two things. I've already spoken of "space in at least two". In this sense an opening is a standing apart. Heidegger is spot on when he says space is like a spacing. Or Deleuze when he speaks of folds: the fold evokes the presence of matter. Or even Montaigne when he says that we never taste anything that is pure. There is gravity, incarnation, presence, trees, clouds, green, curtains, and who knows what else... Whatever the case may be, light explores these ruptures, thresholds and folds, and the air too; they are all necessary for architecture. A place is never compact, closed in, totally black. The second letter of the Hebrew alphabet - "beth" - signifies the house. It is open. It also means two. The interesting thing is that the very letter that introduces otherness refers to the threshold, to the house, and to topology.

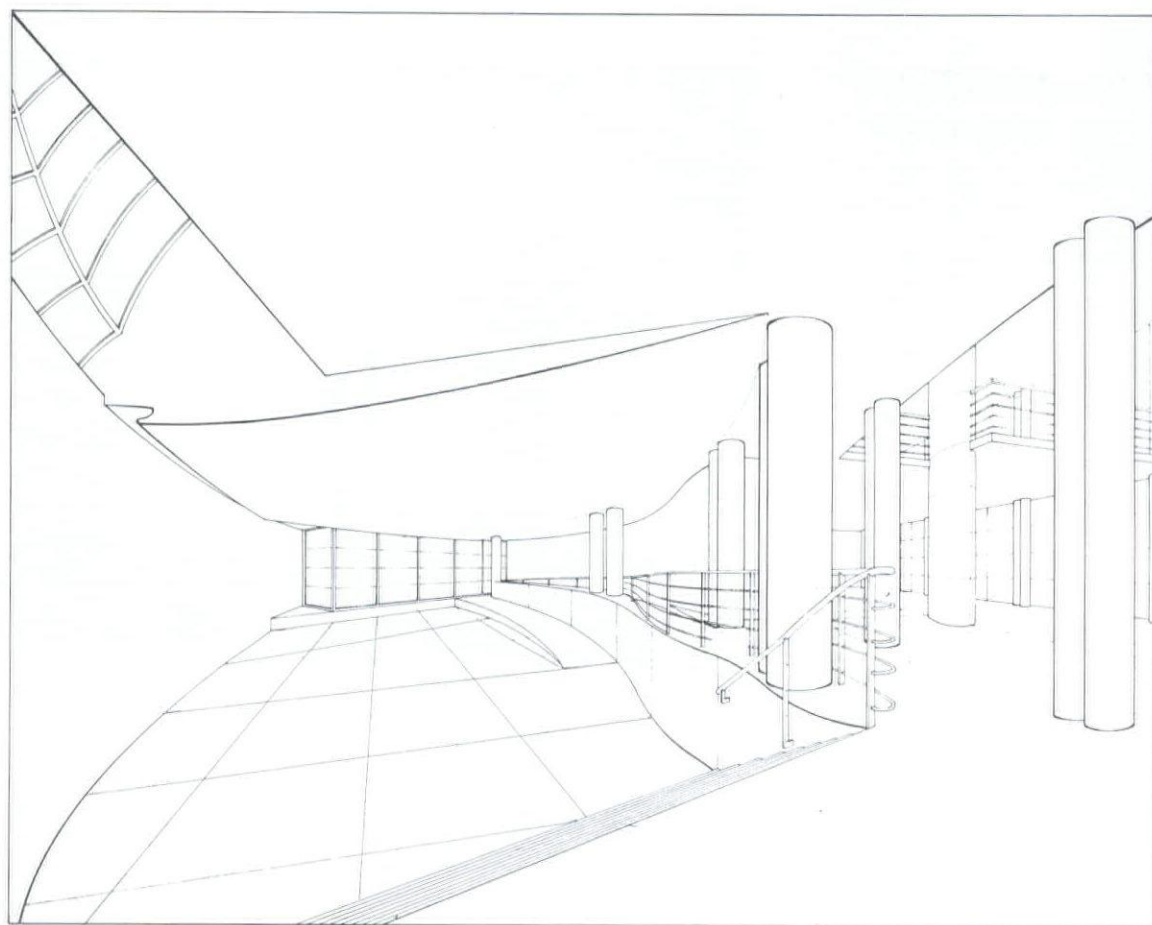
AA: So forms have to reinvented in order to reinvent light?

HG: As I said: light only exists by the play of forms. Since we have to be contemporary, we should invent these forms, and light with them. I don't know what sort of light it will be. In my opinion there are foreshadowings of it in painting with Nicolas de Stuel, Giorgio Morandi or Tobey, and in the poetry of André du Bouchet. They are creators who call for new ways of seeing things.

As architects, depths remains on the fringe-area of our thought. The traditional "picture window" has gone: so what! Maybe we can make sheaves of light by gathering it in small ramifications, by finding thickets of new lights. Maybe we'll find these presences thanks to the intimacies of air and matter.

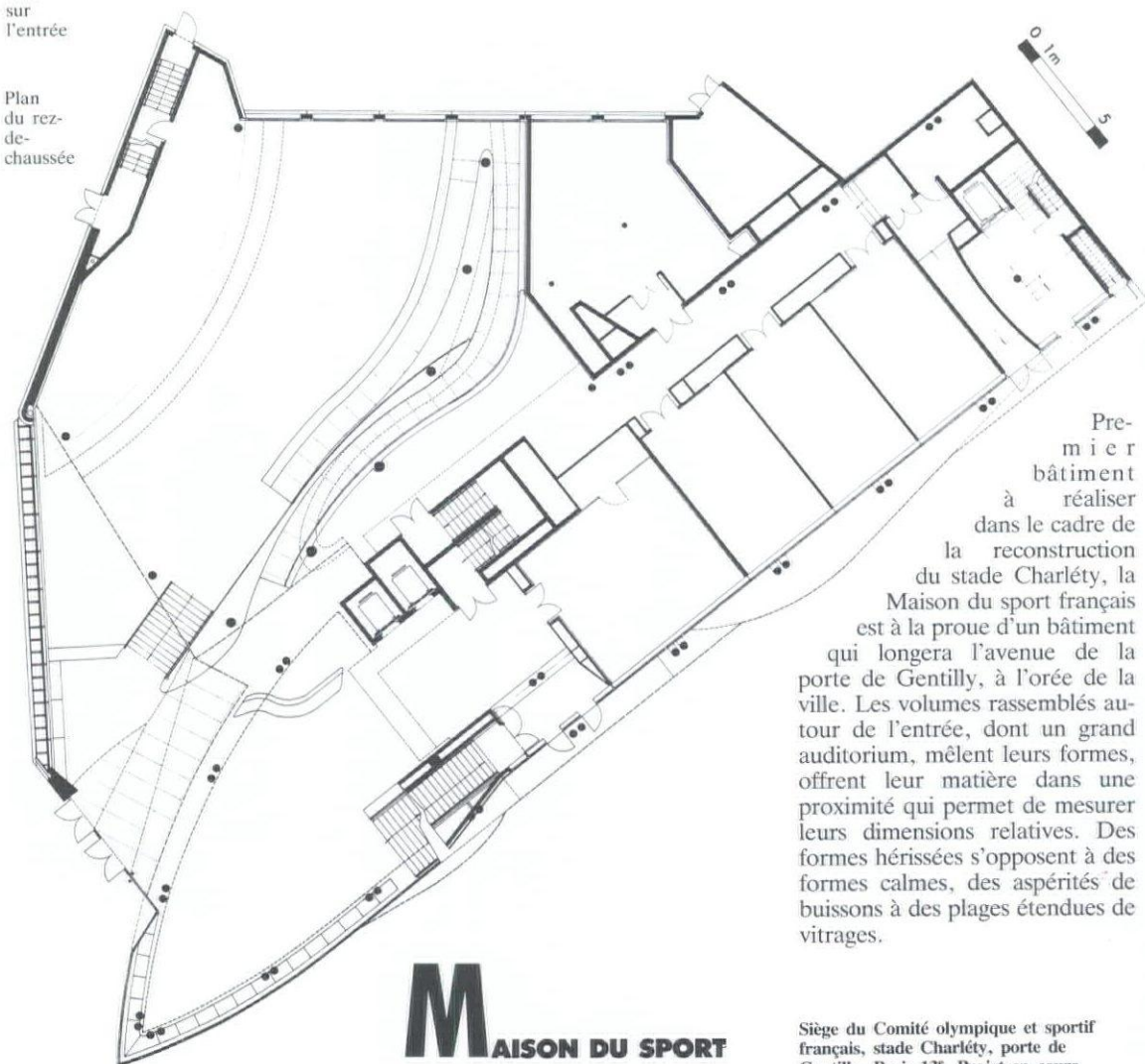
There's a Manet painting that often sets me thinking. Manet knew how to get rid of the border between a peony and a piece of porcelain, between a table and the sky. He puts a painterly manner into painting, sets things in their representation, plunges us into the matter of the picture. These very subtle relationships always set me dreaming, the perceptiveness that restores proximities, reflexions, distances, and finally: light.

Interview by
Jean-Paul Robert



Vue
sur
l'entrée

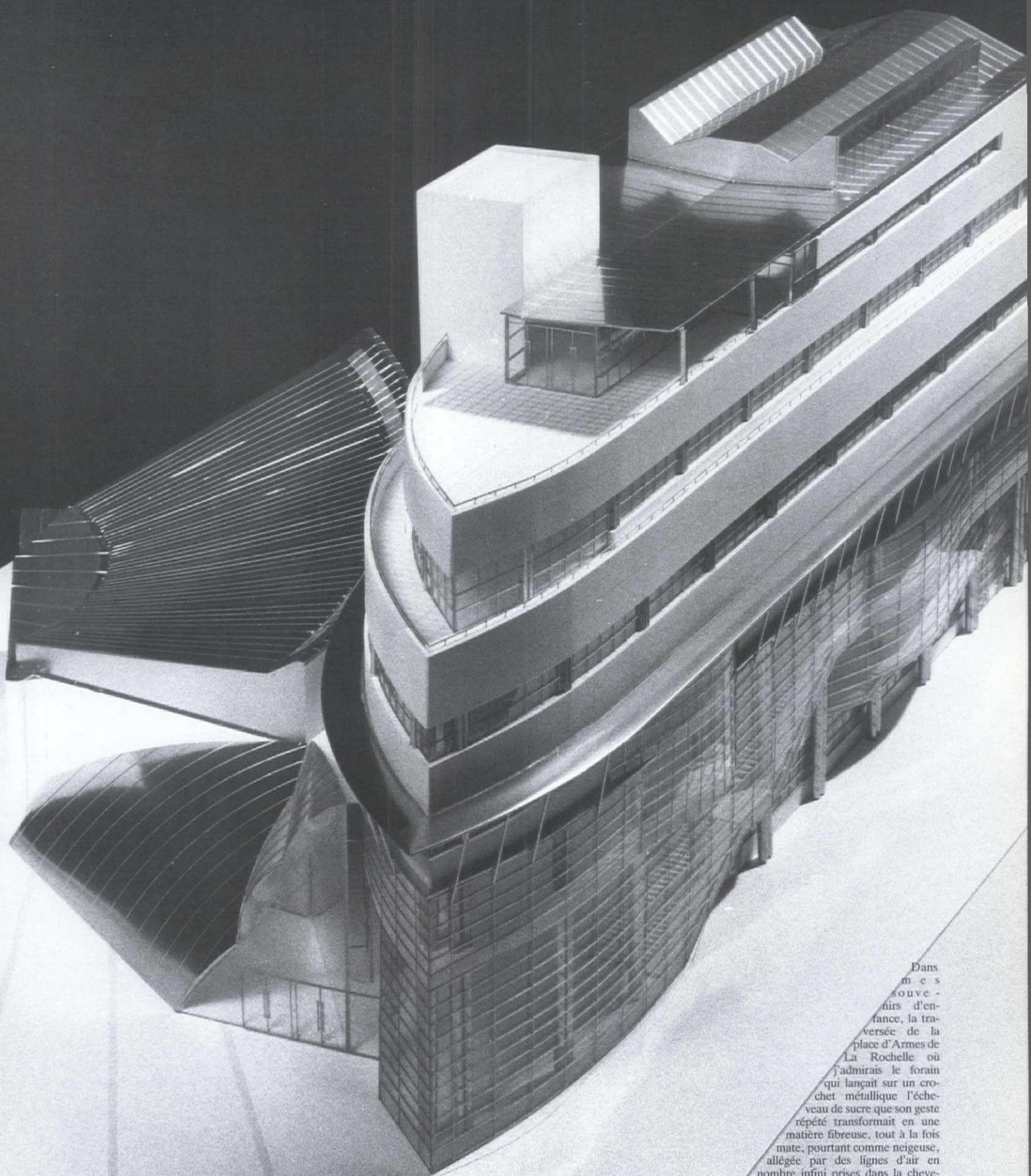
Plan
du rez-
de-
chaussée



Pre-
mier
bâtiment
à réaliser
dans le cadre de
la reconstruction
du stade Charléty, la
Maison du sport français
est à la proue d'un bâtiment
qui longera l'avenue de la
porte de Gentilly, à l'orée de la
ville. Les volumes rassemblés au-
tour de l'entrée, dont un grand
auditorium, mêlent leurs formes,
offrent leur matière dans une
proximité qui permet de mesurer
leurs dimensions relatives. Des
formes hérissées s'opposent à des
formes calmes, des aspérités de
buissons à des plages étendues de
vitrages.

M MAISON DU SPORT
FRANÇAIS

Siège du Comité olympique et sportif
français, stade Charléty, porte de
Gentilly, Paris 13^e. Projet en cours
de Henri et Bruno Gaudin.



Dans
mes
souve-
nirs d'en-
fance, la tra-
versée de la
place d'Armes de
La Rochelle où
j'admirais le forain
qui lançait sur un cro-
chet métallique l'éche-
veau de sucre que son geste
répété transformait en une
matière fibreuse, tout à la fois
mate, pourtant comme neigeuse,
allégée par des lignes d'air en
nombre infini prises dans la cheve-
lure d'une matière tressée encore avec
des sucres colorés dont les torons fai-
saient une épisure rouge et blanche étirée
alors et sectionnée en petits berlingots.

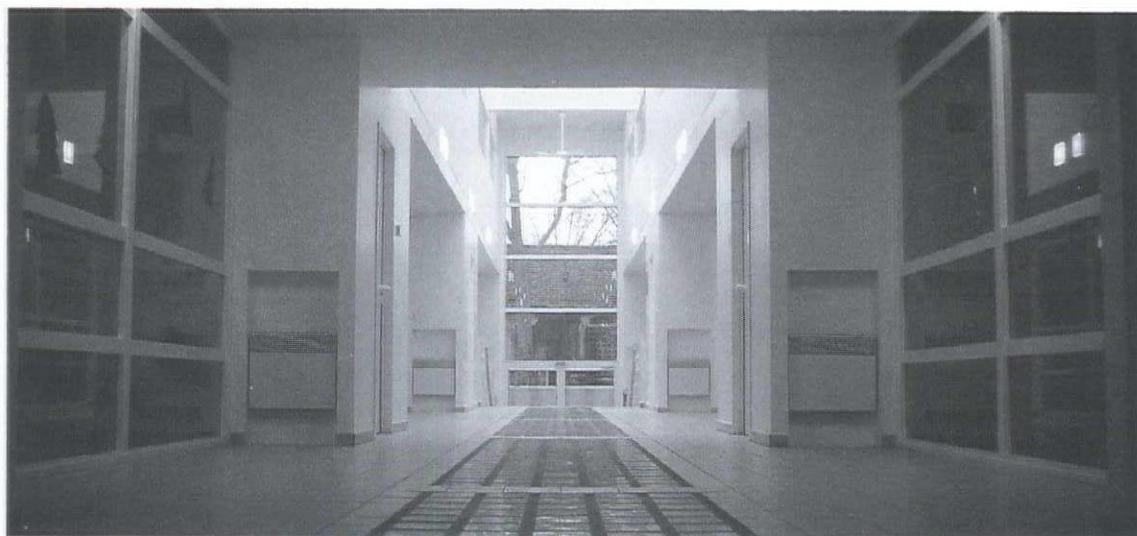
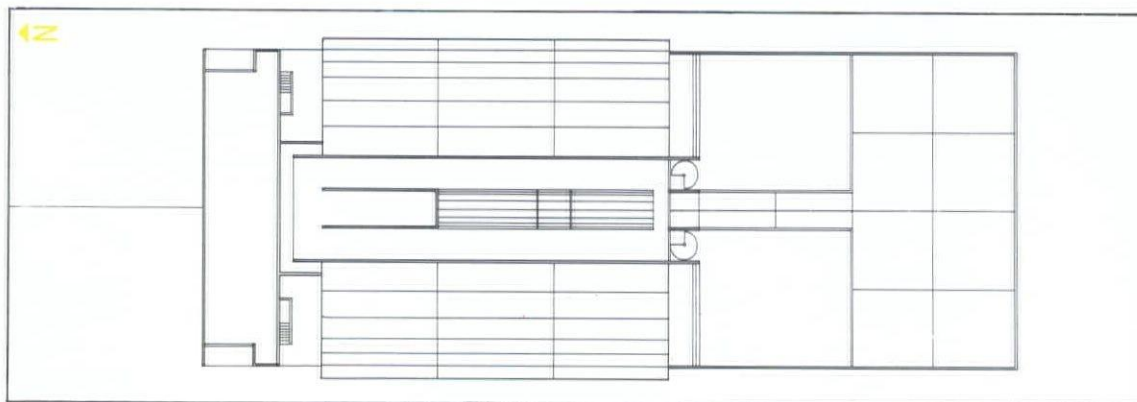
Extrait d'un texte de Henri Gaudin
publié par la revue Autrement
en septembre 1990

P IERRE LOUIS FALOCI

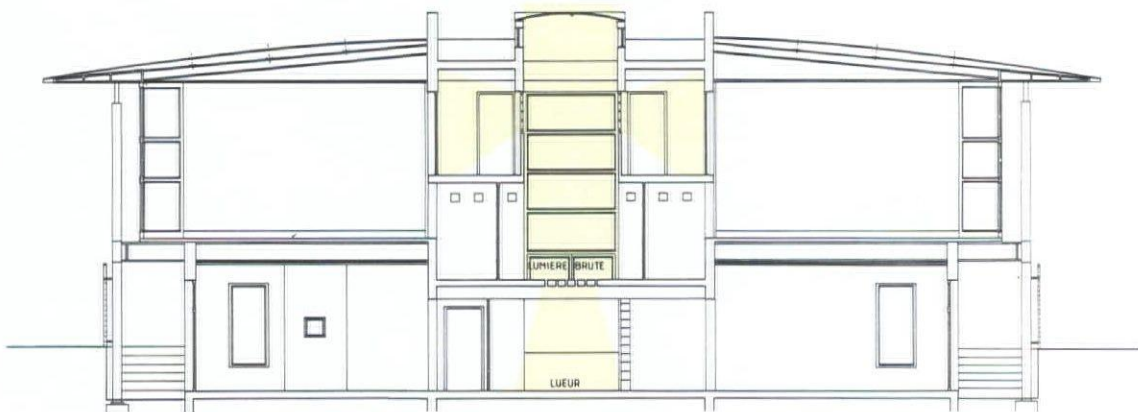
Deux variations lumineuses sur un même thème.

Voici deux projets qui correspondent à deux moments où une boîte reçoit la lumière et la diffuse.

Dans le cas de la maternelle de Bercy, c'est une rue intérieure qui la concentre et la distribue dans les classes et à l'étage bas. Dans le cas de la maison du Midi, la maison est complètement invertie et ne s'ouvre pratiquement que sur une boîte à lumière ouverte au sud. La maternelle devait répondre à sa situation en ville. J'ai distingué dans le programme ce qui répondait aux besoins des adultes, que j'ai regroupé derrière la façade sur la place, et qui correspond encore à la cour intérieure. Voilà l'ossature du projet. Les classes et les salles de jeu des enfants sont sur les côtés. Entre les classes et la rue qui les distribue, se trouvent des petits espaces destinés à s'habiller ou à dormir. Un jeu de demi-niveaux règle en particulier les relations visuelles entre les adultes et les petits. Les classes sont largement ouvertes sur les côtés extérieurs, mais les vitres sont à l'abri d'auvents largement débordants, de sorte que la lumière donnée est plutôt inerte. En revanche, elles s'éclairent d'une lumière vivante du côté de la rue, qui est pour sa part inondée de lumière, et à travers les petits espaces qui font office de tampon et de filtre. Le sol en pavés de verre de la rue diffuse au niveau inférieur des lueurs, quand les côtés sont éclairés en cour anglaise. Tout cela répond à un travail de descente de la lumière qui dispense des irradiations latérales. En revanche, la maison du sud était installée sur un terrain banal de la région, avec un environnement ingrat. Aussi la maison s'est-elle refermée sur elle-même, pour ne s'ouvrir que sur les paysages qu'elle se donne. Elle s'organise ainsi en symétrie de son axe longitudinal, qui se termine, côté sud,



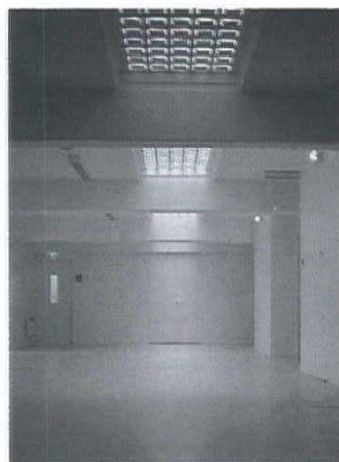
Dans l'école maternelle... la rue concentre la lumière qui descend



Coupe en travers

These two projects were worked out in parallel and correspond to two moments when a box receives light and diffuses it.

The kindergarten had to live up to its city environment. In the programme I separated whatever concerned adults and their needs and grouped it all behind the façade on the place, which corresponds to the internal street. This is the skeleton of the project. The children's classrooms and playrooms are set on the sides. Between the classrooms and the internal street that serves them are small spaces where the children can get dressed or take naps. The classrooms open generously on the external sides but their plate-glass windows are well-shaded by wide awnings, so that the light is almost inert. On the

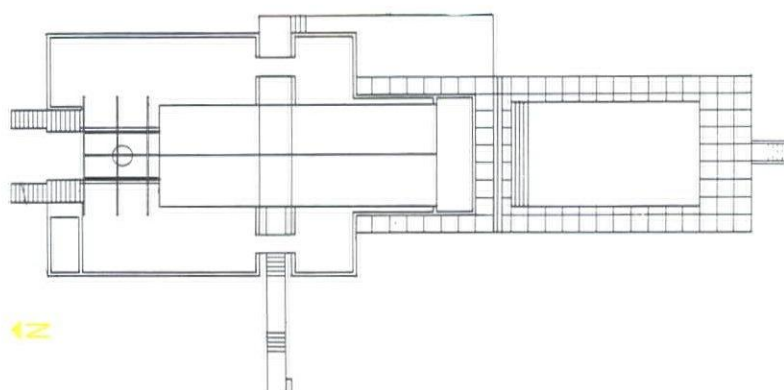


street side though, the classrooms are lit by animated light; the street itself is drenched in light and the small spaces mentioned above serve to tone it down and filter it. The glass block paving of the internal street diffuses light to the lower level, and the sides are lit like an areaway. The idea here was to have the light descend, and to share it out by lateral radiation.

The house in the south of France was quite different: it was set on a run-of-the-mill block in a down-tempo context. Because of this it is closed in on itself and opens only on chosen views. The symmetrical layout on its long axis

Maternelle Lachambeaudie, Zac de Bercy, Paris 12^e, Pierre-Louis Faloci, 1990.

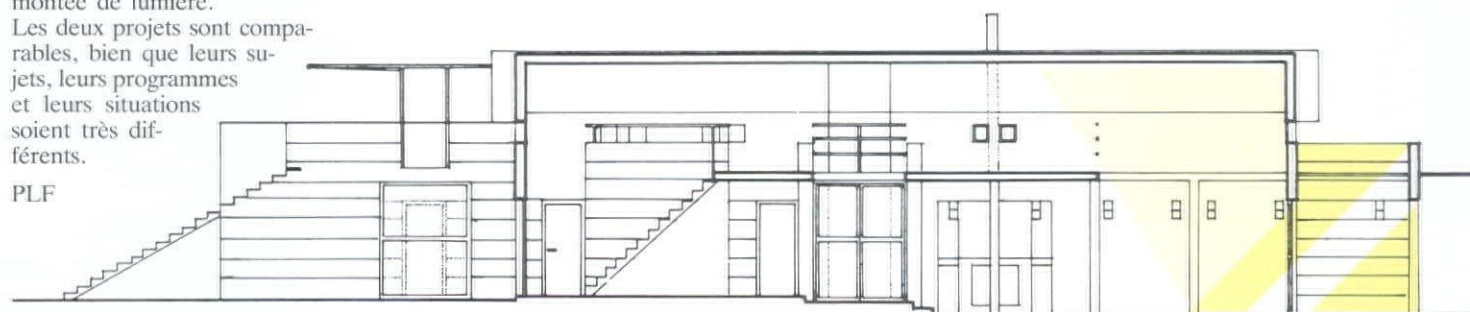
Similitude
des plans
de toiture :
les deux édifices
sont construits
sur une symétrie
axiale nord-sud.



sur une piscine. Tandis qu'à l'arrière, les chambres se distribuent autour d'un patio intérieur, le séjour, distingué de ce premier corps par le cisaillement produit par l'entrée, s'ouvre sur la façade au soleil. Elle est constituée d'une boîte à lumière, très irradiée, qui concentre la lumière vers le sol. La lumière rebondit alors vers le haut, pour caresser le plafond du volume, ou la sous-face d'un plateau intermédiaire destiné à un bureau. Sur le plan structurel, j'ai distingué l'enveloppe, très blanche, de l'ossature, laissée en matériaux bruts et plutôt sombres. La lumière ne les effleure qu'au second degré, et dompte leur rudesse pour les magnifier. Les petits percements annexes ne correspondent qu'à des découpes, à des pénétrations latérales mesurées. Mon objectif, pour le séjour, était donc une remontée de lumière.

Les deux projets sont comparables, bien que leurs sujets, leurs programmes et leurs situations soient très différents.

PLF



Coupe longitudinale

thus ends on the south side in a swimming pool. The living room opens facing the sun. It works like a radiant box that funnels light towards the ground. As a result the light rebounds upwards to caress the ceiling of the volume, or the under-face of an intermediary plateau which is destined to accommodate an office. The small apertures in annexe are nothing more than cut-outs, measured lateral penetrations. My aim in the living room was thus to make light rise.

Though they differ greatly in subject, programme and site, the two projects remain comparable.

Maison Faro à La Gaude,
Alpes-Maritimes,
Pierre-Louis Faloci, 1991.



Dans la maison... le plafond saisit le rebond de la lumière qui monte





K

RISTIAN GULLICHSEN

« *La lumière est la lumière
comme la vie est la vie.* »

Je n'ai pas d'opinion explicite sur la lumière et l'architecture, ou pour être plus précis, je pense que cette question fondamentale ne peut en aucun cas être traitée en quelques phrases. Aucune théorie générale n'est acceptable. La lumière est la lumière comme la vie est la vie. Ses aspects multiples ne peuvent tout simplement pas être dits en une phrase ou deux. Ni en mille mots, ni en mille livres. Il est évident que l'on a besoin d'un minimum de lumière pour rendre les choses visibles. Par

contre, l'ombre est le véhicule de l'expression architecturale. Le jeu de la lumière — *le jeu savant et magnifique* — fait des miracles. Tout ce qu'il faut c'est être au bon endroit au bon moment. A la Sainte Chapelle, à Ponte Vecchio, à La Tourette ou dans le port d'Helsinki par une nuit brumeuse de novembre. Faire de l'architecture, c'est moduler la lumière, c'est donner une chance à la lumière.

Kristian Gullichsen

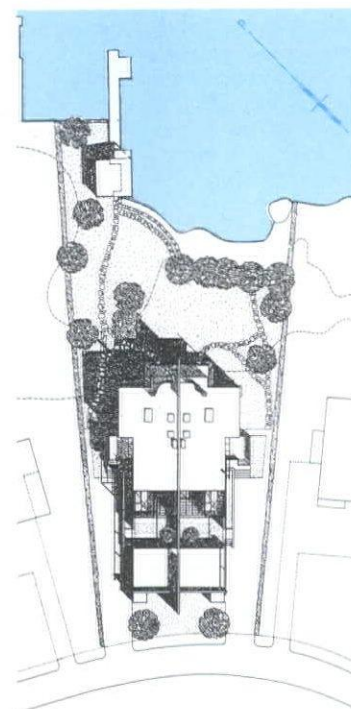
I have no explicit opinion concerning light and architecture, or to be precise, this fundamental issue can simply not be dealt with in just a few phrases. No general theory is acceptable. Light is light just as life is life. The multitude of aspects can simply not be captured in a phrase or two. Not in a thousand words or in a thousand books. Obviously a minimum of light is needed to make things visible. Shadow on the other hand is the vehicle of architectural expression. The play of light, « Le jeu savant et magnifique », creates miracles. You only have to be at the right place at the right moment. In Sainte Chapelle, at Ponte Vecchio, La Tourette, or in the harbour of Helsinki on foggy novembre night. Architecture means modulating light, it means giving light a chance. K G

H

ABITATIONS FAMILIALES PRÈS D'HELSINKI

*Symétriquement
conçues
de part et d'autre
d'un mitoyen.*

Il s'agissait d'implanter deux habitations sur une étroite parcelle en



bordure de mer, orientée nord-est ; chacune d'elles devait garan-

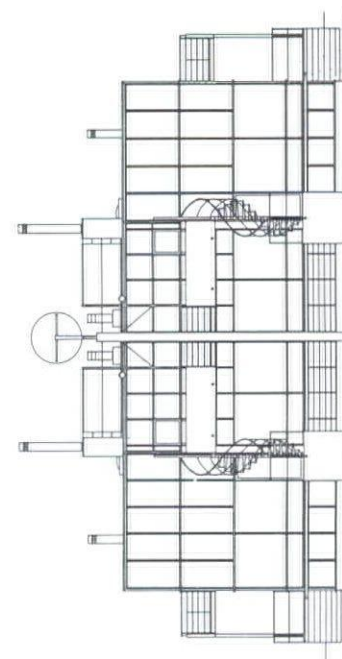
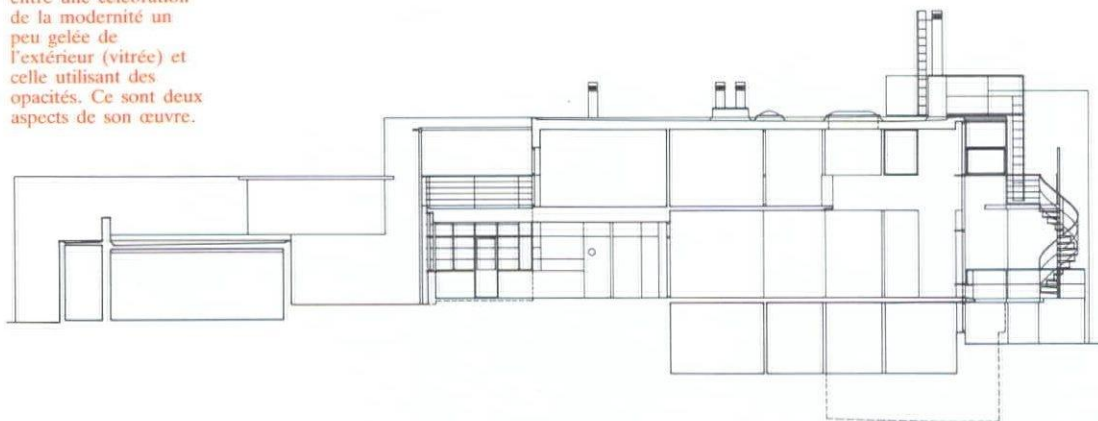




Un architecte finnois qui assume une modernité triomphante, ce qui lui permet de s'affranchir (comme Aalto) de



toute lourdeur « grand nord ». Il hésite ici entre une célébration de la modernité un peu gelée de l'extérieur (vitrée) et celle utilisant des opacités. Ce sont deux aspects de son œuvre.



tir à la fois un maximum d'intimité et assurer une égale répartition entre la vue sur la mer et l'exposition au soleil. Le concept de base,

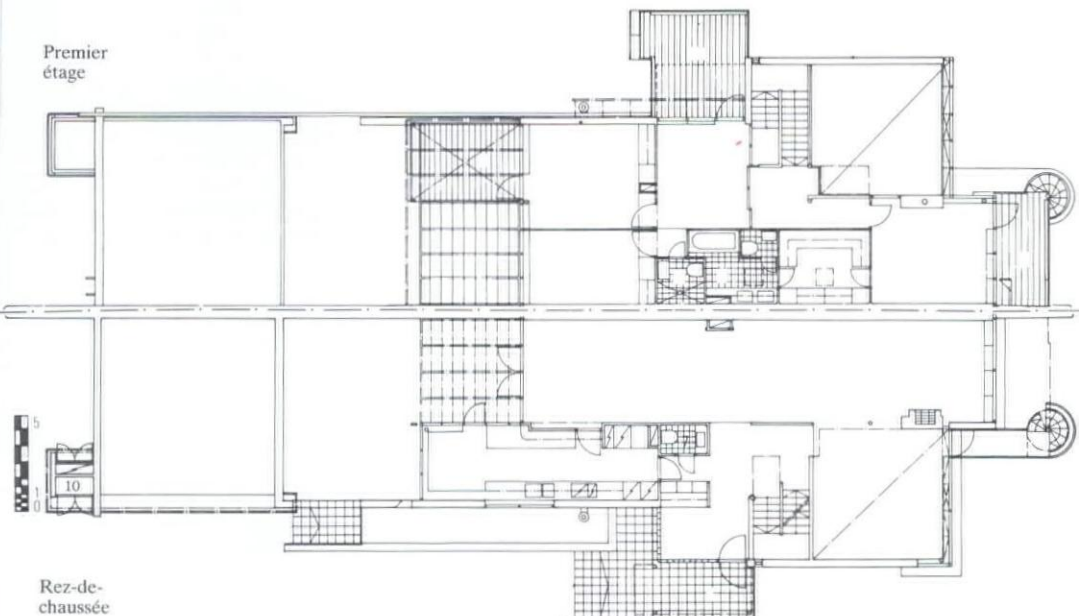
un mur central divisant le terrain, génère la dynamique de la construction : les appartements, symétriques et à trois niveaux,

s'agencent à l'intérieur des murs qui sont parallèles au mur de division. Les séjours s'ouvrent face à la mer, tandis que côté soleil s'or-

ganisent des cours délimitées par des garages adossés au mur central, les balcons du premier étage et les toits-terrasses. Dès la conception du bâtiment, l'aménagement de l'espace intérieur fut dominé par la création d'un séjour avec galerie formant une seule entité spatiale. La bibliothèque, sur



Premier étage



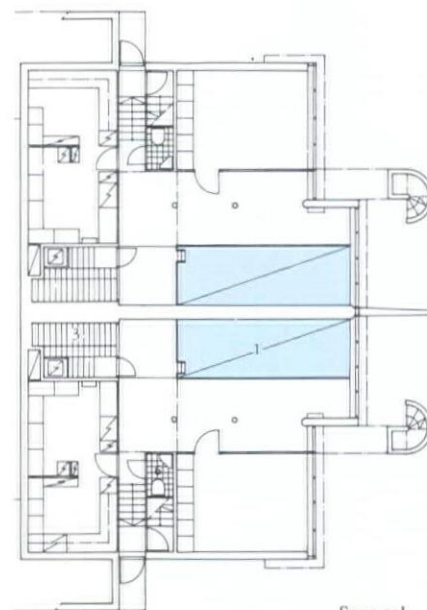
Rez-de-chaussée

deux niveaux, relie les séjours au premier étage, à la galerie-salle à manger-salon, selon une ligne prolongée visuellement vers la mer par le mur central de la cour.

The assignment was to design two dwellings on a narrow, northeast-fac-

ing coastal plot ; both dwellings were to have a maximum of privacy and, on the other hand, an equal share of sea view and sunlight. The basic concept and dynamics of the house arose out of the following precepts : a central wall divides the plot and the symmetrical three-storey dwellings stand between walls running parallel to it. The living rooms are behind high glass

elevations facing the sea, while on the sun side there are courtyards bound by car ports against the central wall, and the first-floor balconies and roof terraces. The interior was dominated from the very first design stages by a gallery motif and a spacious living-room providing a single spatial entity. The two-storey library links the first-floor living



Sous-sol

rooms to a gallery-like dining-cum-living room, in a line continued optically by the central wall from the courtyard towards the sea.

Habitation pour deux familles, Lyökkinen, Espoo, Helsinki, Finlande
Architectes : Gullichsen, Kairamo, Vormala avec : Erkki Kiviammo, Aulikki Jylhä, Vesa Huttunen. Photos : Simo Rista



JOSÉ OUBRERIE, AVRIL 91

JOSÉ OUBRERIE

*La lumière advient
dans la construction.
Même si elle n'y est
pas partout,
elle nous renvoie au tout.*

La maison Miller est plantée dans les ondulations molles des collines du Kentucky, sur un terrain de douze hectares, et a devant elle un lac d'un hectare. Tournée au sud-ouest, sa façade principale est parallèle à la ligne de crête de la bosse la plus proche. Elle est également gratifiée du spectacle changeant du ciel. C'est un cube, planté dans le paysage, à la façon d'une *mansion* traditionnelle. C'est un cube éclaté, à six faces : le sol, les quatre façades, et le toit

horizontal. Chaque face est constituée et construite indépendamment des autres. Ses fragments s'assemblent et se mettent en tension pour capter cet espace qui ne sera jamais ni complètement intérieur, ni totalement extérieur, ce fragment d'espace saisi au paysage par les murs. Des murs qui l'enferment ou le relâchent, par l'interstice des vitrages qui font office de joints, aux articulations entre les plans et les fragments.

Elle est dans une continuité spatiale, ou plutôt dans une continuité lumineuse. La lumière y traverse une fraction matérialisée de l'espace et l'anime, le rend perceptible. Sa course le transforme, et le temporalise.

Le rythme du temps est celui de la lumière et de l'ombre, du jour et de la nuit. Ce dernier est sensible, du fait de la situation de la maison à la campagne. Le problème si banal de la fenêtre peut être neutralisé, ignoré. Les plans autonomes qui constituent l'enveloppe, sont opaques, translucides ou transparents. Ils sont parfois transpercés, ou dénaturés, pour voir, ou ne pas voir, pour illuminer ou dissoudre dans l'ombre.

« La lumière, disait Le Corbusier, c'est des plans éclairés ». La lumière, c'est rasant comme un rasoir qui ne couperait pas les aspérités. C'est, en magnifiant le banal, créer l'insolite. C'est projeter des géométries d'ombres sur d'autres géométries construites. C'est diffuser dans l'espace et le rendre visible comme un tout, un brouillard vague et scintillant. C'est aussi la non-ombre, la non-lumière, la nuit, l'abstraction totale de la couleur réduite au noir et au blanc, à la Malevitch... La maison est dans une continuité, en fait dans un continuum spatio-lumino-temporel.

Le problème, auquel je me confronte dans ce projet, n'est plus tant d'illuminer que de ne pas éclairer. Il est de rythmer les séquences d'espaces par leur identité lumineuse. Il est de révéler leur géométrie, leur spatialité, en produisant des éclairages, des transparences suffisamment éclairantes, qui les mettent en évidence... Quel plan, quelle limite d'un plan choisir qui suggère et établisse l'identité d'un espace ?

Il y a aussi ces situations privilégiées dans le déplacement ou dans l'immobilité qui révèlent la relation à l'extérieur. Il y a ces positions où l'œil transperce le construit et nous réintègre dans le global auquel nous appartenons, où l'œil nous fait apprécier l'abri où nous sommes dans cet endroit privilégié, qui n'est qu'une partie d'un espace fluide qui, lui-même, ne nous appartient pas, parce qu'il est à l'humanité tout entière. Nous sommes tout juste positionnés par ce miracle de la révélation à la conscience de la lumière, de l'espace et du temps. Ce miracle advient lors d'une construction.

Construire, c'est exprimer cette capacité d'existence, qui se révèle à nous par l'intensité de la construction. Construire, c'est rêver sa propre existence, dans le moment où elle

est vécue. Construire, c'est, à force de rationalité, construire l'irrationnel.

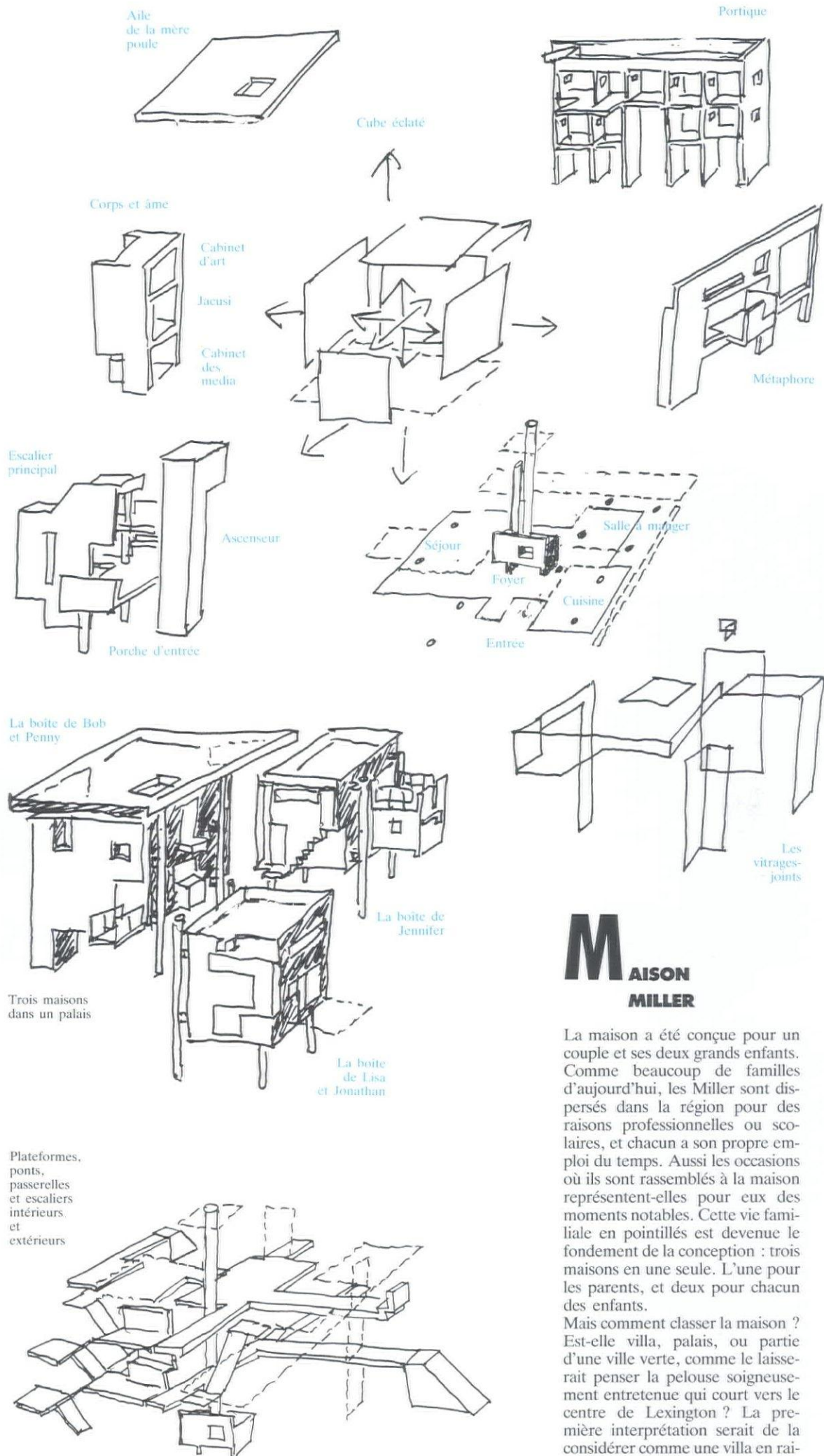
José Oubrière

The Miller House is settled in the gentle rolling hills of central Kentucky. The grounds spread over twelve hectares and overlook at lake one hectare in size. The main façade, which faces south-west and lies parallel to the ridge line of the nearest hillock, is favoured by the changing aspect of the sky. The house is a cube set in the landscape like a traditional mansion. But it is an exploded cube: one with six faces; floor, four walls, and horizontal roof. Each face is constituted and built independently of the others. The parts join together and are tensed to hold space which is neither totally interior or exterior: walls close it in or release it in glazing (which serves to join), while planes and parts articulate it. The house is set in a spatial continuity that is also a luminous continuity. Light crosses a materialized fraction of space and animates it, rendering it perceptible. The course of light transforms space by infusing it with time; the house is thus projected in a space-light continuum.

Time's rhythm is marked by light and shadow, day and night, and the presence of darkness is felt all the more because of the country location. The banal problem of the window is neutralized, passed over: the autonomous planes that make up the envelope are opaque, translucent or transparent. Here and there they are pierced, or changed in nature so as to assist or inhibit vision, illuminate or dissolve in shadow. "Light means lit planes", said Le Corbusier. Light is as tiresome as a blunt razor that won't cut rough edges. By magnifying the banal it creates the unusual. It means projecting geometries of shadows on other built geometries. It means diffusing an indistinct and bright mist in a space and rendering that space visible as a whole. It is also non-shadow, non-light, night, the total abstraction of colour reduced to black and white, Malevitch-style. The Miller House is in fact meshed in a space-light-time continuum.

The problem I had to deal with in this project was not so much to illuminate as to not light up. It was to rhythm sequences of spaces by their luminous identity: reveal their geometry and spatiality by producing light and transparencies that were sufficient to show them: which plane, which limit of a plane should I choose to suggest and establish the identity of a space?

There are also places that are favoured by their mobility or immobility, which reveal the relationship to the exterior. There are positions where the eye passes through the built and re-integrates us to the overall context to which we belong, or where the eye allows to perceive the shelter of our favoured situation, which is only part of a fluid space that in turn does not belong to us but rather to all humanity. We are positioned by the miracle of a revelation: the consciousness of light, space and time. The miracle that happens is building.

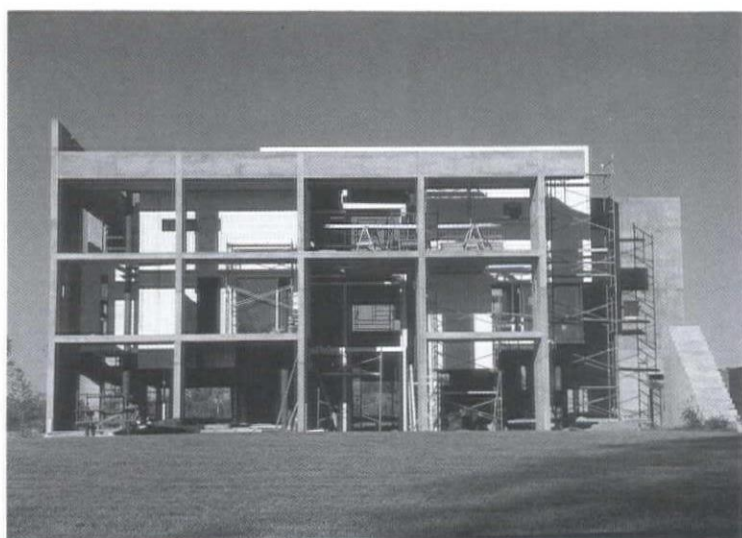
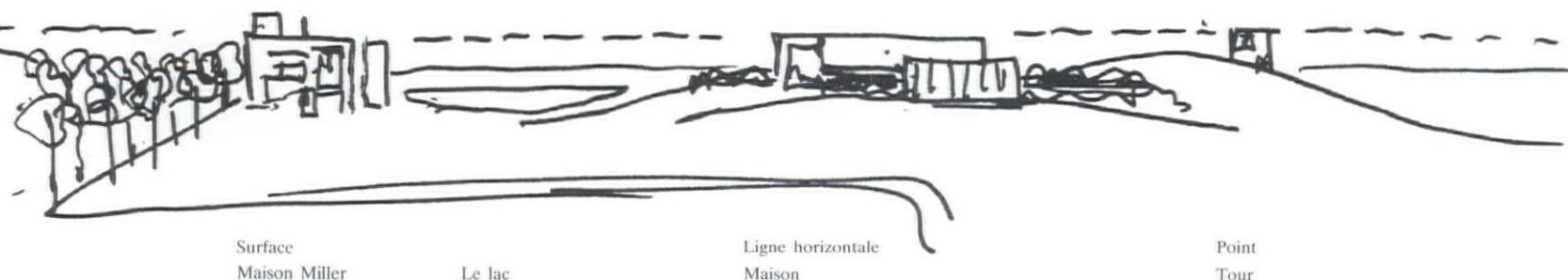


MAISON MILLER

La maison a été conçue pour un couple et ses deux grands enfants. Comme beaucoup de familles d'aujourd'hui, les Miller sont dispersés dans la région pour des raisons professionnelles ou scolaires, et chacun a son propre emploi du temps. Aussi les occasions où ils sont rassemblés à la maison représentent-elles pour eux des moments notables. Cette vie familiale en pointillés est devenue le fondement de la conception : trois maisons en une seule. L'une pour les parents, et deux pour chacun des enfants.

Mais comment classer la maison ? Est-elle villa, palais, ou partie d'une ville verte, comme le laisserait penser la pelouse soigneusement entretenue qui court vers le centre de Lexington ? La première interprétation serait de la considérer comme une villa en raison de sa situation dans un pay-

La maison Miller est l'un des éléments d'un projet de trois, qui partageront une ligne de faîtage commune.



Façade sud



Façade ouest

sage rural. Par ailleurs, le sentiment d'un palais résultant de l'assemblage de trois palais introduit une classification plus pertinente.

Les murs de béton et le brise-soleil peuvent être lus comme la clôture ou l'infrastructure d'un petit village à l'intérieur duquel se trouveraient les trois maisons, hissées sur des pilotis d'acier. L'espace construit par les maisons forme la place du village, destinée aux espaces communs à la famille et aux rassemblements amicaux. La compression verticale des espaces rappelle alors les étroites rues villageoises qui s'ouvrent au ciel.

La maison se conforme aux trois sens d'une clôture : le monde construit, les habits, et la peau d'un corps. Les murs de béton du monde construit révèlent de leur fabrication les coutures visibles

qui marquent les limites de chaque coulée de ce matériau essentiellement plastique. Les trois maisons sont revêtues de bois rouge et la peau intersticielle est modelée par des ouvertures bien proportionnées, qui révèlent le paysage. Les trois maisons sont reliées par une série de passages qui seront aussi lumineux et transparents que les issues de secours du siècle dernier. Chaque maison est autonome et autarcique, avec son salon, sa chambre, son bain et même une petite cuisine, tandis que la cuisine principale au rez-de-chaussée sera un régal dont chaque détail est déjà réglé par Cicely Oubrier et Penny Miller. Car un tel travail ne peut être que le fruit de la collaboration de clients audacieux et intelligents et d'un architecte exceptionnellement doué.

De Lexington,
Paul Pinney

The house was designed for a family of four, husband and wife and two college age children.

Like many families today, the Millers find themselves dispersed throughout the country at different times for reasons of work and or study which makes for coming together at home very special occasions for the family.

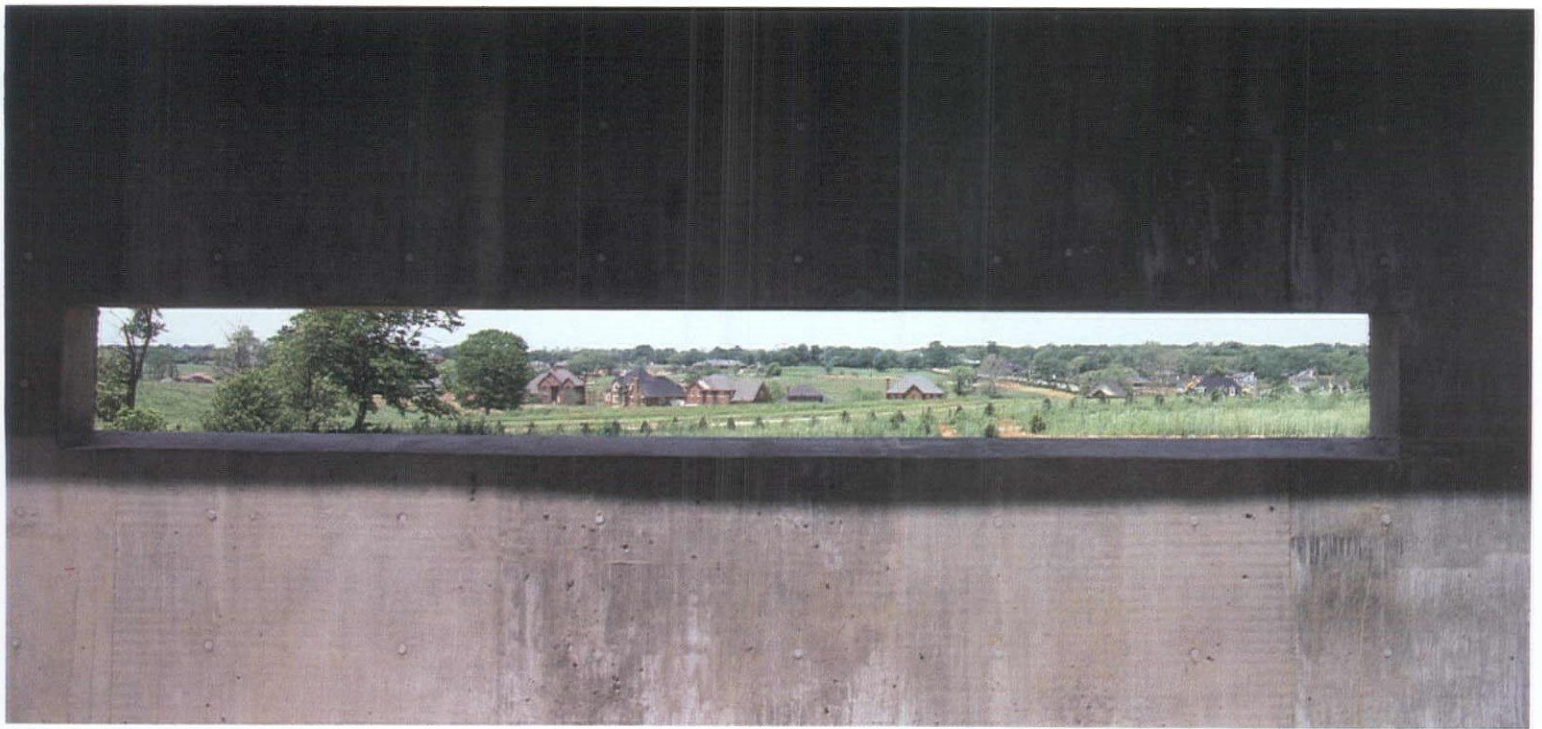
The transitory life of the family becomes the basis for the conception of the house as three houses in one. A house for the mother and father and one each for the two children.

What is intriguing about this house is how do we classify it; is it a villa on a palazzo or to complicate the matter is it a village complete with village green, a carefully manicured lawn running northwest towards the center of Lexington. Our first interpretation of the house would be that it is a villa by virtue of its location in the rural landscape. The houses vertical presence makes reference to the many classic revival houses that surround Lexington and Fayette County. On the other hand, the notion of it being a palazzo in

a village composed of three palazzi seems to be a more accurate classification.

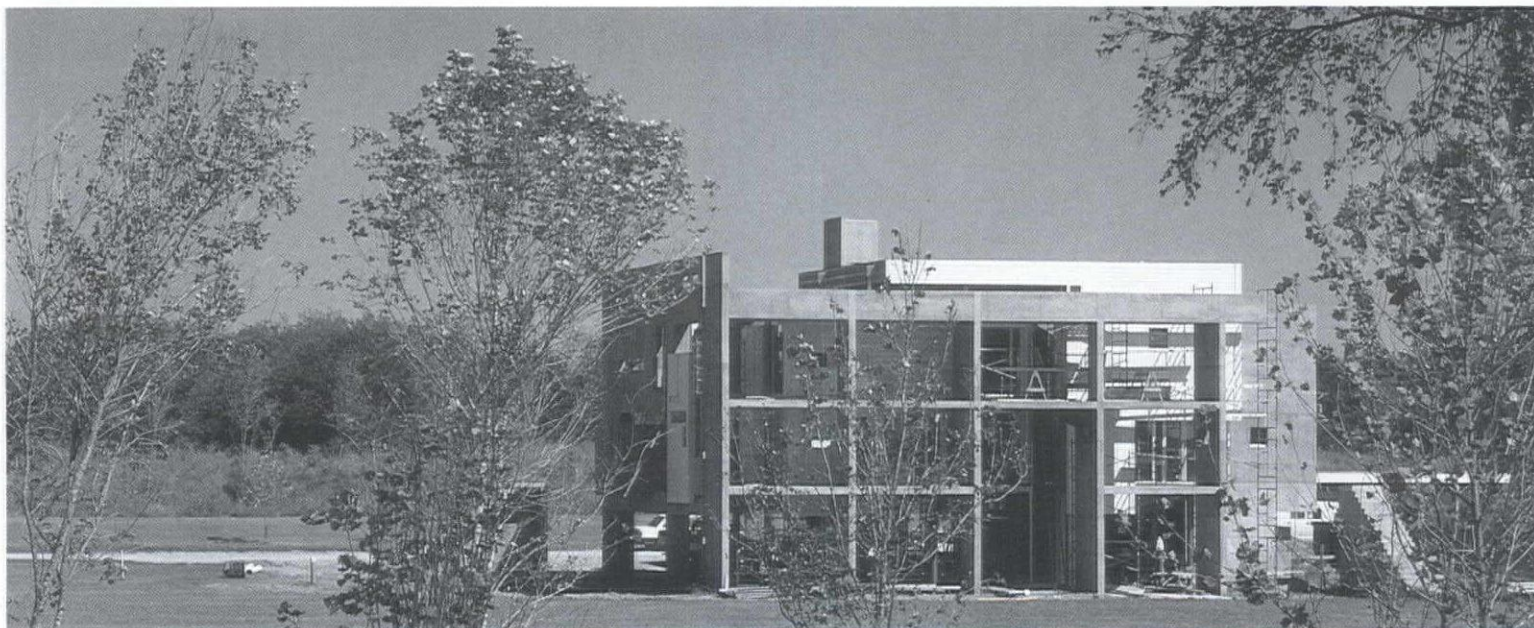
The enclosing concrete walls and brise-soleil can be seen as mere enclosure or the built up infrastructure of a small village inside of which one finds the three houses lifted on steel piloti. The space made by the lifted houses forms the village square or piazza which contains the common spaces for family gatherings and the entertaining of friends. The compressed vertical spaces recall narrow village streets open to the sky.

The making of the house conforms to the three layers of enclosure, the built world, clothing and the skin of the body. The concrete walls of the built world reveal their making through the visible seams marking the limits of each pour of the highly plastic material concrete. The three houses are clad in redwood and the inter skin is modeled by carefully proportioned apertures which reveal the distant landscape. The three houses are connected at the second level by a series of cat walks which



Saisir au passage le paysage





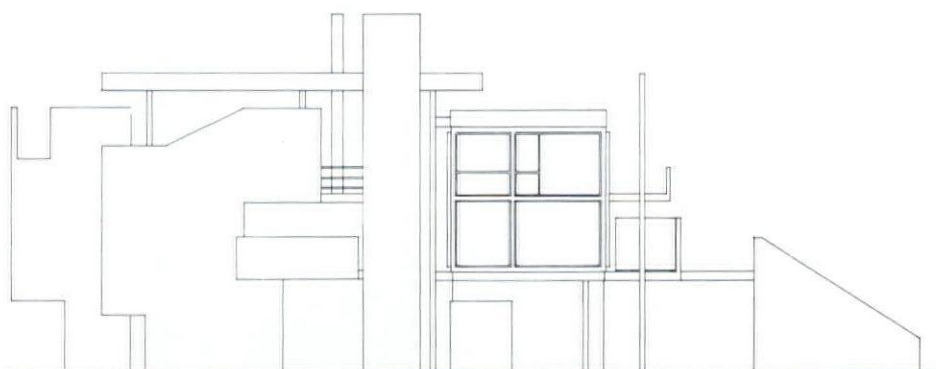
Troisième niveau



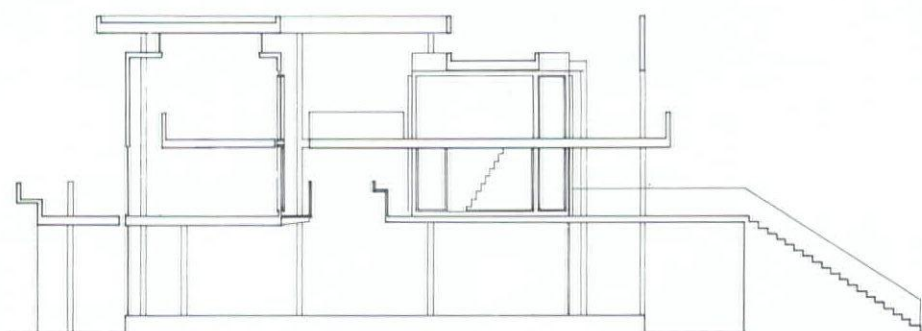
Deuxième niveau



Premier niveau



Elévation
nord-ouest



will hopefully be as light and transparent as the fire escapes of the nineteenth century. Each house is self contained with a sitting room, bedroom, and bath as well as a small kitchenette for convenience. The main kitchen at the ground floor will be a chef's delight with every detail addressed by Cicely Oubrierie and Penny Miller. An architectural endeavor such as this

requires an intelligent and willing client and an exceptionally gifted architect.

Maison Miller, Maple Ridge Road, Lexington, Kentucky (Etats-Unis). Atelier Wylde Oubrierie : José Oubrierie avec Keith Plymale, David Soka, Steve Asaron, Chelle Lambson et Michael Jacobs. Intérieurs : Cicely Wilde-Oubrierie.

Le bâtiment n'étant pas tout à fait achevé, nous prions nos lecteurs d'excuser la publication de clichés du chantier.



C LAUDE PARENT

*Sur le sentier
de la lumière.*

Enfant, j'ai longtemps vécu à la campagne où j'ai connu le règne souverain de la lampe à pétrole, sa liturgie et ses mystères. Le côté dangereux de la manipulation de cette technologie, le verre qui brûle les doigts, le grincement aigrelet de la chaîne de manœuvre. Je me souviens toujours des angoisses enfantines, de ces coins noirs de la maison qui nous terrifiaient jusque dans nos rêves de fièvre, de ces inquiétudes à la nuit tombée. Ces espaces que n'atteignait pas la lumière étaient peuplés de créatures mauvaises, toujours réinventées, à jamais surprenantes.

Mais le monde, en 1930, est passé sous la férule de l'hygiène et de la transparence sociale, et l'électricité, grâce à l'éclairage indirect, s'est voulue en nappes de lumière. Fini le rythme du noir et du blanc. Abandonné l'inconnu, le territoire d'aventure de nos maisons. Bientôt, dans nos villes ponctuées de loin en loin de becs de gaz asthmatiques entre lesquels le voyou nous guettait, des sentiers de lumière nous guidaient en continuité à bon port. Les enfants, privés de l'apprentis-

sage de la terreur, perdirent en quelques années les repères lisibles de la sécurité, le cercle de la lampe au-dessus de la table de la salle à manger.

Dans l'espace continu de la lumière sans mystère, sans angoisse, où peuvent-ils identifier leurs peurs et les dominer ? Dans la continuité de la lumière, comment peuvent-ils apprendre à lire l'architecture ?

Relisez Tanizaki Junichirô. En 1933, dans son « Eloge de l'ombre », on comprend que les laques noires et les ors sont faits pour miroiter dans l'obscurité, pour refléter des lumières ponctuelles et incertaines. On apprend que la soupe au miso rouge a été inventée pour les sombres maisons d'autrefois et que la cuisine japonaise, si elle est servie dans un endroit éclairé, dans une vaisselle blanche, perd de sa valeur.

Chez moi, depuis des années, le sol est noir, le plafond de la tôle électrozinguée a noirci à l'usage, le formica noir brillant habille les placards et les tables comme les murs de la cuisine. Des spots animent cette noirceur am-

biente, de jour quand le soleil se fait discret, comme de nuit.

La lumière est en rayures, en flèche ou en halo, jamais en nappe. De point en point, elle conduit, elle rythme, elle architecture, elle révèle ou dissimule l'espace, elle est architecture.

Dans ce trou noir, les endroits qu'elle ne touche pas sont des espaces de nuit, même en plein jour, des espaces non révélés, des espaces de mal-voyants. L'été, le soleil du sud force la place, à un point inadmissible. Après avoir interposé quelques cloisons japonaises, je mets au point un système de masques, de tamis, de perforations pour, selon le mot de Ciriani, « retenir la quantité de lumière à exclure ».

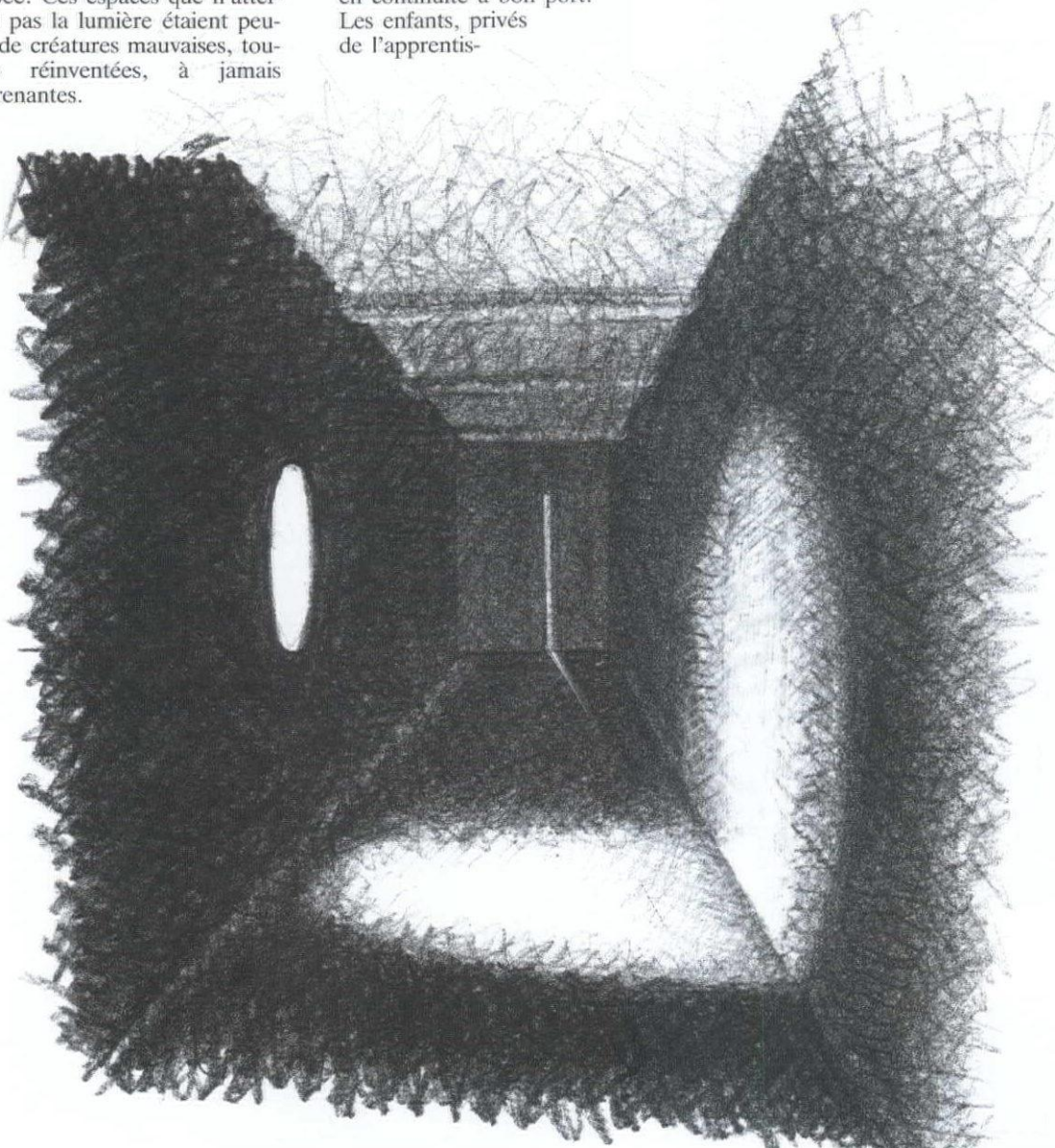
Dans l'agence de Perrault, l'espace immense n'est jamais révélé. Il est ponctué simplement par les lampes à dessin et par la projection à la verticale de loin en loin sur des écrans tendus de fibre blanche d'un spot violent. Le jour avec ses lames horizontales, la nuit avec ses halos trouant le noir intérieur en continuité avec le noir de la ville et ses brillances, il y a déploiement architectural.

Il faut faire scintiller la ville, pas l'éclairer. L'homme moderne réinvente la nuit. Ce n'est pas pour rien que l'architecte Nouvel se dit noctambule. Ce n'est pas pour rien que les hommes comme Nourissier aiment percer de leurs phares l'obscurité de la campagne pour mieux en révéler les signes essentiels.

Dans la pénombre se révèle la beauté de l'espace. Rien ne m'a plus ému que la lumière romane de l'abbaye du Thoronet. Rien ne me fait davantage rêver que la conduite du reflet du soleil de miroir en miroir jusque au tréfonds des temples égyptiens. Rien ne m'intéresse tant que le trajet de la lumière au bout de la fibre optique. La lumière *a giorno* n'est que marketing et vulgarité. La Tour Eiffel brille trop désormais dans le ciel de Paris. Elle désarticule la ville, opacifie le ciel et nous révèle ses entrailles. L'architecture doit rester mystère. La lumière est le moyen de tempérer la connaissance.

Actuellement, mes exercices architecturaux tournent seulement autour de la clôture : ce sont de simples recherches de perforation pour s'opposer à la pénétration impérialiste et sans nuances de la lumière. Je sais que mes longs espaces rampants du collège Vincent d'Indy, éclairés par un seul hublot au tiers de leur parcours, en effrayent beaucoup. Mais c'est dans cette avance du jour que peut-être aujourd'hui, au moment du pan de verre bêtifiant, triomphant, se réfugie l'architecture. A chaque époque, ses catacombes.

Claude Parent



Couloir
du collège
Vincent d'Indy
à Paris.
Cl. Parent
architecte

l'air d'Ombre le Noir est lumière

R

OLAND SIMOUNET

Ceux qui, par un hasard heureux, ont grandi dans un pays de soleil, ont connu très tôt l'ombre et ses reflets, le jeu des claies et des treillages, la profusion de la lumière.

Longtemps protégés par le tamis familier des persiennes closes, Une fois au moins éblouis par l'éclat étoilé d'un infime perçement sur la paroi d'une coupole, Souvent saisis par la beauté d'une skifa éclairée par un « puits de lumière »,

Toujours comblés par l'étréscillant scintillement du soleil sur la mer, Ils mesurent là ce qui leur a été donné en simple liberté.

Radieuse, intense, rayonnante, la lumière au dehors cerne les volumes, creuse les formes, révèle les reliefs, par contraste au dedans, captée, dosée, diffuse, autant que possible maîtrisée, elle joue de sa magie et invente l'espace.

Roland Simounet
Paris, le 4 mars 1991

Those who by good fortune grew up in a land of sun are early acquainted with shadow and gleam, the play over grid and trellis, the profusion of light.

Long protected by the familiar screen of louvered shutters,

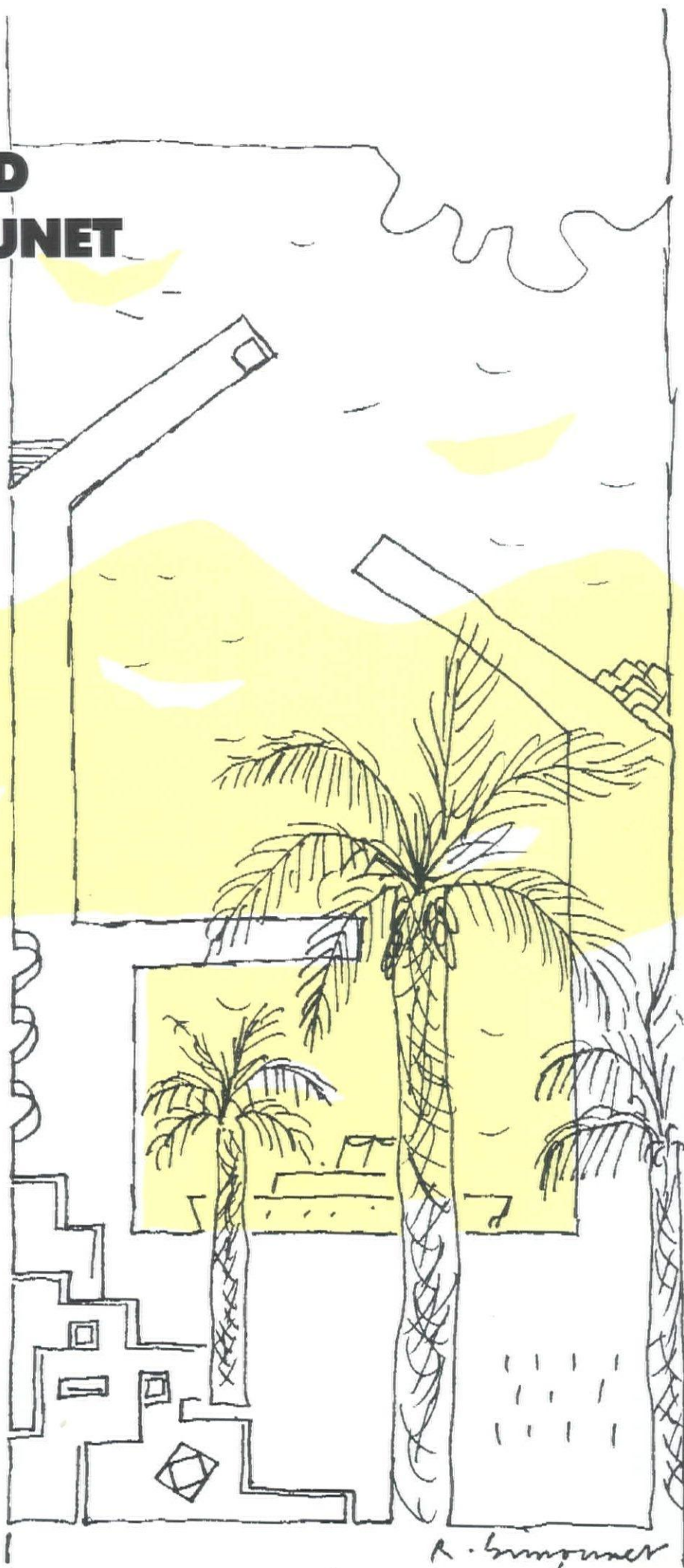
At least once dazzled by the star-burst of a tiny hole on the wall of a cupola, Often held by the beauty of a skifa lit by a well of light,

Continually gratified by the sun's sparkle on the sea,

Whereby they measure what was given them of simple freedom.

Outside light is radiant, intense, shining, outlining volumes, hollowing forms, revealing reliefs; by contrast inside it is captive, proportioned, diffuse, mastered as much as possible, weaving its magic and uncovering space.

Roland Simounet
Paris, March 1991



F

FRANCO PURINI

*La lumière du bon Dieu
peut-elle survivre
à l'âge moderne ?
Réponse en cinq points.*

1 **Prémisse.** La lumière est ce qui se rapproche le plus de la possibilité d'appréhender l'idée du divin. Elle est le divin dans le monde. Elle est un fait immatériel, un phénomène incarné en concept, une expérience de l'abstraction, qui coïncide exactement avec la beauté. En cela, elle est aussi le bonheur selon Stendhal. Elle est contemplation de la clarté qui se transcende en densité logique, en fermeté. Elle est ordre, ne nous reproche pas nos limites, ni ne nous rappelle que le temps qui nous est imparti est trop limité. Lieu de l'harmonie primaire, apollinienne, solaire, et en même temps avertissement de l'imminence d'une préoccupante apparition, la lumière parle une langue sévère et lointaine, cause d'indicibles machinations du sens, qui paraissent autant d'étranges et pressantes prophéties.

La lumière nous révèle nos corps en tant qu'unités distinctes qui trouvent en elle leur raison de signes fondateurs de l'architecture dans l'espace. Signes mobiles, qui tracent, du parcours de leurs ombres au sol, une infinité d'écritures. Ces ombres : des présences antérieures à l'interruption de la lumière dans les clairières, espace-

Les ombres
qui tracent
au sol
une infinité
d'écritures

ments forestiers qui sont, pour Heidegger, à la naissance de l'espace.

La lumière sépare, institue des différences, confère des identités. Elle suscite par isolement. Elle crée par dispersion. Elle montre la

diversité des choses, et dévoile ce qu'elle a d'hostile : son rôle dans la représentation de différences qui rendent les choses irréductibles entre elles. Elle est la vérité, mais les contrastes s'apaisent en elle. Et au moment même où ceux-ci se reconnaissent, ils perdurent. Aussi la lumière est-elle la constance de la contradiction, la permanence de l'insoluble.

2 **A Ciriani.** C'est la nature divine de la lumière qui empêche qu'elle puisse être instrumentalisée. La lumière n'est pas un dispositif qui puisse se décrire, une clef scénographique qui puisse se manipuler, un instrument qui pourrait amplifier les volumes architectoniques et les objets qu'ils contiennent. La lumière doit au contraire parcourir les surfaces, ou pénétrer les intérieurs dans une parfaite et suprême indifférence. Son essence est de créer les choses, mais ne fait pas de cette indifférence un privilège. Sa nature est de véhiculer dans sa vie le mythe de l'origine, mais ne lui autorise ni revendication, ni célébration de la vie.

Faire obstacle à l'épanchement liquide de la lumière, ou encore l'exclure, sont, comme le pense Ciriani, choses nécessaires, mais pas suffisantes. L'architecte doit encore la priver de sa faculté à représenter et à raconter ; il doit atténuer ses résultats émotifs ; il doit la rendre à sa dimension logique. La lumière architecturale devient, en ce cas, un fluide froid et distancé, un courant passionné, mais gelé ; elle est un médium classique, héroïque, davidien, qui étalonne les poids et les distances. Voici la lumière de la Théorie des ombres, voici le moment où la science descriptive se fixe dans la physique des plans, des creux et des reliefs. Voici le moment didactique où la forme visible se déploie dans l'œuvre. Voici que la lumière coïncide avec l'espace.

Ciriani n'a rien à craindre. Avec la lumière n'advient que fusions entre forme et couleur, que duplications accidentelles, que transmutations improvisées de matériau, que négation miraculeuse de la pesanteur, laquelle partage avec la lumière le fondement de l'expression architecturale. Le Corbusier définissait l'architecture comme le « jeu correct et magnifique des volumes sous la lumière ». Il est permis de lire en filigrane, dans l'énoncé par Ciriani de catégories lumineuses, une tentative de déplacer vers l'intérieur cette définition, une volonté de passer des volumes à leur intériorité. Encore ces catégories ne doivent-elles pas se réduire à des techniques. Encore ne faut-il pas subdiviser ce qui est déjà division. L'identité tectonique de l'architecture moderne est faite d'appuis ponctuels, de porte-à-faux, de parois qui semblent suspendues au ciel, de coupes horizontales de plans et façades. En un mot de son refus du volume clos et ancré. Ce refus n'est pas à l'origine d'une nouvelle conception de la lumière. Il n'en est que le produit. C'est bien la lumière, cet événement agressif, ce facteur de séparation, qui dissout, décompose et envahit l'œuvre, qui détermine son bouleversement tellurique, qui le met en crise. Voici la lumière de la vitesse, du cinéma, la lumière rythmique. Voici la lumière mécanique.

3 **La lumière moderne.** Dans la modernité, la lumière nous est arrivée discontinue, comme une émission rhapsodique d'énergie, fragmentaire, comme une partie d'elle-même, fragile, comme une fragilité. Fragilité qui s'est reflétée dans la précarité physique des édifices de l'avant-garde. Ils semblaient

La lumière
doit courir
dans une
parfaite
et suprême
indifférence

vouloir se soustraire à la durée dès lors qu'ils renonçaient à la durabilité. La lumière est une représentation idéale du temps. Mais la lumière n'a pas réussi à ajouter le temps sur les blanches parois des manifestes de l'architecture moderne. Comme dans le Grand Verre de Marcel Duchamp, elle est restée emprisonnée dans la tautologie de sa propre transparence. Elle s'est découverte paradoxale, ornement. Elle n'apparte-

nait plus au texte, désormais impossible à traduire. Cette condamnation se découvre chez Piranèse, quand l'ombre n'est plus le complément, mais le

Une volonté
de passer
des volumes
à leur
intériorité

contraire de la lumière. L'ombre y est une lumière autre, une lumière noire dont les lueurs de braise illuminent les territoires de l'inconnu, du mystère et de l'occulte. L'ombre, morceau de solide, l'ombre, pôle pesant opposé à la clarté, l'ombre en soi, l'ombre seule, y est architecture.

4 **Le Corbusier et Adolf Loos.** Lorsqu'il identifie le tumulus, caché au creux de la forêt, à l'archétype de l'architecture, Adolf Loos reconnaît en l'obscurité la véritable intériorité d'une œuvre. La réticence de la lumière tombée des frondaisons n'autorise qu'un discernement progressif de l'extérieur de la tombe, auquel s'oppose l'impénétrabilité de l'intérieur, en lequel ne saurait non plus résonner aucune parole. Que l'espace interne de l'architecture moderne soit créé par l'éclairage artificiel en confirme l'obscur essence souterraine. Même pour Le Corbusier, l'intérieur n'est presque rien, sinon une poursuite du dehors. La promenade architecturale n'est autre qu'une lumière exhumée, qu'une effraction pour rendre l'extériorité, qu'une lumière négative qui efface les vibrations nées de la proximité des corps et qui les découpe pour mieux les isoler. L'extériorité du dedans implique la lumière du dehors, la lumière schématique, acide et desséchée des traités de Durand.

5 **A Ciriani, encore.** L'architecture sans matière, l'architecture translucide, l'architecture transparente dérivée de l'ubiquité du monde de l'informatique, l'architecture de l'extrême artificiel s'oppose au construire rugueux et opaque de l'ère machiniste. Elle refuse la lumière qu'elle repousse de ses hostiles surfaces abstraites et réfléchissantes.

Pour une grande part de l'architecture française récente, les matériaux ne sont plus utilisés pour ce qu'ils sont mais comme signes d'eux-mêmes. De même, cette part a transformé la lumière en son image. Elle a voulu faire sien l'instantanéité des slogans, dans sa volonté effrénée de vou-

loir se superposer à un univers narratif, quel qu'il soit. Cette architecture de corps immatériels, ou plutôt de volumes qui voudraient nier leurs trois dimensions au profit du simulacre des deux dimensions, s'identifie directement à la lumière, ce corps immatériel par excellence. Voici que la métaphore se boucle sur l'autisme.

Il est dénié à la lumière la possibilité d'explorer les corps. Repoussée de leur enveloppe, prisonnière de sa vitesse, la lumière disparaît dans cette implosion silencieuse. L'identification du spirituel et de l'immatériel se termine, par soustraction, sur l'absence de lumière. Un Lyotard refuse à la lumière son identité linéaire et directionnelle, lui dénie sa capacité d'exploration, au profit de sa nature pulvérulente et fluide, au bénéfice de sa capacité à lier et surtout à coloniser chaque anfractuosité du monde. Cette lumière retranscrit ce que la modernité a de sombre et d'essentiellement invisible, pour le transposer dans une obscure et vertigineuse aphasie. Digérée par les objets aussitôt

Retranscrire

ce que

la modernité

a de sombre

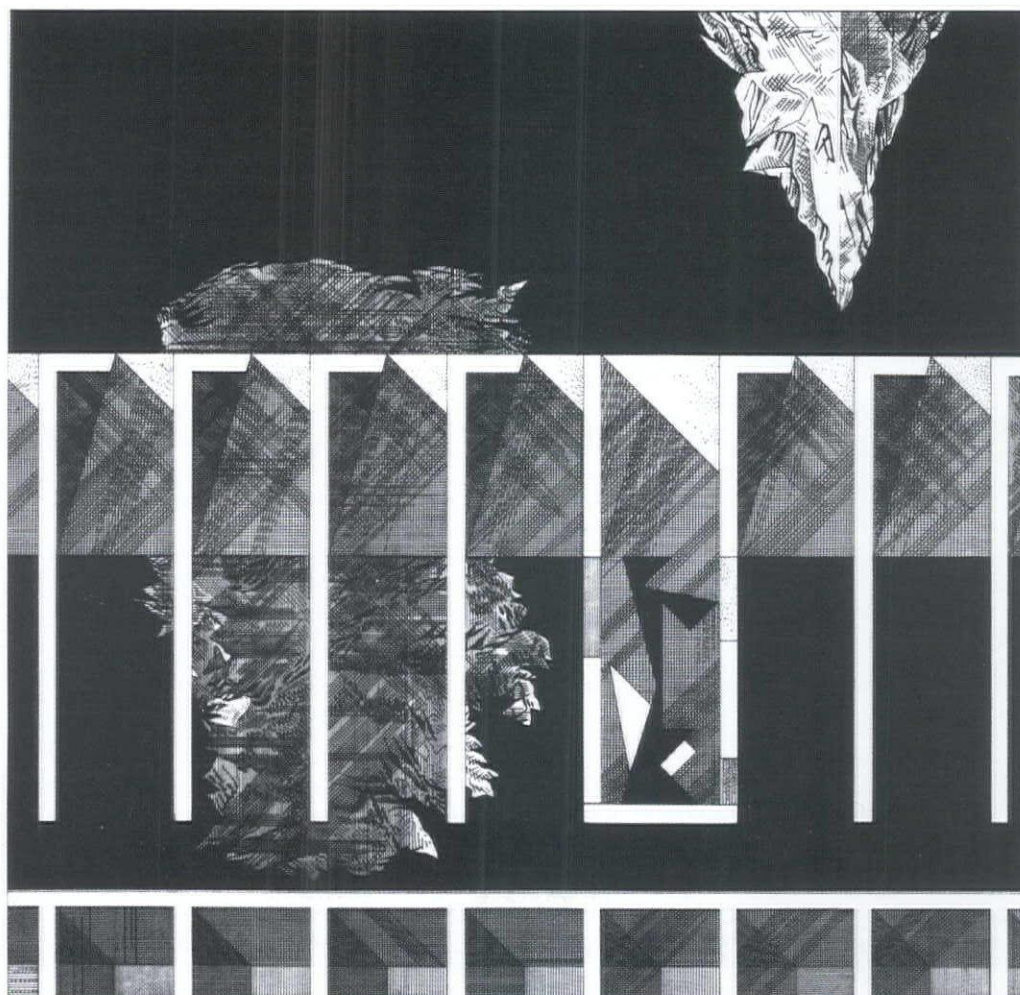
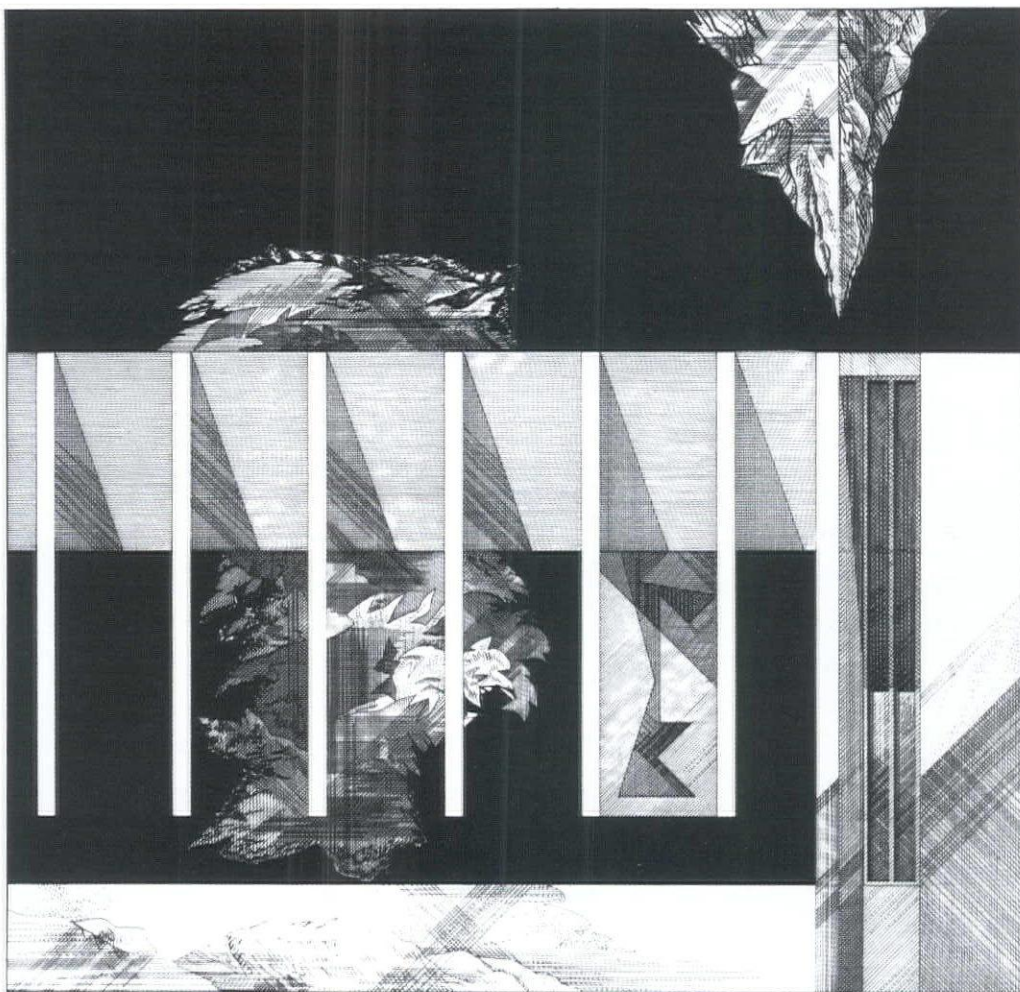
et

d'invisible

qu'émise, la voici réduite à être déchet, brusque écart de la narration. Cette anti-lumière paralyse formes et contextes, cependant qu'elle accumule une énergie silencieuse et inquiétante, piège tendu aux confins du langage. Une énergie qu'il faut neutraliser, et disperser.

Franco Purini
(Adaptation JPR)

Deux
études pour
un musée
imaginaire
dédié à
De Chirico.
Dessins
à l'encre
de Chine
sur calque
de Franco
Purini,
1991.



CITÉ

DE LA MUSIQUE, CITÉ DE LA LUMIÈRE

*Conversation
entre Henri Ciriani
et Christian de Portzamparc,
saisie sur place, et au vol.*

A L'ENTRÉE

☀ *Franchi le pont, passé l'éclat de la réverbération de l'auvent de façade, traversé le sas entre les blocs qui se rangent sous ce dernier, nous sommes au niveau de l'avenue Jean-Jaurès, mais déjà en surplomb sur l'atrium transversal auquel descend un escalier.*

Christian de Portzamparc. Le programme était très dense. Dès le début, j'ai regroupé les salles d'enseignement, répétitives et sérielles, dans ces blocs qui scandent le bâtiment sur l'avenue, et enteriné les grandes salles qui ne nécessitaient pas de lumière naturelle. Cela permettait de libérer de la lumière et de l'oxygène au-dessus. Il fallait éviter que ces grandes salles ne donnent le sentiment d'être à la cave. Je les ai donc ordonnées autour d'un jardin creux. Restait à déplacer le centre de gravité du bâtiment vers le bas. Aussi le rez-de-chaussée est-il en mezzanine sur un endroit intermédiaire, ce grand salon calme. Il s'agissait de descendre, mais de descendre vers la lumière, d'attirer vers le bas et de contrebalancer l'effet d'enfouissement et d'ombre d'une descente. J'ai joué d'effets de contrastes.

Henri Ciriani. Le premier contraste se trouve dès l'entrée, entre l'auvent, qui condense la lumière, et le balcon, qui est dans une lumière douce.

CdP. Jean-Louis Froment, qui dirige le Centre d'art contemporain de Bordeaux, a nommé l'auvent d'une belle expression : il l'appelait un amplificateur du ciel. La façade est en contraste avec ce qui s'aperçoit ici, où se devine le monde plus intérieur qui va se découvrir. Par ailleurs, je n'ai pas placé l'entrée dans l'axe, à la façon d'un bâtiment néo-classique.

Je voulais qu'il se découvre longitudinalement, que tout ne soit pas donné au premier coup d'œil, mais petit à petit, et que la dissymétrie intérieure invite au mouvement. Ce lieu est au cœur, pas au milieu.

☀ *Face à l'entrée, une vaste baie, percée dans un mur paré de pierres sombres, donne sur un autre mur, blanc, violemment éclairé : la façade du bâtiment de la danse, séparé par un passage extérieur.*

HC. La paroi d'arrivée est traitée à contre-jour, avec cette pierre grise foncée qui lui donne une allure de silhouette chinoise. Le contre-jour est un art très sophistiqué de la lumière. Tu n'as pas utilisé cette pierre parce que tu disposais d'un stock, mais parce qu'elle permettait, appliquée sur une grande surface, de ne pas faire pauvre, comme l'aurait été un enduit. La pierre donne une impression surprenante de pelli-cule, et de surface. Elle se poursuit dans l'épaisseur de l'encadrement.

CdP. Je voulais que cet effet de contre-jour soit très simple, et que disparaisse l'épaisseur des murs, son effort constructif.

HC. De même, le pilier qui vient toucher ce mur à contre-jour est revêtu d'une pierre plus foncée, pour assurer une transition, alors qu'il est dans l'alignement de deux autres qui sont, pour leur part, immaculés.

☀ *La longueur du bâtiment est scandée par des traversées très lumineuses, qui correspondent aux bandes transversales délimitées par les blocs.*

CdP. J'avais envie d'une rythmique bien affirmée entre lieux d'ombre et lieux de lumière. Ce désir m'est venu après l'expérience de l'école de danse de Nan-

terre, dont la lumière est plus homogène. Je songeais à cette dimension de l'ombre très belle et poétique qui se trouve par exemple au palais Garnier.

La lumière est toujours un phénomène relatif de contraste, entre le clair et l'obscur. Comme la forme, d'ailleurs. L'une et l'autre exigent des accommodations particulières. Cet atrium n'est volontairement pas très lumineux, tandis que les trois travées qui parcourent l'épaisseur du bâtiment sont aérées et claires, parce qu'elles sont dans la transparence. Ces rythmes subtils de l'ombre et de la lumière sont importants pour la vie d'une telle cité, que fréquente beaucoup de monde.

La picturalité

vient des matières

qui constituent

l'espace

Certains élèves préfèrent l'atmosphère feutrée, douce et sombre de l'atrium. Les plus exubérants sont face à la lumière, au café, qui est plus bruyant.

☀ *Un large escalier descend d'une volée brisée au salon bas. Il accompagne quatre colonnes qui donnent toute la hauteur de l'espace. En retrait et en haut passe une galerie.*

HC. Les contrastes sont d'autant plus maîtrisés qu'ils sont atténués. Cet espace me paraît totalement pictural. Le blanc traite le volume, la couleur apparaît comme surface. La couleur se greffe sur le système lumineux. Elle joue avec lui, aide cet espace à régler les grandes logiques du bâtiment.

Ainsi ce rouge qui est en sous-face de la galerie haute, et qui débordé partiellement sur la tranche du plancher. Ce mince débord donne de l'importance à la galerie, la fait participer de cet espace. A l'inverse, elle la perd pour celui qui est dessous.

La lumière picturale autorise le moment le plus important de l'architecture, qui est celui où elle s'affranchit de la gravité. Un exemple l'illustre ici. Ces quatre colonnes alignées délimitent un plan virtuel. Le gris de l'escalier rend les colonnes plus blanches encore. Elles perdent par ailleurs leur direction, vont vers le haut autant que vers le bas, ce qui correspond bien à la situation de l'entrée en mezzanine. Ce que confirme encore l'avancée de cet escalier sans pilier intermédiaire,







de cet escalier autonome qui représente encore l'espace.

CdP. Cette pictorialité vient essentiellement des matières qui constituent l'espace. Beaucoup d'endroits ont pris leur sens au moment de ce choix, qui fait passer de l'épure à la réalité qu'elles donnent.

A L'ÉTAGE, DANS UNE TRAVÉE

☀ *Une fois monté l'escalier central, nous nous retrouvons au niveau de la galerie haute, dans la lumière de la traversée centrale.*

CdP. Ainsi ces travées lumineuses sont-elles traitées en stucco blanc, alors que les couloirs des étages sont de ciment et de bois, dans des teintes neutres. Les matières confirment la rythmique lumineuse, et donnent également des rapports de température, de l'ordre du tactile. Les couleurs apparaissent aux entrées des blocs et les identifient : l'un vert, un autre jaune, un rouge et au-delà un vert. La couleur et les différences de matière manifestent des épaisseurs.

HC. Le plan paraît extrêmement simple : c'est un peigne. Le coup de génie est l'intuition de la figure transversale aux plots qui change absolument tout. Les bandes lumineuses des traversées révèlent les quarante mètres d'épaisseur du bâtiment et rythment l'autre épaisseur, qui est dans sa longueur.

CdP. L'escalier montre ce passage d'un bloc à l'autre. Il est traité comme une série de ponts unissant la travée rouge à la travée bleue. Ces deux couleurs sont présentes sur les fonds de marmorino derrière sa façade blanche.

☀ *Sur les couloirs débouchent des sas donnant accès aux salles d'enseignement, du côté de l'avenue. Ces salles sont assourdies. De grandes fenêtres, que peuvent masquer des rideaux, donnent sur l'avenue dont le mouvement des voitures paraît irréel.*

HC. Ce silence est celui qui s'entend dans un coquillage.

CdP. Les musiciens ont besoin d'être dans leur monde, dans leur silence, pour travailler. C'est une des raisons de l'auvent, qui ouvre ces classes sur le ciel plutôt que sur l'avenue. Elles devaient aussi être lumineuses pour compenser le sentiment d'oppression qui résulte de leur assourdissement. Elles sont dans un silence absolu qui est nécessaire au travail mais qui peut aussi se révéler très fatigant. L'oreille est évidemment aussi importante que l'œil. Lorsque l'on sort d'une de ces salles et que l'on traverse les sas qui les coupent d'avec le brouhaha intérieur, l'oreille s'ouvre à ce bruit, à une autre vie. Tout le cerveau décompresse. Dans le même temps, l'œil se referme sur le sombre avant de s'ouvrir à nouveau. Le

G

UIDED TOUR OF THE CITÉ DE LA MUSIQUE

• Over the bridge, past the dazzlingly bright façade awning, on the other side of the airlock between the blocks, we are standing level with the avenue Jean Jaurès, overlooking the transversal atrium, to which leads a descending stairway.

Christian de Portzamparc : *The programme was condensed. As of the beginning I grouped the classrooms and rehearsal studios in these blocks running along the avenue, burying the big rooms that didn't need natural lighting. This enabled me to set free the light and air above. Even so, I didn't want the big rooms to have a basement feel about them. So I laid them out around a sunken garden. After this the building's centre of gravity had to be lowered. So the ground floor is a mezzanine over an intermediary space – this calm and spacious lounge. The movement descends, but it descends towards light ; in the drawing down movement there is thus a counterbalancing of the burying feeling, and of shadow. I played on contrast effects.*

Henri Ciriani : *The first contrast comes at the entrance, between the awning, which condenses light, and the balcony, which is solfi-lit.*

CdP. : *Jean-Louis Froment, who is not an architect, described the awning very aptly as a « sky amplifier ». The façade is in violent contrast with what we can see from here, where the interior space is already visible. As well, I didn't settle the entrance on the building's axis, in the neo-classical manner. I wanted the building to be discovered lengthwise, so that things wouldn't be taken in at a glance but little by little, and so that internal dissymetry would invite movement. This place is in the heart, not in the middle.*

• Opposite the entrance, a huge bay window opens in a wall faced with dark stone and gives onto another wall which is white and violently lit : the façade of the dance wing, separated by an external passage.

HC. : *The arrival wall is backlit, with this dark grey stone that makes for a shadowgraph effect. Backlighting is a very sophisticated way of handling light. You didn't use this stone just because you had a supply to hand, but because laid over a big surface it allowed you to avoid the « poor » effect that render would have given. The stone gives a surprising impression of filminess and of surface. It runs over the thickness of the framing.*

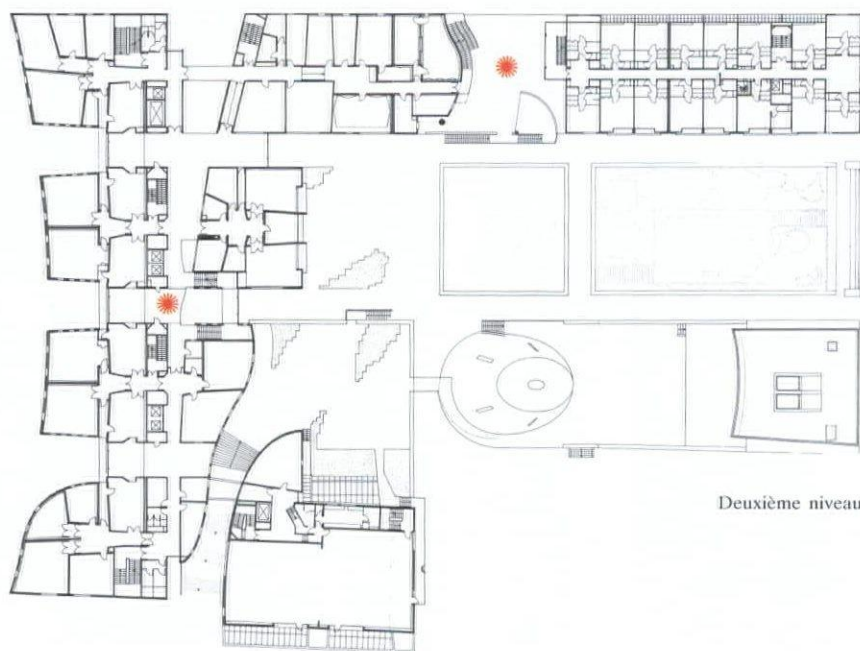
CdP. : *I wanted the backlighting effect to be simple, and I also wanted the thickness of the walls (the constructive strain) to disappear.*

HC. : *Similarly, the pillar that butts up against this backlit wall is also faced with a darker stone, to ensure a transition, even though it is in line with two others which are both immaculately white.*

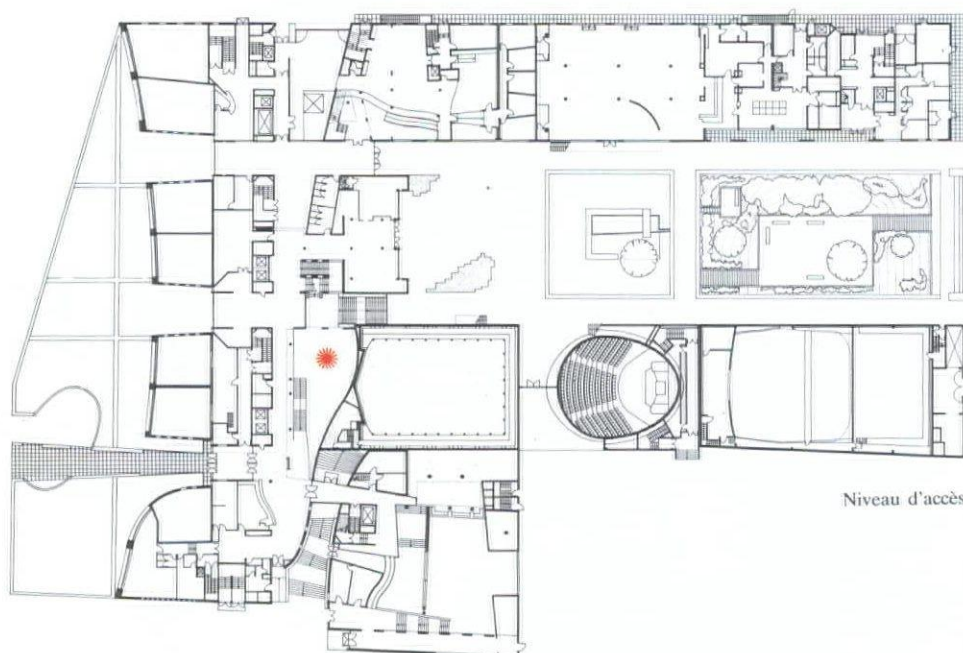
• The length of the building is scanned by light-filled cross cuts, which correspond to the transversal strips defined by the blocks.

CdP. : *I wanted a well-asserted rhythm effect between dark and light places. This was because of my experience at*

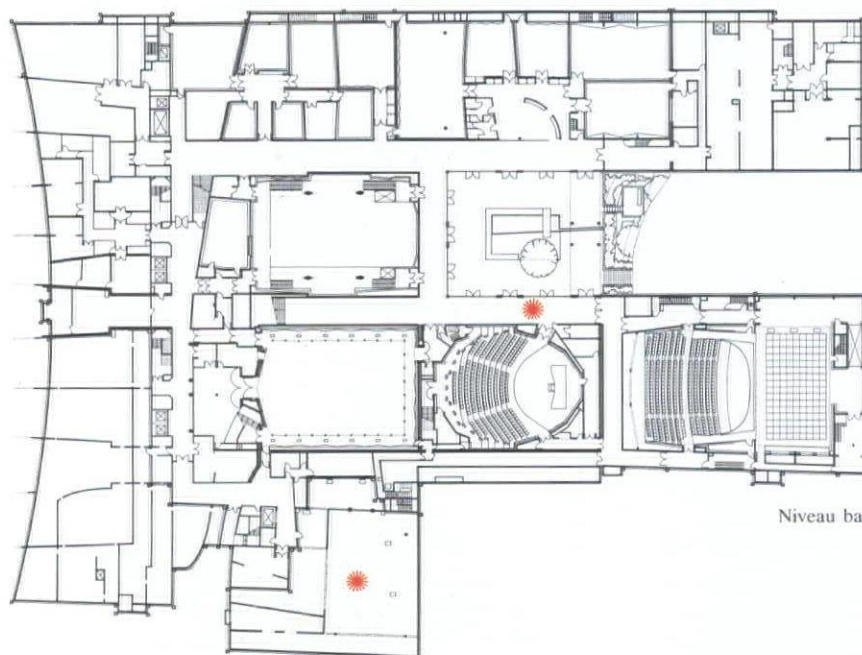




Deuxième niveau



Niveau d'accès



Niveau bas

rythme de la lumière accompagne celui de l'écoute.

En face, d'autres salles donnent sur le jardin. Elles sont irradiées par la réflexion lumineuse sur le cône qui couvre la salle d'orgue.

HC. Psychologiquement, cette salle est très claire. Cela vient du cône et de ce que la lumière semble venir d'en bas. On suppose toujours, dans la nature de l'architecture, que la lumière vient d'en haut. Aussi est-on frappé lorsque ce n'est pas le cas. Elle paraît plus belle.

CdP. Le cône est comme un soleil qui serait au nord. Il donne toujours un angle selon lequel la réverbération est optimale. De même le mur blanc du bâtiment des danses renvoie sa lumière sur les salles qui lui font face. J'aime cette relation où l'on n'a pas de vue sur l'extérieur : elle rend le monde abstrait. C'est un rapport qui se trouve parfois à la montagne, devant un pan de neige absolu face à une fenêtre.

HC. Cela permet encore de faire paraître plus lumineux ce qui est le plus épais.

EN BALCON DE LA LOGE DE L'AILE DE L'INTERNAT

Le toit passe, d'une ondulation, la loge. Elle est habitée d'une sculpture, sorte de loge dans la loge. Les murs sont colorés : céramiques ocre, ou jaune.

CdP. Cette grande ouverture permettait de rapporter le soleil dans le patio. Il ne fallait pas être fermé au nord et à l'ouest. Cette loge autorise une trouée pour une plage de soleil qui tourne dans le jardin.

HC. Le risque était de voir l'espace enlevé de la place par les ouvertures. Finalement, tu es servi par Rossi dont la grande ligne de logements reconstitue un fond qui travaille pour le centre. La loge n'est plus une fenêtre ouverte vers l'ailleurs.

CdP. L'espèce de perchoir, qui peut servir à des concerts éclatés dans le jardin, est un convecteur lumineux au même titre que le cône de la salle d'orgue. Il renvoie de la lumière sur les petites bandes de couleurs rouge et verte, qui la réchauffent à leur tour.

HC. Le jeu des matières travaille également la luminosité extérieure.

CdP. Ici aussi les contrastes entre les matières accentuent la luminosité comme ne le ferait pas une matière unique. C'est une question de dynamique. Si tout était uniforme, les sentiments lumineux disparaîtraient. La salle d'orgue se détache sur des fonds gris, ocre ou jaune, sans lesquels elle serait perdue dans un ensemble laiteux. J'ai utilisé le calcaire de l'école de danse de Nanterre. Paris a une lumière grise six mois dans l'année. La luminosité de ce calcaire est précieuse. Il se

retrouve dans les anfractuosités qui renvoient également beaucoup de lumière. De même, le gris de cette pierre africaine que j'ai volontairement utilisée non polie, pour sa matité.

HC. Le registre des couleurs est néanmoins inattendu.

CdP. A l'extérieur, c'est de l'équilibre sans filet car une couleur change terriblement lorsqu'elle est appliquée sur de grandes surfaces. Je cherchais pour la loge à créer un intérieur dans l'extérieur, un endroit qui aurait été d'une nature différente de ceux qui sont caparaçonnés par la pierre. Un endroit qui renvoie un soleil coloré. Quelque chose qui se voit de loin. Sous l'avent sinusoïdal en aluminium, se trouvent des parois

**La couleur
permet de
décomposer
et de rendre
la géométrie
intelligible**

neutres. Cette neutralité était difficile à établir : un gris pur aurait paradoxalement pu devenir une présence colorée. Il se trouve que ce brun improbable fonctionne bien pour marquer une différence entre l'attique et les niveaux inférieurs où se trouvent les couleurs. Celles-ci se travaillent par approximation : c'est un pari, dans la mesure où la couleur d'un dessin ou d'une maquette ne peut représenter l'effet d'une couleur. Par exemple, j'ai trouvé au premier jour ce vert trop acide. Je l'ai gardé dans son acidité malgré les grincements de dents parce qu'au fond j'aime que ce vert mette en question la douceur de la pierre. La couleur est également utile parce qu'elle permet de décomposer et de rendre visible et intelligible une géométrie.

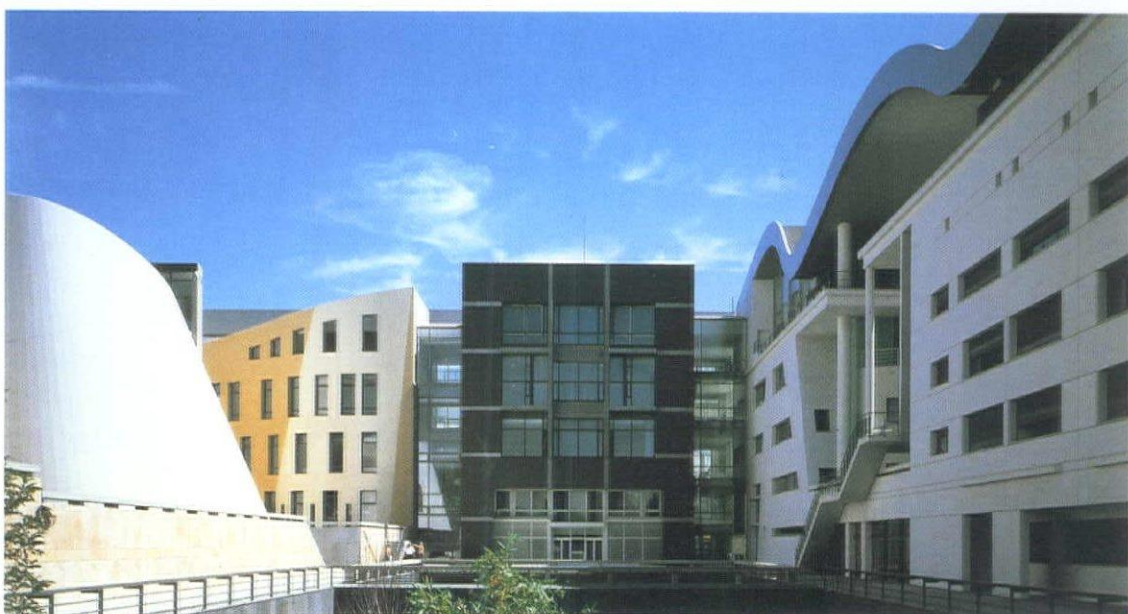
DANS LA GALERIE AUTOUR DU PATIO

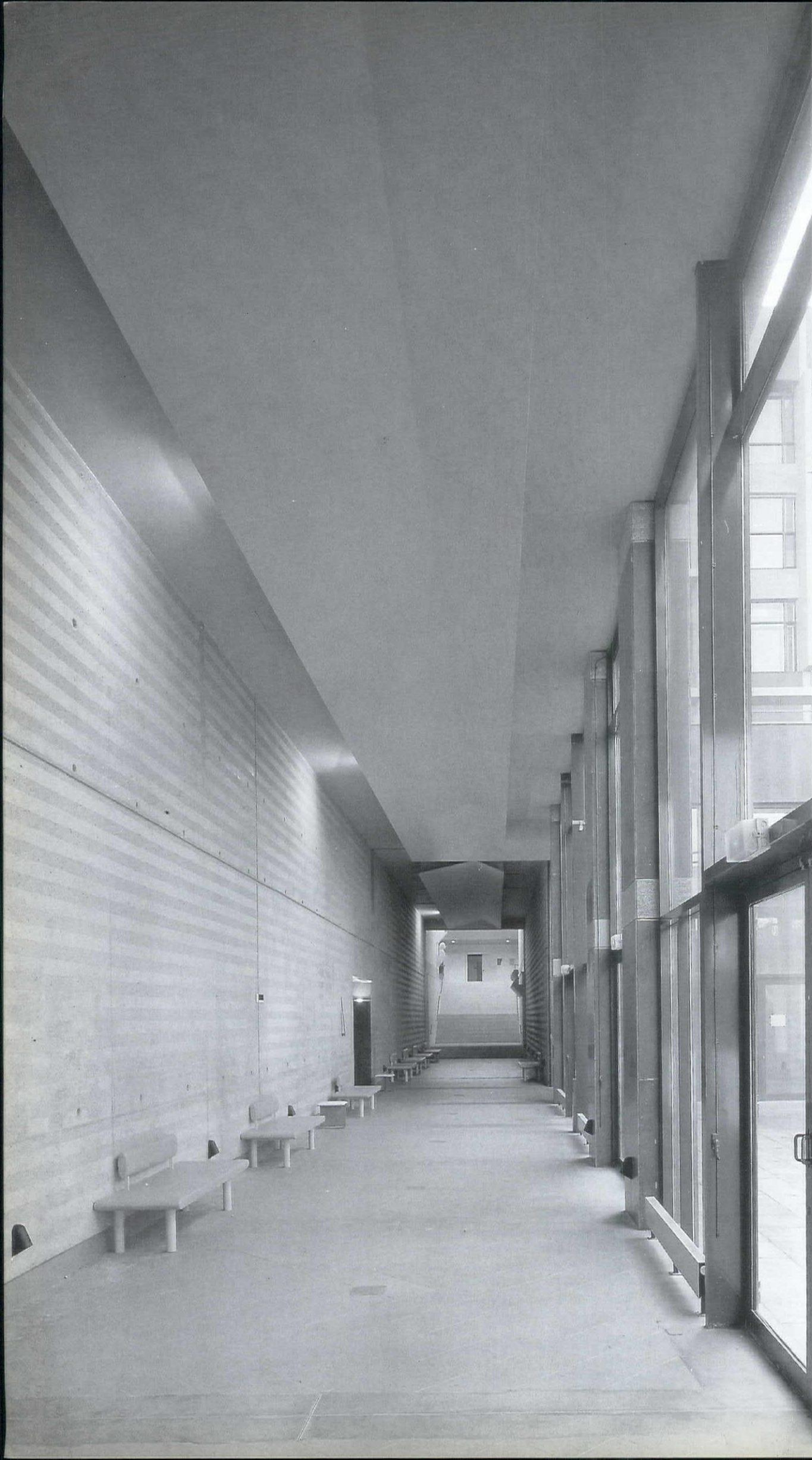
☀ La galerie possède une atmosphère de cloître roman. Nous sommes à moins sept mètres, autour du jardin intérieur. Au sol, des carreaux d'un vert d'eau, d'une nuance semblable à celui des murs, dessinent des tapis irréguliers : le ciment qui les borde s'arrête sur leurs coupes irrégulières.

HC. L'étonnant est de trouver une centralité urbaine, de se trouver subitement en centre ville. Je crois que le futur de la ville est dans des espaces urbains intérieurs tels que celui-ci. Il est ouvert et possède dans le même temps les fortes caractéristiques d'un dedans. Ce sol donne l'impression d'une sédimentation ur-



La luminosité extérieure résulte des matières et des couleurs





baine, en même temps qu'il démontre que Portzamparc est un artiste.

CdP. La picturalité s'atteint sur le chantier, à partir d'essais préparatoires sur place et dans le raisonnement économique et constructif. L'entreprise a raté ces grands murs de béton vert. Plutôt que d'exiger qu'ils soient refaits, j'ai demandé qu'ils soient sablés par bandes horizontales. Cela confirme l'effet de dépouillement que Pierre Buraglio m'a incité à garder, en ponctuant de ses petits émaux la trame du béton. Ils ont transformé ces murs en parois picturales et rendu inutiles les dessins sur toiles suspendues que je comptais proposer à d'autres artistes.

HC. Un véritable architecte améliore son projet en le construisant. Il tanne l'entreprise qui lui fait défaut, exaspère peut-être son maître d'ouvrage, mais gagne la bataille. Alors que celui qui peut le décrire abouti avant d'en commencer la mise en œuvre ne fabrique qu'un produit.

DANS L'ESPACE D'ACCUEIL ET D'EXPOSITION VERS

LA SALLE DE CONCERT

☀ Accessible soit directement de l'extérieur, soit par une galerie qui arrive en mezzanine, offre un petit balcon en surplomb dans la lumière, vire d'un large mouvement avant de descendre en escalier, l'endroit est partagé par des lumières et des vues. Derrière ce qui se perçoit comme la retombée de la façade côté jardin, un trop plein de lumière baigne un foyer inférieur dont le sol est tapissé d'une moquette rouge, qui joue avec un pan de mur doré.

CdP. Ce hall est un accès indépendant réservé au public, au programme incertain. Il permet une respiration qui est mise en continuité avec l'extérieur d'où viennent les visiteurs, grâce à des vues fragmentaires. Ici encore on descend vers un lieu lumineux. J'ai pratiqué de la peinture dans l'espace. Il est curieux de noter que, à l'inverse, les œuvres d'art picturales seront strictement en noir et blanc. Le mur du foyer bas, qui est abondamment éclairé, portera une série de toiles en noir et blanc, intitulée le Rythme du millimètre, d'Aurélien Nemours. De même, dans le cloître dont nous parlions, se trouveront en tympan des noir et blanc d'Antonio Semeraro.

HC. Ce lieu est aérien, délié. Il semble flotter. La qualité d'un grand architecte se reconnaît à cette capacité à gérer un espace inutile.

Propos recueillis
par Jean-Paul Robert

the Nanterre dance school, whose light struck me as being too homogenous. I said to myself that what was lacking there was the beautiful, poetic dimension of shadow - the sort of thing you have at the Palais Garnier for example. Light is always a phenomenon of relative contrast, between brightness and darkness. Both demand special conditions. This atrium is dimly-lit on purpose, while the three cross cuts that run over the breadth of the building are airy and full of light, because they are in transparency.

These subtle rhythms of shadow and light are important for the life of a place like this, where a lot of people come and go. Some students prefer the soft, dark and muffled atmosphere of the atrium. The more exuberant types stand in the light, in the café, which is brash in comparison.

● A wide stairway falls in a broken flight to the lower lounge. It accompanies four columns which rise the full height of the space. Overhead, and slightly set back, a gallery passes.

CdP. : The contrasts are all the more mastered for their being subdued. To me, this space seems totally pictorial. White is used to treat volume, colour appears as a surface. Colour is grafted onto the light system. It plays with it, helps this space to settle the overall logic of the building. The red there for instance, on the underside of the high gallery, and which partially overlaps the cut of the floor. That slight overlap confers importance on the gallery, makes it participate in this space. On the other hand, it loses importance for the space below it.

Pictorial light makes for the most important thing in architecture: the moment when architecture sets itself free from gravity. An example illustrates that here. These four aligned columns define a virtual plane. The grey of the stairs makes the columns even whiter. What is more, they lose their direction, moving upwards as much as downwards, and this corresponds closely to the situation of the mezzanine entrance. The feeling is further confirmed by the projection of this stairway without an intermediary pillar, this autonomous stairway which still represents space.

CdP. : The pictorial element depends very much on the materials that constitute the space. Many of the places took on their meaning when the choice of materials was made - that's what gets you away from the working drawing and into reality.



PIERRE BURAGLIO

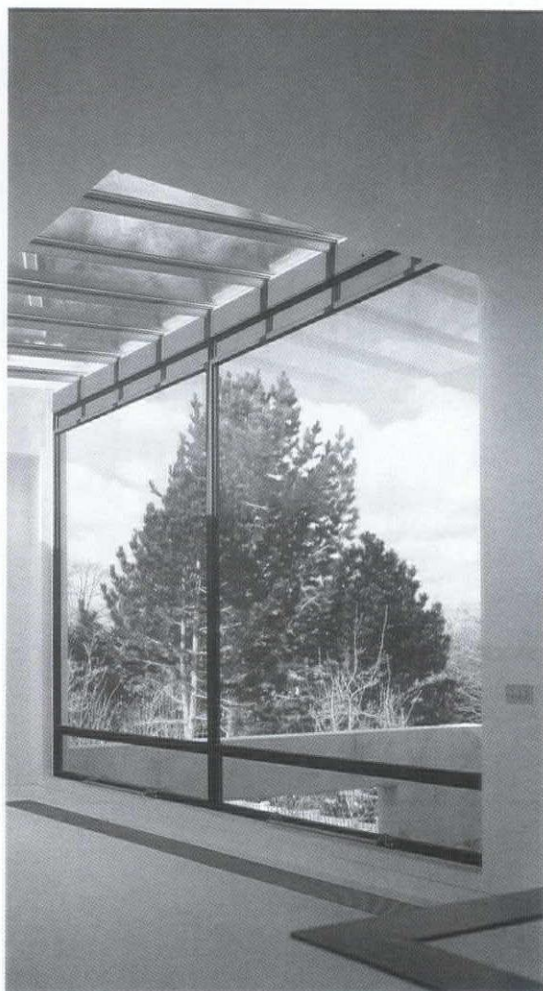
Notre revue a déjà consacré à ce bâtiment un dossier dans son numéro 279 de septembre 1990. Reportage photographique : Nicolas Borel.



Un lieu aérien aux espaces déliés



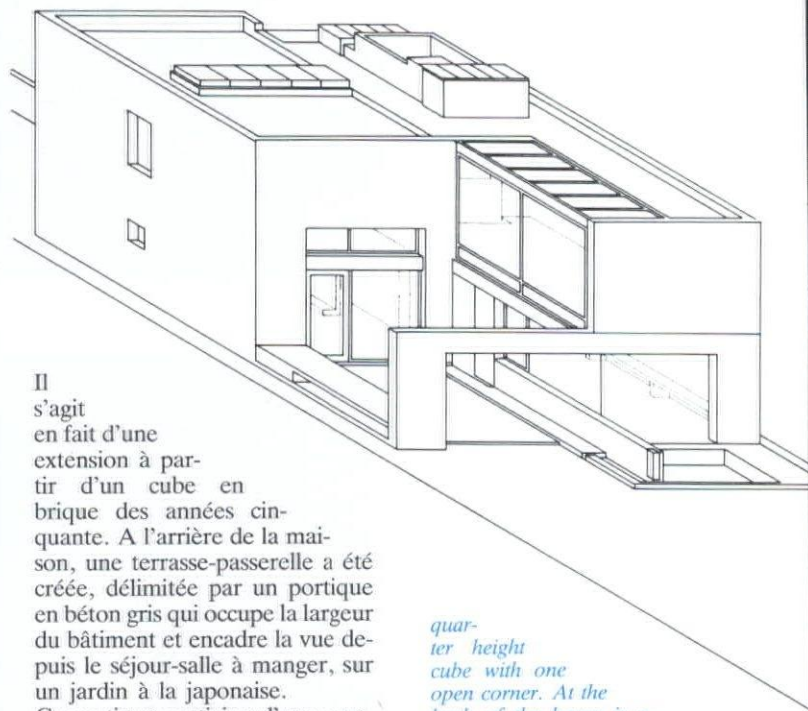
Le portique de façade, que poursuit une banquette au sol, exprime la continuité virtuelle de l'enveloppe. Dans le séjour, l'équerre vitrée répond à une équerre opaque, irradiée de lumière, qui projette l'espace vers l'extérieur. Il se produit une sorte d'explosion de la boîte, qui est une préoccupation du moderne.



M

MAISON À RICHMOND

David Chipperfield construit la maison du photographe de mode Nick Knight.



Il s'agit en fait d'une extension à partir d'un cube en brique des années cinquante. A l'arrière de la maison, une terrasse-passerelle a été créée, délimitée par un portique en béton gris qui occupe la largeur du bâtiment et encadre la vue depuis le séjour-salle à manger, sur un jardin à la japonaise. Ce portique participe d'une ossature en béton qui permet l'ouverture du séjour au moyen d'une fenêtre pleine hauteur. Une chambre noire et une vaste cuisine donnant sur un jardin de rosiers, complètent le rez-de-chaussée. Le premier étage est consacré aux chambres, au studio photo – dont les baies vitrées surplombent la terrasse au nord – et au bureau de l'épouse du photographe qui est aussi son agent. Une salle de bains est installée au-dessus de la chambre noire pour former une tour de service autonome qui se projette sur le hall d'entrée double hauteur. La circulation a été canalisée dans un escalier qui s'enroule autour de cette tour.

The work is in fact a full-scale extension of a 1950s brick box, the newly implied form being roughly a three

quarter height cube with one open corner. At the back of the house is a board-walk terrace, whose limits are defined by a grey concrete portal which spans the full width and frames the view from the living and dining rooms onto a "Zen" garden.

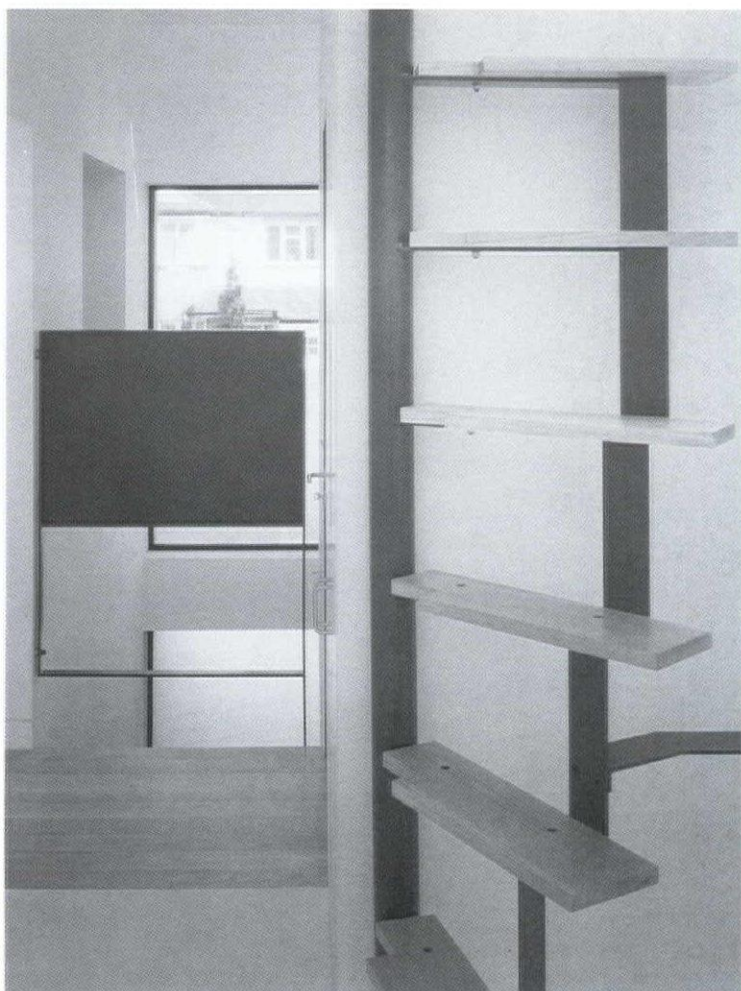
Structural and spatial parameters are in play here. The portal signals a concrete frame (though walls are mostly in load-bearing brick) and allows the living-room wall to be dematerialized by a full-height corner window. The rest of the ground floor is taken up by a darkroom and a superb kitchen which looks onto a rose garden.

The first floor is made over to bedrooms, photographic studio (whose generous north-light glazing overlooks the terrace), and a study for the client's agent-wife. A bathroom sits above the darkroom, forming an apparently free-standing service tower which projects into the double height entrance hall and is held off from the studio floor and ceiling planes by cut-outs that allow the wall to rise uninterrupted to a roof-level terrace.

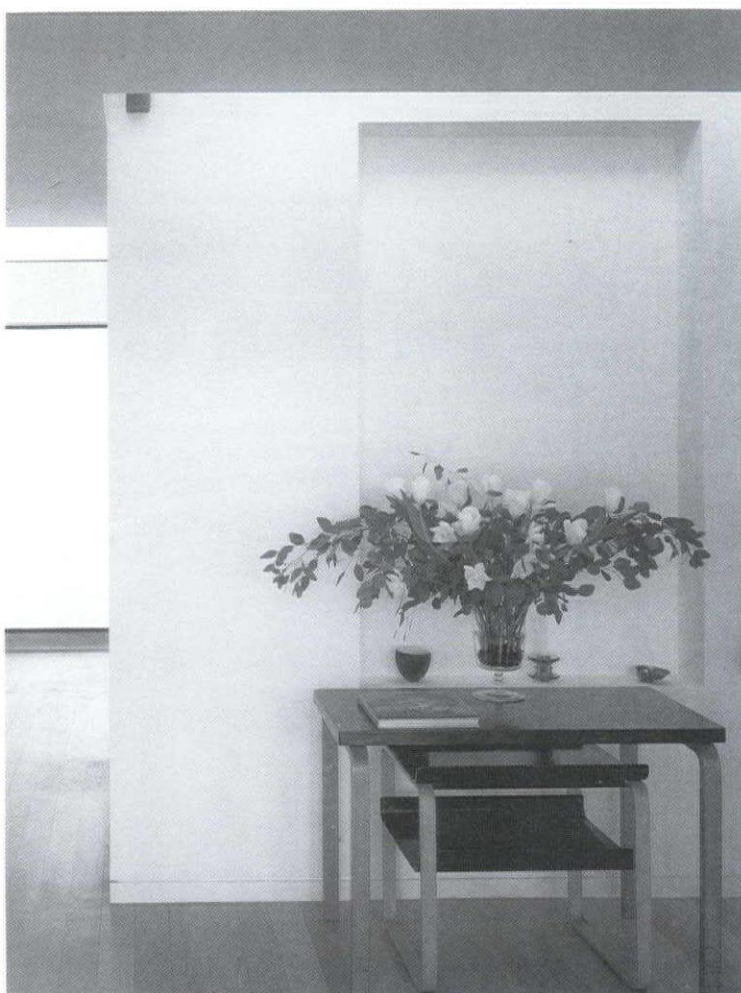
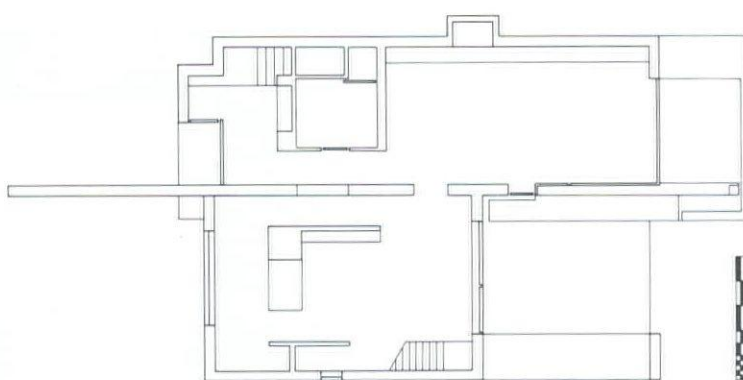
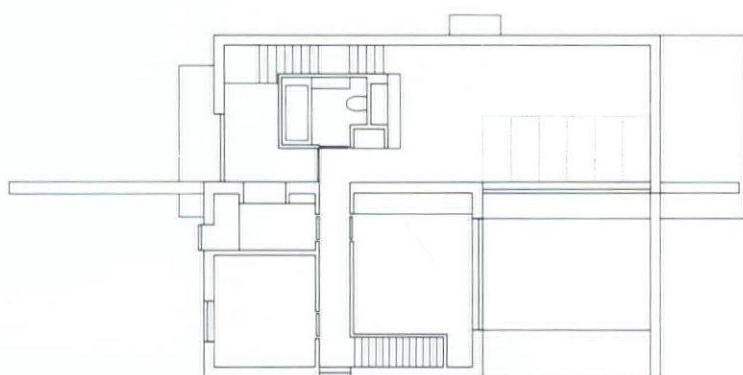
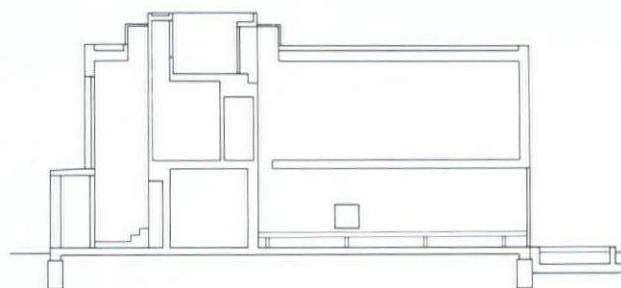


Cadrage et ouverture du séjour





La forte extension horizontale des séjours se combine à la verticalité du bloc sur lequel glisse la lumière.



The division between the business and domestic parts of the house is neatly handled. Taking cues from Chareau's *Maison de Verre* and Mackintosh's *Hill House*, Chipperfield diverts public movement to a staircase that wraps around the service tower and leads up to the studio. A study occupied by Knight's agent-wife Charlotte commands a key position by the studio, and a shuttered window looking into the entrance hall affords discreet surveillance of comings and goings. Rather than cross the studio, to reach her own room she can use a metal back-stair which leads up from the dining room,

and this means family and clients coexist without necessarily meeting. Chipperfield has shown similar control of views around the house, cleverly screening out the suburban context. Connections between ground floor rooms and foreground landscaping further diminish the background. The result is a modernist oasis in arid Suburbia.

Extension d'une maison à Richmond, Surrey, Grande Bretagne. David Chipperfield, architecte. Photos : Martin Charles.



M

MAISON EN BANLIEUE

*Comment créer
de la lumière
dans un espace sans façade.*

Le problème posé était d'installer une maison à structure de bois à peu près autonome dans une tranche d'un vieil entrepôt de banlieue parisienne qu'on avait loti afin d'y ménager sept ateliers d'artistes. Les clients étaient un couple sans enfant. L'un et l'autre travaillent dans l'édition et chacun souhaitait disposer d'un bureau et de larges surfaces de bibliothèques. L'espace s'est organisé en trois entités doubles, chacune étant dotée d'une mezzanine à

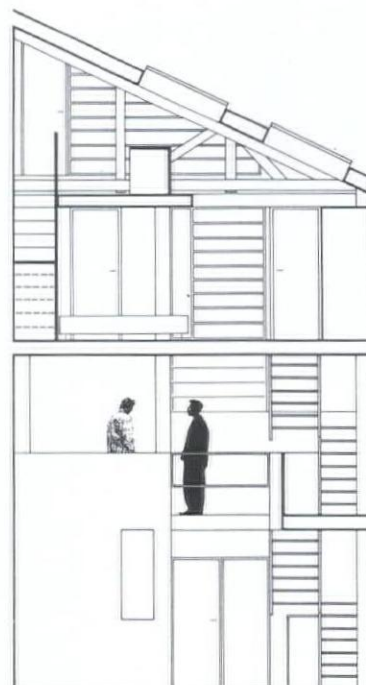
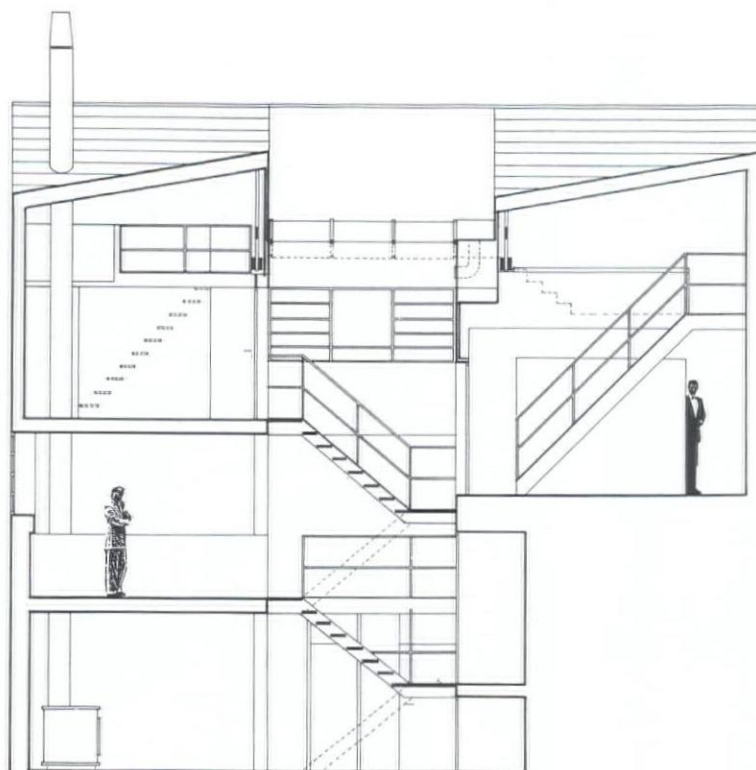
plafond bas qui donne en encorbellement sur une pièce de belle hauteur : séjour et salon-galerie-bibliothèque d'une part, seconde bibliothèque et bureau ensuite, chambre (liée à la salle de bains) et second bureau enfin. Les deux bureaux, face à face, communiquent à travers une terrasse qui a été percée dans la pente du toit ; ils sont éclairés par des parois vitrées qui constituent les seules façades, au sens classique du mot, de cette maison.

La parcelle était en effet enclavée, sans autre possibilité d'éclairage qu'un mur mitoyen (qui ne tolérât que des pavés de verre translucides et des jours de souffrance). C'est donc du toit que devait venir la lumière. La maison s'est organisée verticalement autour de l'escalier central, séparé des chambre, salle de bains et bureaux par de simples parois de verre épais, monté en fond de cornières comme dans tant d'ateliers traditionnels, à cette diffé-

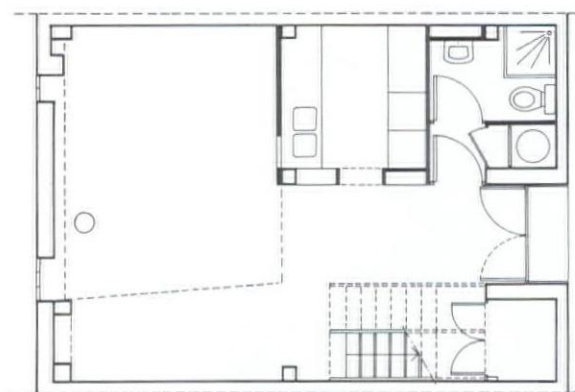
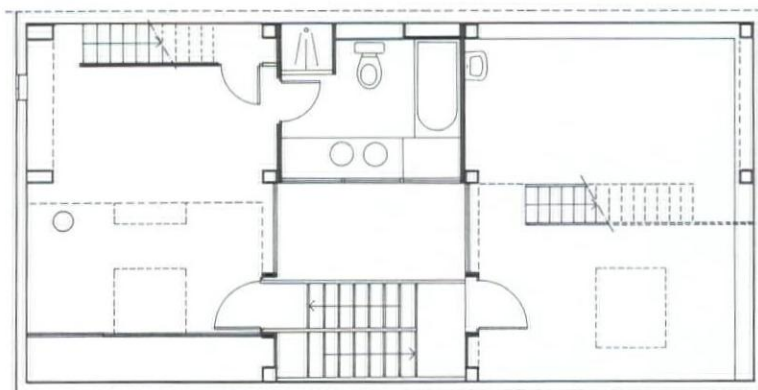
Les espaces ricochent le long des escaliers. A cette construction ascensionnelle, répondent les verticales du séjour, qui assurent un ancrage.

N'avoir pas de façade à traiter a permis de concentrer la totalité du travail architectural sur l'espace intérieur. Voici une maison qui se développe verticalement comme un arbre dont le tronc irait au ciel, et dont la sève serait la lumière.

Rien ne se détache, pas même les escaliers, grâce à une subtile justesse de ton, qui rend au blanc, à la matière lumière, la charge de l'unité.



Le dessin horizontal, encore affiné par le noir, des rambarde et des menuiseries, absorbe le rythme imposé par les marches.



De haut en bas :
Deux bureaux en mezzanine, communicant par la terrasse.
Chambre, salle de bains et bibliothèque autour de la cage d'escalier qui fait puits de lumière.
Entrée et séjour, partiellement sous mezzanine.

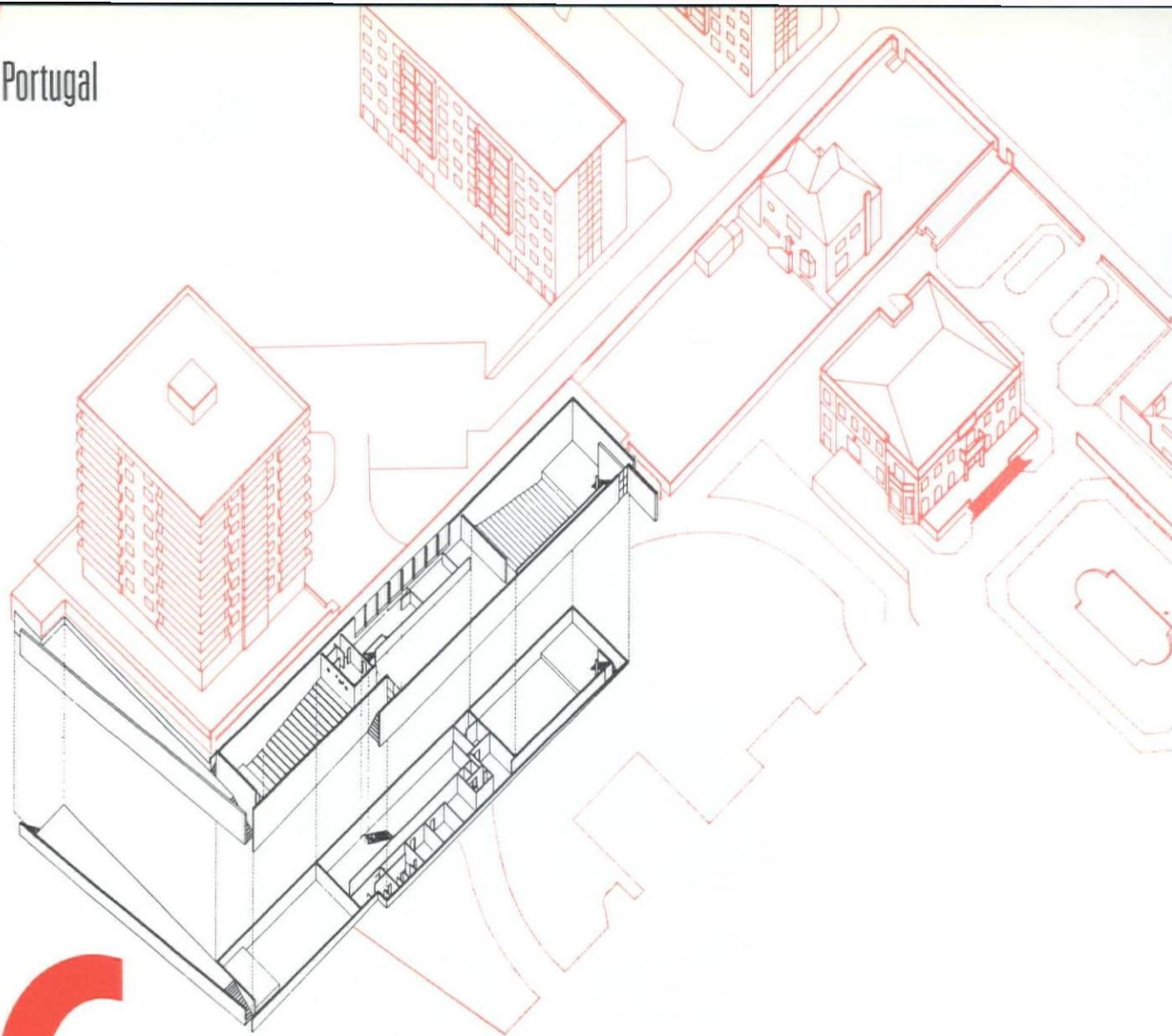
rence près que les huisseries de métal ont été disposées horizontalement pour éviter l'effet de barreaudage. Ce sont des parois à travers lesquelles la lumière coule en abondance, tombée du toit depuis quatre lanterneaux carrés et une verrière qui prolonge la terrasse du toit. Il en naît une luminosité diffuse, abondante, filtrée par temps de soleil, laiteuse et très agréable par temps gris.

The problem here entailed inserting a virtually autonomous wooden structure into the section of an old suburban-Paris warehouse. The space is laid out in three double entities, each with a low-ceiling mezzanine opening in overhang on a double-height space : a living room and dining room-gallery-library, a second library and study, a bedroom (adjoining the bathroom) and second study. The two studies, which face each other, are linked by a terrace opened in the pitched roof ; they are lit by glass walls which constitute the real façades of this house. The reason for this is clear : the property was hemmed in with no possibility of natural lighting other than a party wall which could only be done in translucent glass blocks and apertures. Light thus had to come from the roof. Hence, the house was laid out vertically around the central stair, separated from the room, bathroom and studies by simple walls of thick glass, braced in angle irons like those used in traditional workshops, with the sole difference that here the frames have been laid out horizontally. The transparent walls thus formed relay the light falling in abundance thru four square skylights and the glazed roof extending from the roof terrace. The resulting effect is one of diffuse luminosity : filtered during sunny weather, milky and pleasant under grey skies.

Maison en banlieue parisienne.
Olivier Chaslin, architecte,
Denis Gabbardo, assistant.
Photos : J.M. Monthiers.



Magicien de l'extension de l'horizontale, Souto de Moura s'impose de retenir l'espace et la lumière entre les plans. Adeptes de la pureté minimaliste, il court le risque de souligner les détails et surtout les objets, qui surgissent comme autant d'éléments verticaux.



CENTRE CULTUREL

Eduardo Souto de Moura
confirme à Porto
sa préférence
pour la soustraction.

Deux facteurs ont déterminé la solution adoptée. D'une part, les modifications ne devaient en aucun cas concerner le jardin. De l'autre, il fallait supprimer plutôt qu'ajouter, effacer plutôt que dessiner, se conformer rigoureusement aux contraintes énoncées plutôt que créer.

Le bâtiment est composé essentiellement d'un mur en ciment et d'un second en pierre, surmonté d'une couverture plate en cuivre. Ce mur se trouve à deux mètres à peine d'une rangée d'arbres qui devaient être conservés.

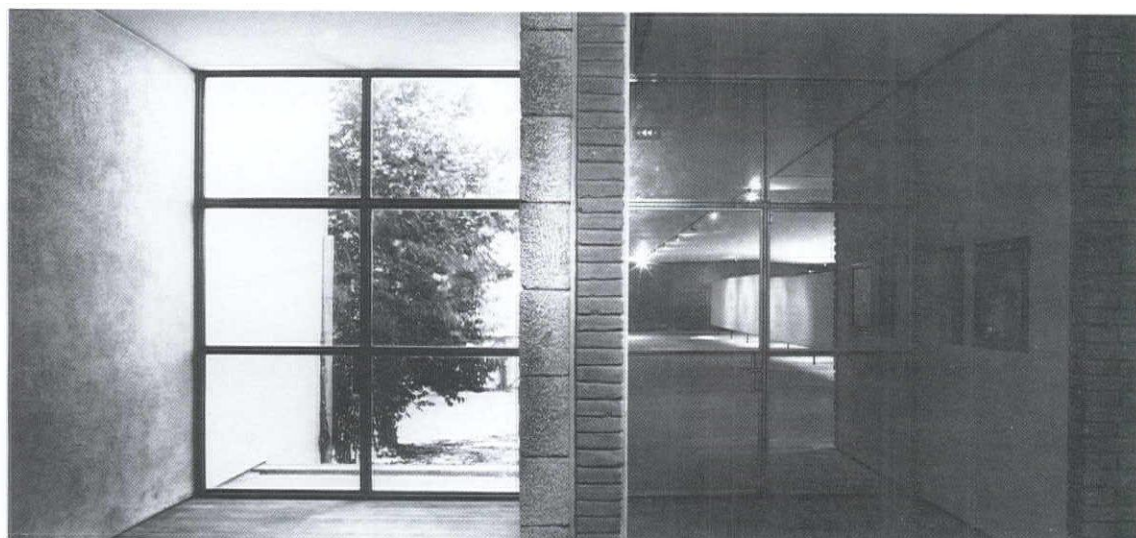
Trois paramètres distincts entrent en ligne de compte. Outre la qualité du lieu, la situation et la hauteur de l'espace à circonscrire étaient de première importance.

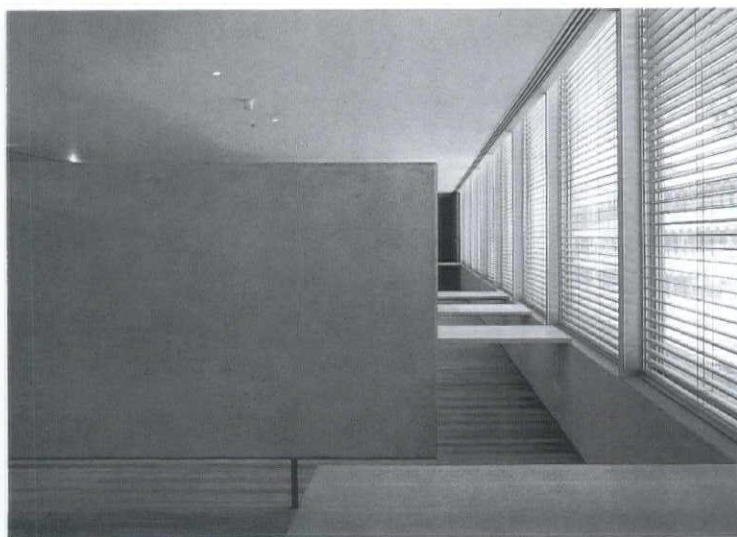
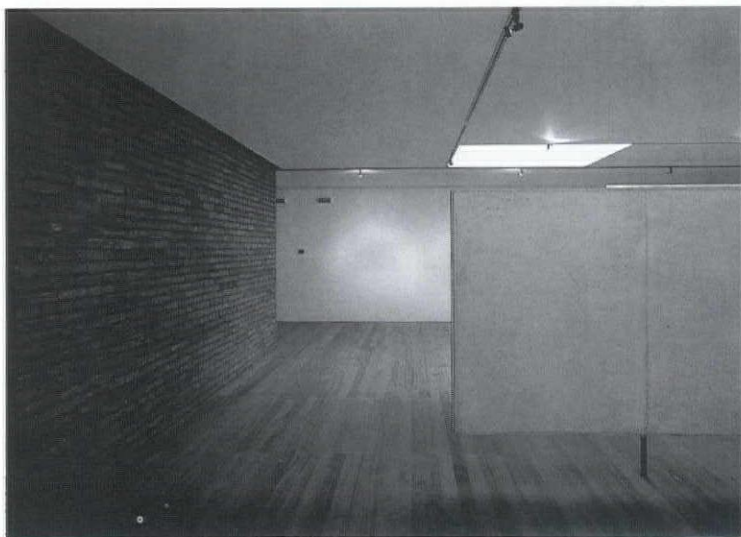
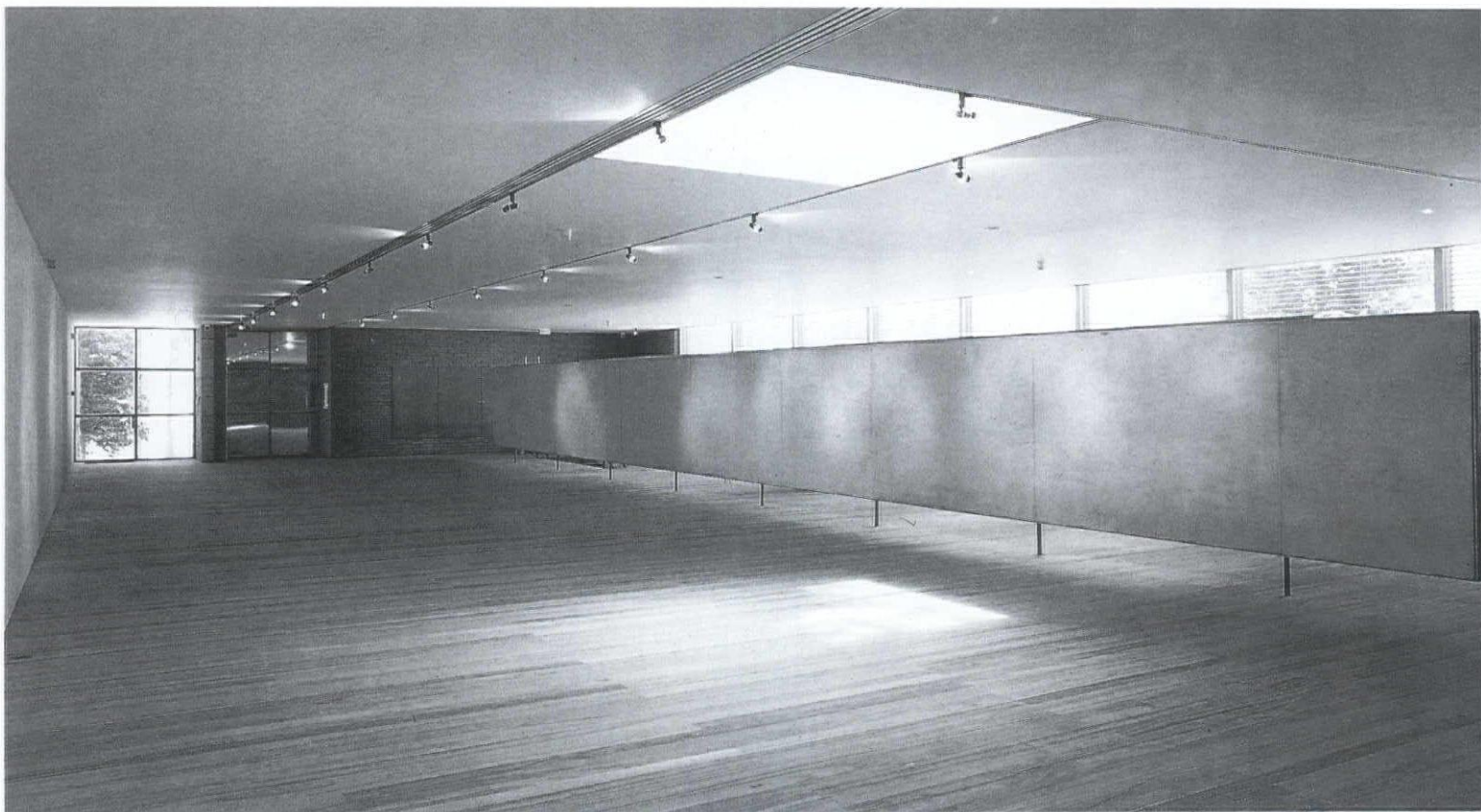
En effet, ce sont ces éléments qui déterminent les volumes des trois parties principales du centre : l'auditorium, les salles d'expositions et la filmothèque. L'auditorium s'adosse au jardin et crée ainsi un intérieur scénique ; les salles d'expositions forment en même temps l'entrée du centre. Quant à la filmothèque, elle sépare le centre culturel de la tour de neuf étages avoisinante.

Two factors went to define the solution. Firstly, it was fundamental that any modifications carried out should in no

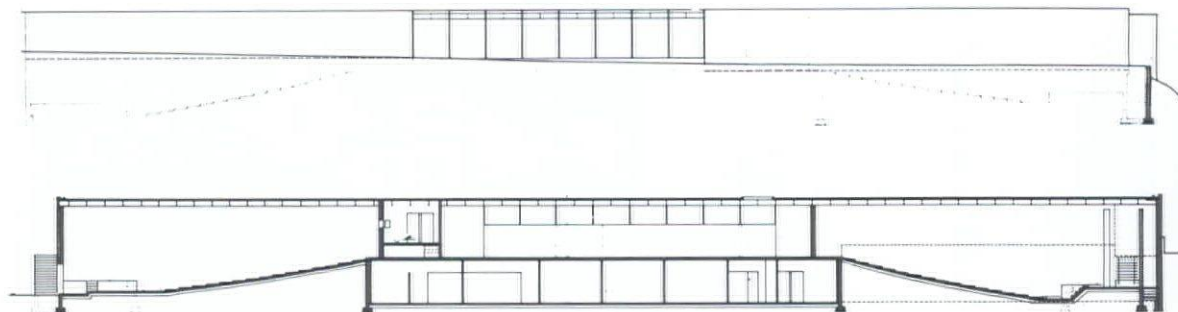
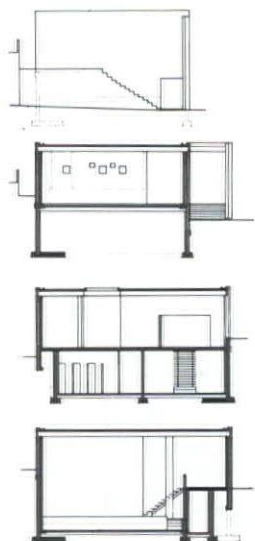
way interfere with the garden as it stood. Secondly, it was more a question of leaving things out rather than putting them in, rubbing out rather than drawing, not so much creating a solution as rigorously confining oneself to the edict of an already formulated answer. The building is basically a cement wall and a second wall of stone with a flat copper cover perched on top of it. It stands a mere two metres from a line of trees which are to remain untouched. Three distinct parameters had to be considered. Apart from overall quality, the position and the height of the area to be closed off were of fundamental importance. They are the essential elements in defining the proportions of the three main sections of the cultural centre: the auditorium, the exhibition rooms and the film library. The auditorium backs onto the garden wall and thus has a rather scenic interior; the exhibition rooms also form the entrance to the

Pour résister à un environnement ingrat, Souto de Moura a introduit dans un paysage d'objets, une horizontale très étirée. Par contraste, l'équilibre obtenu produit à l'intérieur un calme proche de l'abstraction.





Les parois de béton, flottantes dans l'espace d'exposition



centre. As for the film library, it separates the centre from the neighbouring nine storey tower. "A tower is great, is it not? Oh Angel, it is great even when compared to you!"

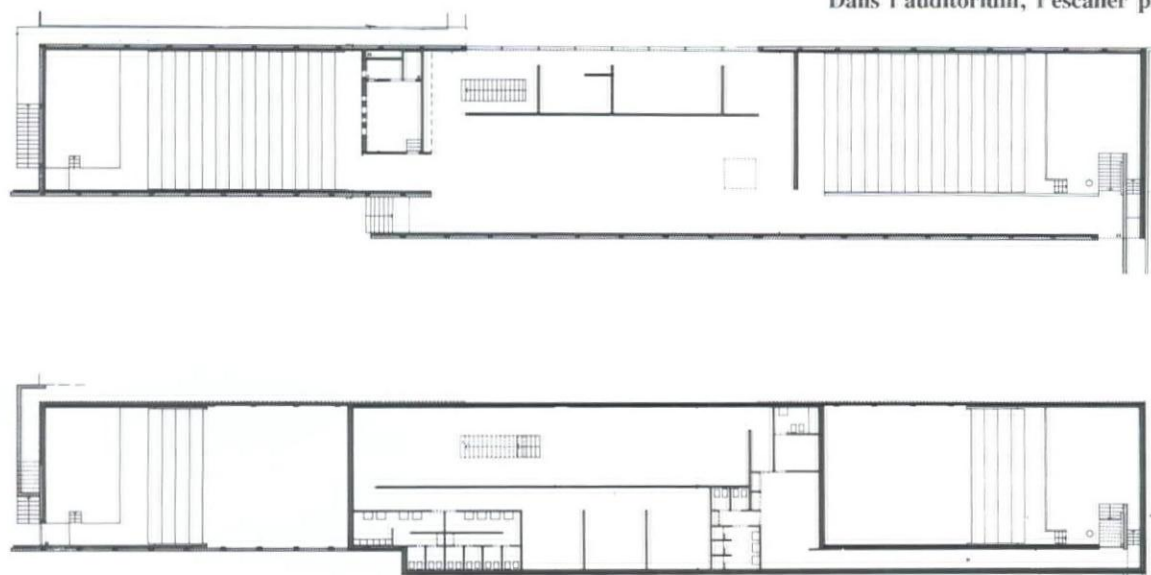
R.M. Rilke, Duino Elegies

Centre culturel du Secrétariat d'Etat
à la Culture, Porto, Portugal.
Architecte : Edouardo Souto de Moura
avec : Joao Carreira et Luisa Penha
Concours : 1981
Construction : 1987-89
Photos : Luis F. Alves

Quoi de plus
abstrait
qu'une horizontale
parallèle au sol ?
Une horizontale
décollée
du sol !

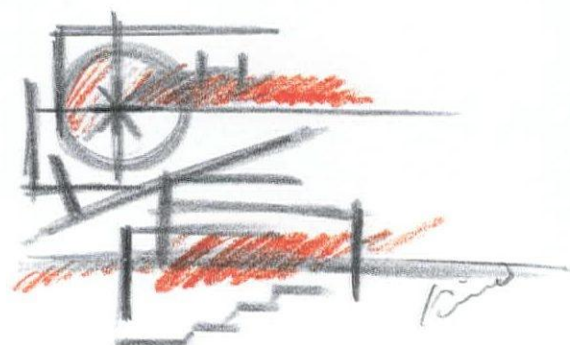


Dans l'auditorium, l'escalier prend une importance scénographique

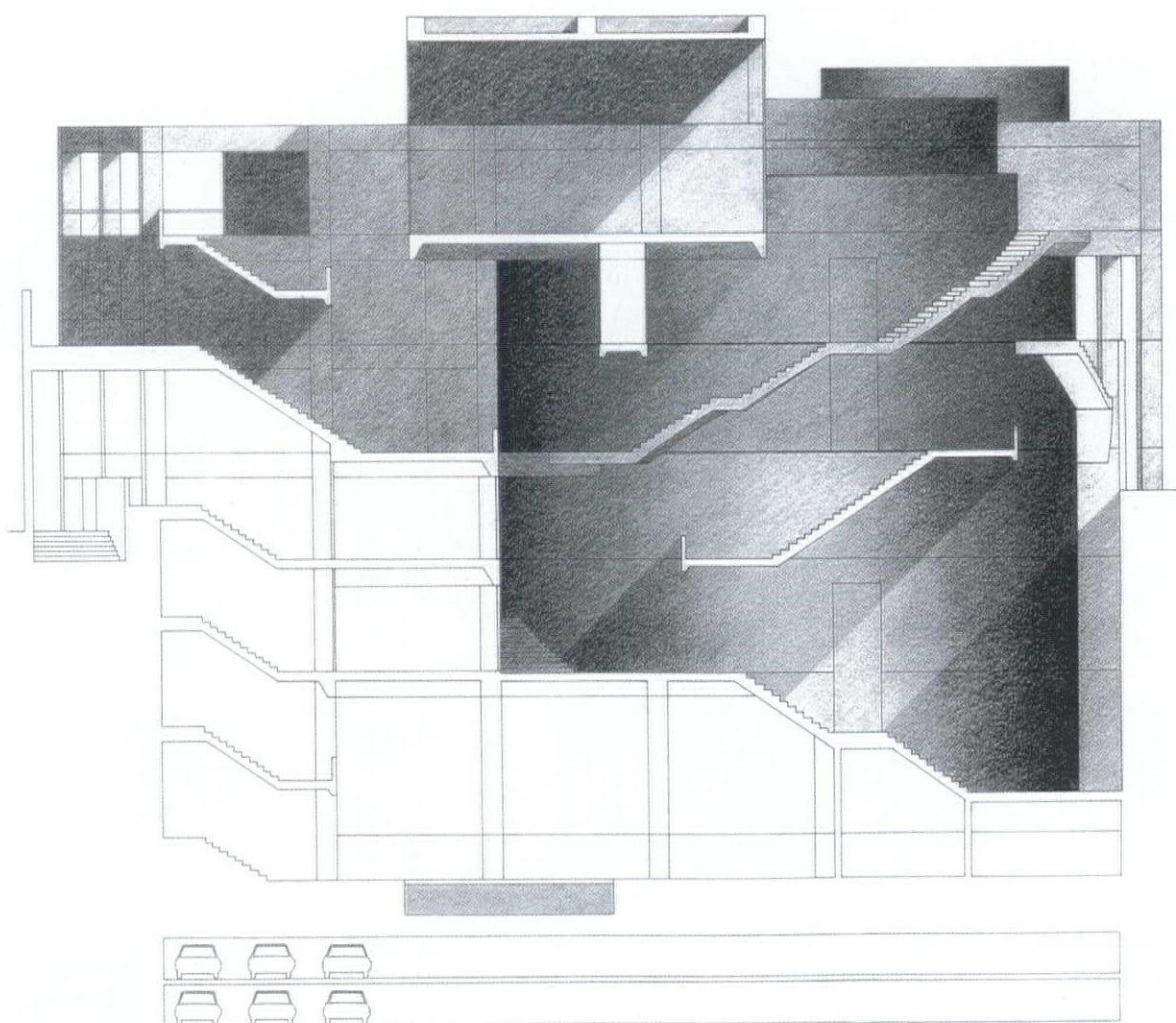


IMMEUBLE COLLEZIONE

*Tadao Ando a construit à Tokyo
ce centre commercial et sportif
qui draine la lumière en sous-sol.*



Le skyline
de Tokyo
est
chaotique,
et cache
le ciel.
Ando
fait
appel
aux
ressources
de son
architecture
pour
enfouir
au creux
de la terre
un espace
presque
mystique.
C'est
pour
mieux
retrouver
la valeur
du ciel.



Ce centre commercial et sportif est situé dans le Minami Aoyama, à proximité du musée Nezu et d'un cimetière. Afin de s'accorder aux caractéristiques de ce paisible quartier, le bâtiment est enterré pour plus de la moitié de son volume. Un parking de quarante-quatre places est ménagé dans les niveaux les plus bas. Le centre sportif et sa piscine occupent deux sous-sols, tandis que les boutiques sont à rez-de-chaussée et au premier étage. Une salle d'expositions et l'appartement du

propriétaire se partagent le second. Le bâtiment est composé de deux parallélépipèdes rectangles construits sur une trame carrée de six mètres quinze de côtés et décalés selon un angle de treize degrés cinq. Un cylindre, habillé de murs-rideaux de verre et d'aluminium, s'inscrit dans le plus grand des deux. Ils sont reliés par un cube qui les coiffe. Les niveaux sont desservis par des escaliers qui s'enroulent sur le cylindre. L'espace entre les deux pa-

rallélépipèdes accueille les lieux publics : une piazza intérieure, une terrasse sur plusieurs niveaux et, au plus bas, une cour ouverte.

A BUILDING IN TOKYO

The site is in a Tokyo district called Minami-Aoyama which used to be a high-class residential area. The Nezu

A la ville moderne, Tadao Ando préfère substituer un espace quasiment archaïque, qui renvoie aux tréfonds de la mémoire. La lumière y est celle d'une crypte.



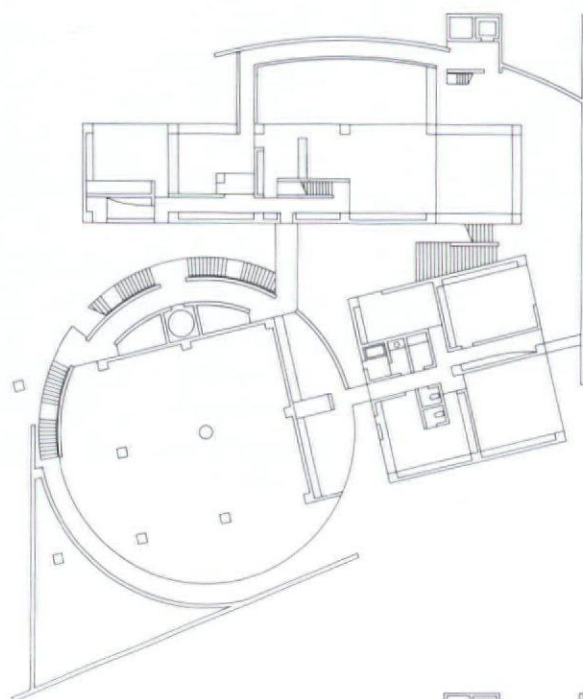
A. Second étage.
Tatami, cour
d'entrée, entrée,
cuisine, salle à
manger, living,
toit-terrasse,
réception,
expositions.

B. Premier
étage.
Espaces ouverts,
toits-terrasses,
boutiques, café,
restaurant.

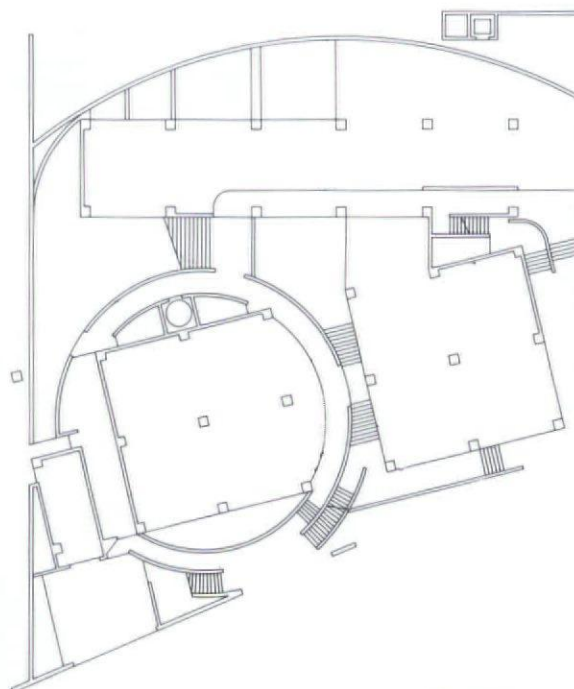
C. Rez-de-
chaussée.
Espaces ouverts,
boutiques.

D. Niveau -1.
Espaces ouverts,
bureau,
réception, sauna,
massage, salon
de beauté,
bains.

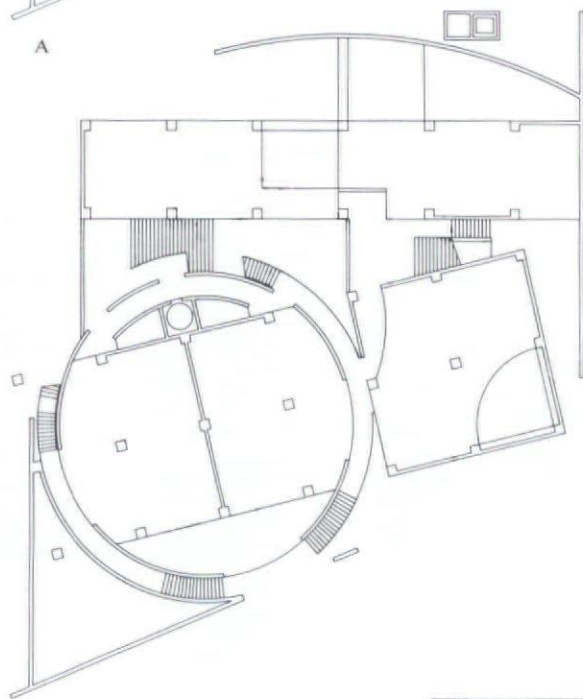
E. Niveau -2.
Complexe sportif
avec piscine,
bureau, salle de
gymnastique,
dressing, living.



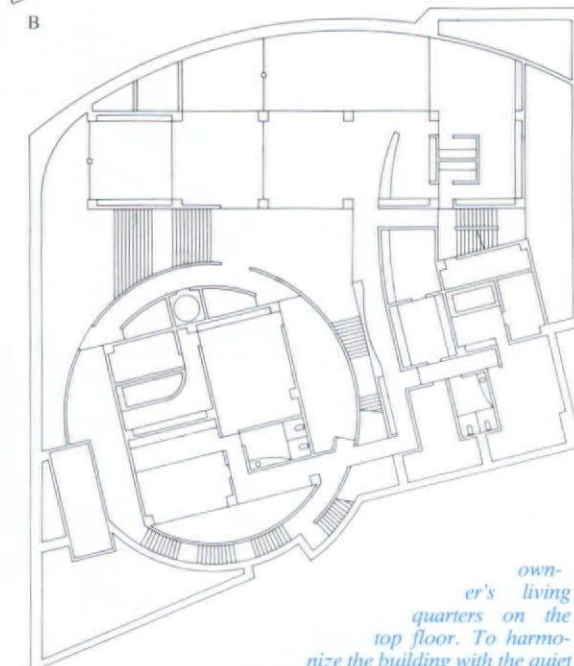
A



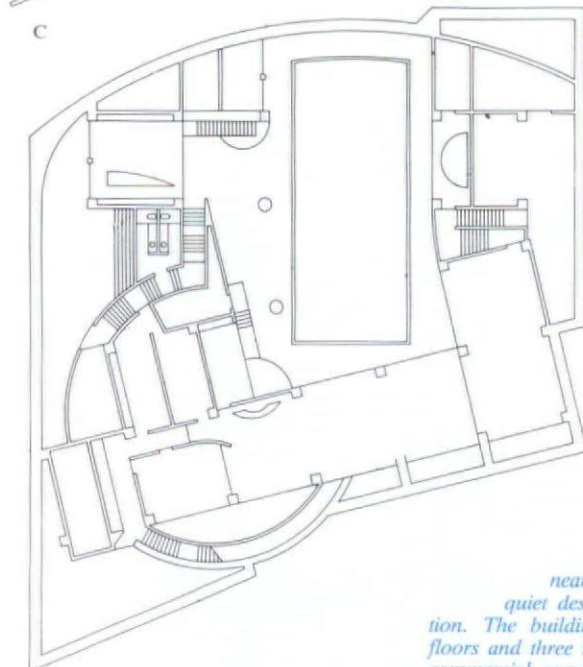
B



C



D



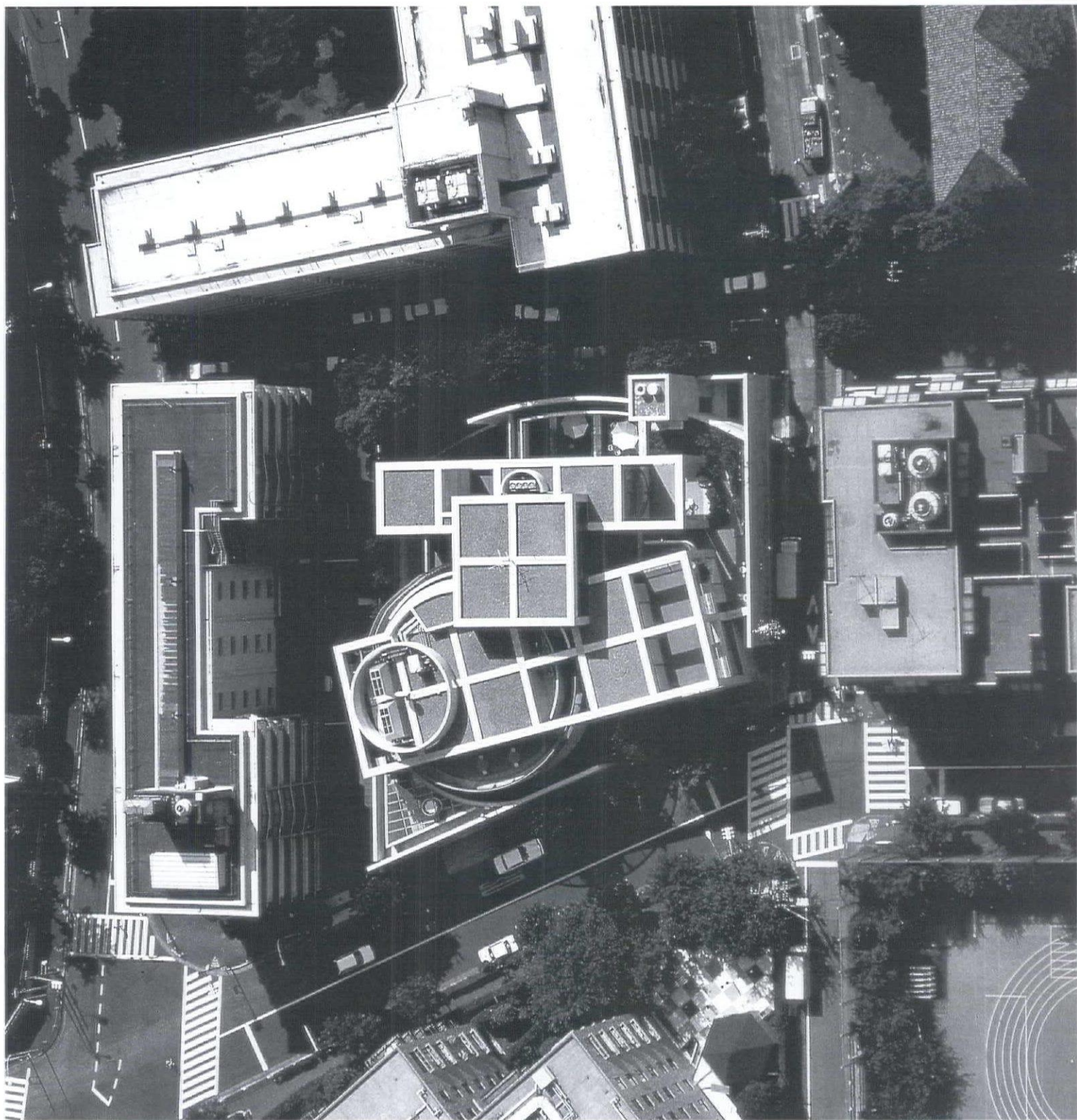
E

Museum
and the Aoya-
ma Cemetery are
nearby, and the area is
quiet despite its central loca-
tion. The building, which has four
floors and three basement levels, is a
commercial complex that includes the

owner's living
quarters on the
top floor. To harmo-
nize the building with the quiet
residential environment, the portion
above the ground has been reduced as
much as possible and nearly half the
total volume has been buried below
ground. Parking for 44 cars is on the
third basement level. An athletic club
with an 8 meter x 20 meter pool is on
the first and second basement levels.
Stores are on the first and second
floors, and a showroom, a gallery, and
the owner's apartment are on the third
and fourth floors. The building is com-

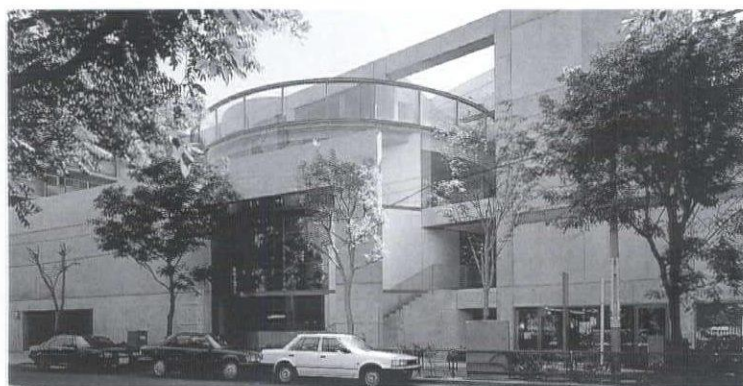
Le reflet
de la lumière
dans
la piscine
fait basculer
le sens
de l'espace,
et renvoie
soudain
à la nature,
et au ciel.





PHOTOS MITSUO MATSUOKA

Le bâtiment s'explique depuis le ciel, d'où personne ne le voit



posed of two rectangular parallelepi-
peds — with a structural frame based
on 6.15-meter spans — arranged at a
13,5° angle relative to each other. A
cylinder with a 21-meter diameter is
inserted into one parallelepiped.
On the top, the two volumes are joined
by a cube. The exterior of the cylinder
is a curtain wall of glass and aluminum
panels.
A spiral stairway inside the cylinder
draws people into the building.
The gap between the two volumes
accommodates public spaces includ-
ing a plaza, a stepped terrace and a
sunken court that form a three-di-
mensional maze.

Collezione, centre commercial et sportif,
Minato Ward Tokyo.
Tadao Ando, architecte
Surface du terrain : 1 683,5 m²
Surface construite : 1 175 m²
Surface de planchers : 5 709 m²
Structure : acier et béton

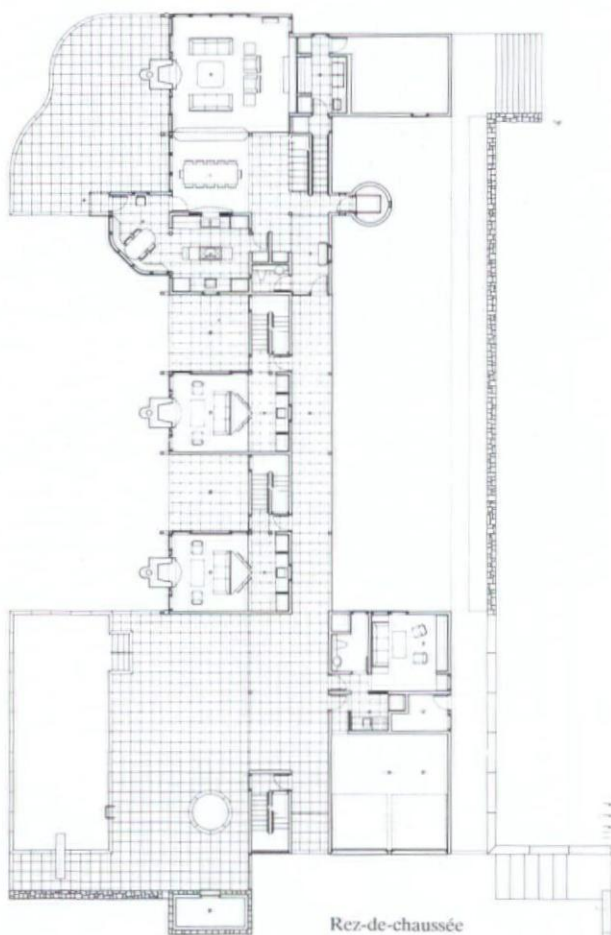


RÉSIDENCE OPEL

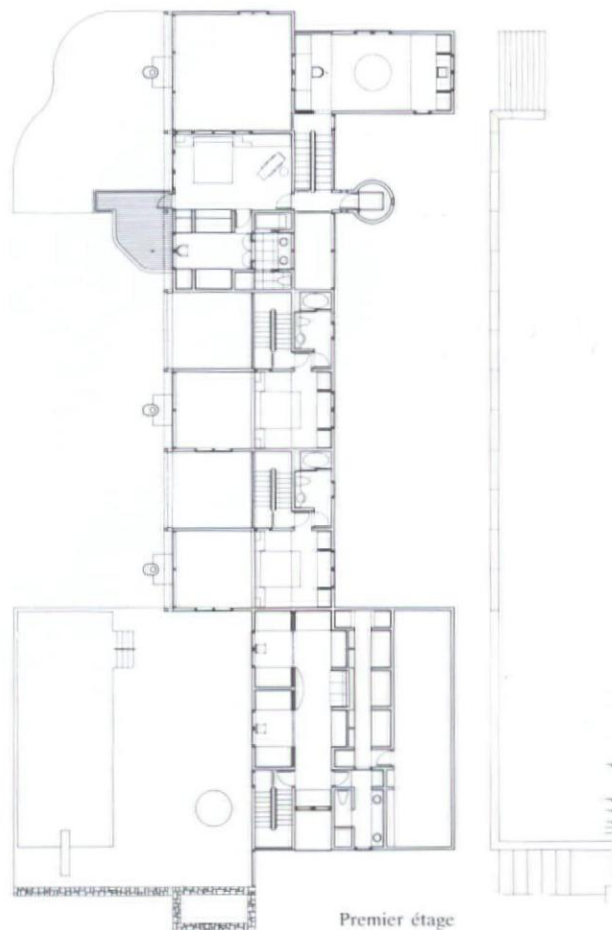
*Plusieurs maisonnées
s'assemblent
en une maison
pour répondre
à un site somptueux.*



En Amérique, il est possible de satisfaire avec une maison aux exigences de la discipline architecturale. La commande, en Europe, ne vient que des institutions. Par sa taille, cette résidence répond aux questions qui se poseraient ici avec une école.



Rez-de-chaussée



Premier étage

Le site est un terrain boisé, dans une péninsule sur le lac Champlain. Il offre vers le nord et l'ouest des dégagements panoramiques vers les montagnes Adirondack. Le projet distingue de la maison principale des parties destinées aux enfants et aux hôtes. Ces éléments s'organisent tous sur une épine dorsale à arcades, et sont visuellement liés par une série de cours et un unique toit en berceau. Chacune des façades de ces maisonnées est articulée autour d'une cheminée traitée comme un objet et d'une poutre de pavés de verre qui la sur-

plombe. Cette organisation autorise des points de vue diversifiés sur le lac depuis chaque espace habitable, et préserve l'identité individuelle et la privauté de chacun.

Une séquence spatiale linéaire démarre depuis la cour des voitures, avec l'entrée à l'extrémité sud de l'axe. On passe, entre le garage et l'escalier, face à la maisonnée des enfants, puis face à une ouverture des arcades vers le lac, qui donne accès à la piscine, de la maison du gardien à une autre ouverture de l'arcade vers le jardin, qu'encadrent les entrées des maison-

nées des hôtes, avant d'arriver, au nord, à la maison principale. Grâce à la manipulation architecturale des espaces extérieurs, des circulations, des rapports au site et des variations de masse, la résidence se définit par ses lieux. Elle est conçue tant comme un édifice unique dont l'échelle joue avec le site et le lac, que comme un assemblage d'objets distincts et correctement assemblés.

Résidence Opel, Shelburne Farms, Vermont.
Gwathmey Siegel & ass : Paul Aferiat, Randall Logan
Photographies : Richard Bryant

Ces maisons américaines, qui nous paraissent issues de l'esthétique du béton, sont en bois.

Les articulations spatiales sont également traitées avec des matériaux sinon luxueux, du moins inhabituels.



Coupe
sur la
maisonnée
des hôtes



Coupe
au niveau
de l'entrée



Coupe
sur le séjour
de la maison
principale.
Photo
ci-contre



The site is a twelve acre, wooded, peninsula on Lake Champlain, with panoramic views north and west across and down the Lake to the Adirondack Mountains.

The design parti separates the guest and children's areas from the main house. These elements are organized along an "arcadelspine" and are interconnected visually through a series of courtyard spaces and a single pitched roof. Each of the "house" façades is articulated by a fireplace/chimney object and interconnected across the courtyards by a continuous horizontal cross beam/scupper element.

A linear spacial sequence is initiated at the auto court with the entry at the

south end of the spine. One passes between the garage and the stair to the children's "bunk house", which is the second floor; to the lakeside opening in the arcade, accessing the pool terrace, past the caretaker's apartment, to the garden/landscape opening in the arcade with the two "guest house" entrances opposite, arriving at the north and entry to the "main house".

This residence creates a sense of place, through the manipulation of architecturally defined outdoor spaces, circulation and massing variation. It is conceived as a single building that addresses the scale of the site and lake, and as an assemblage of distinct objects, articulated by their roof forms, and courtyards.



CENTRE UNIVERSITAIRE

*A l'angle de deux rues,
Jacques Ripault et Denise Duhart
ont tracé une épure
découpée en contre-jour.*

Importance
de
l'architecture
comme
moyen
d'expression
didactique.
Dans la
droite
ligne
d'une
présence
sociale,
ses qualités
ne
dépendent
pas
de la nature
des
matériaux,
mais
des
éléments de
l'architecture
mêmes.
Un
témoignage
positif
du système
français
des
concours.



P. MULLER

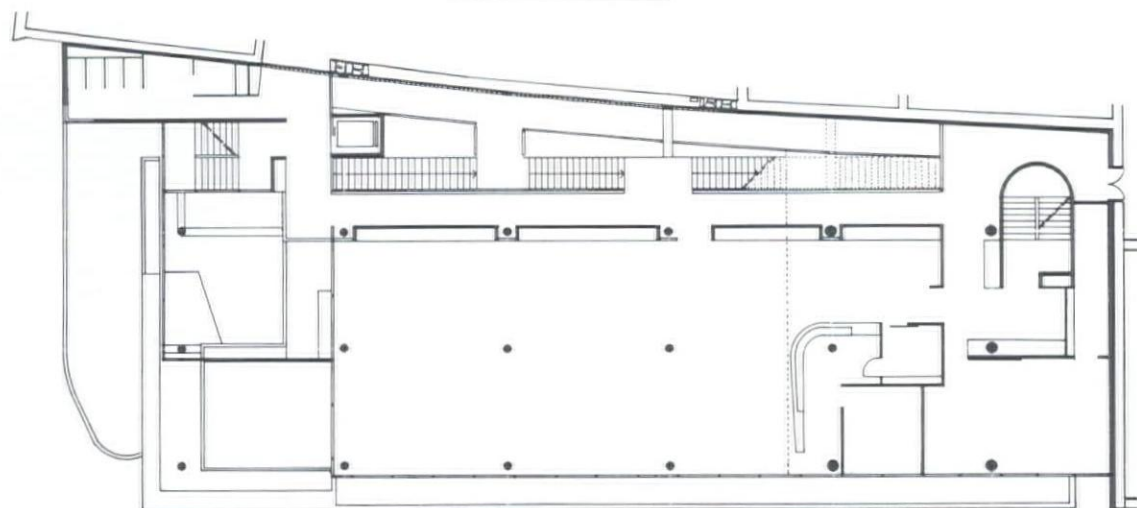
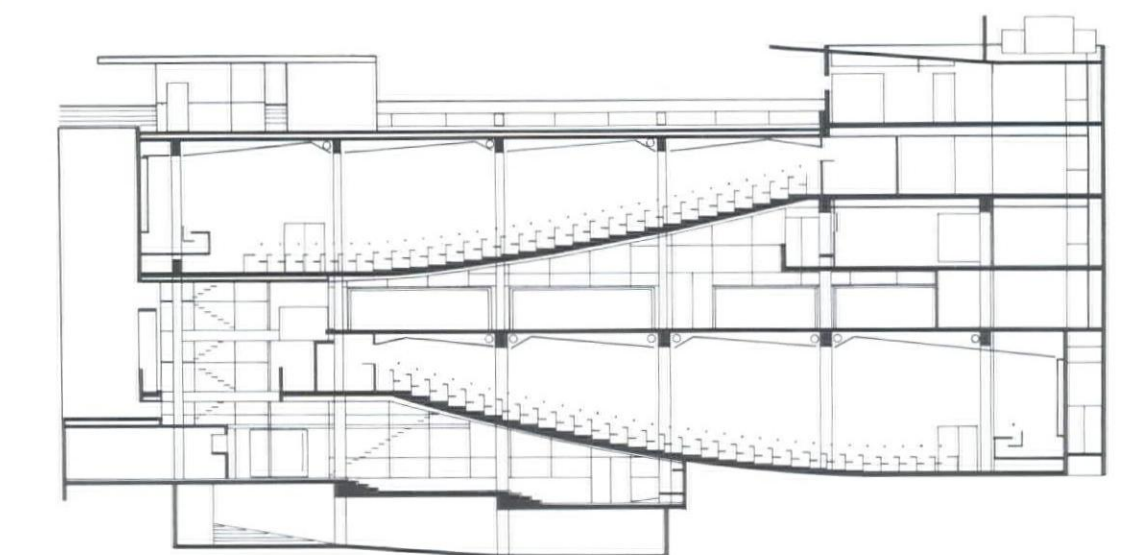
Comment placer deux amphithéâtres de cinq cents mètres carrés sur un terrain petit, long et étroit ? Telle était la gageure du projet. Les auteurs ont tiré profit de la courbure du sol des salles, que déterminent les contraintes de visibilité et d'audition, et choisi de la montrer. Les deux amphithéâtres, de volume identique, sont placés tête-bêche, de sorte que l'un est suspendu et l'autre affleure le sol. Dans les entre-deux de ce couple

prennent place les éléments complémentaires du programme : hall, accueil et cafeteria à rez-de-chaussée, bibliothèque et administration au niveau intermédiaire, cependant que les circulations viennent régler les interstices avec les bâtiments voisins et qu'un logement de fonction, en toiture, se cale sur les gabarits. Les amphithéâtres sont opaques, simplement éclairés par des lignes de fenêtre sur leur longueur. Les espaces intercalaires sont à l'in-

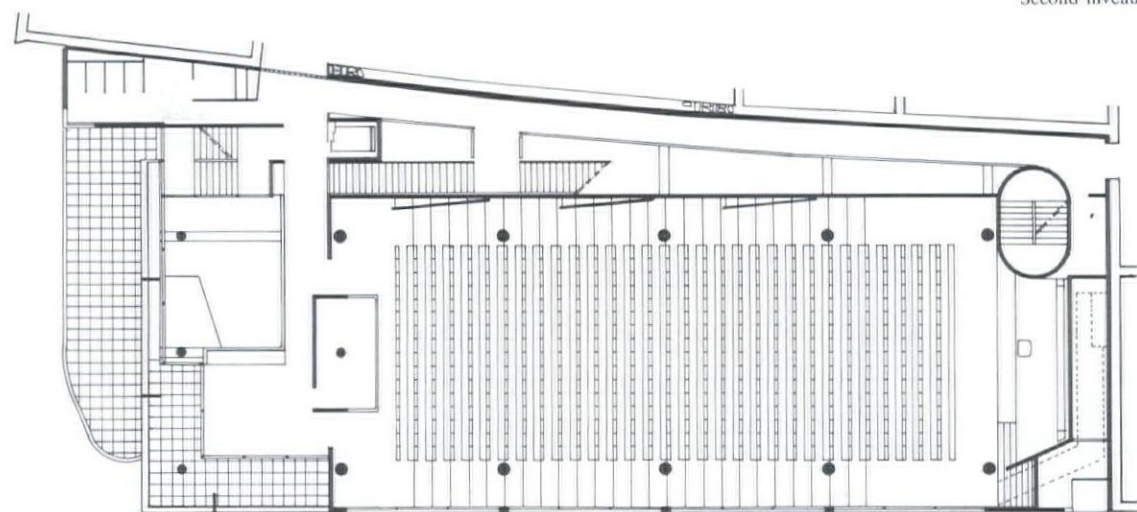
verse abondamment vitrés, trouvant la luminosité de la rue à laquelle ils répondent et participent. Les circulations longitudinales, rassemblées sous une nef, profitent de la lumière du sud apportée par les cours voisines, derrière des pavés de verre. Cette lumière latérale irradie les volumes, et contribue à en souligner le jeu. Ces alternances de l'opaque et de la lumière correspondent à celles de l'usage du centre.

On soulève
des volumes,
on les aère
pour leur
donner
une présence
et célébrer
l'éducation.

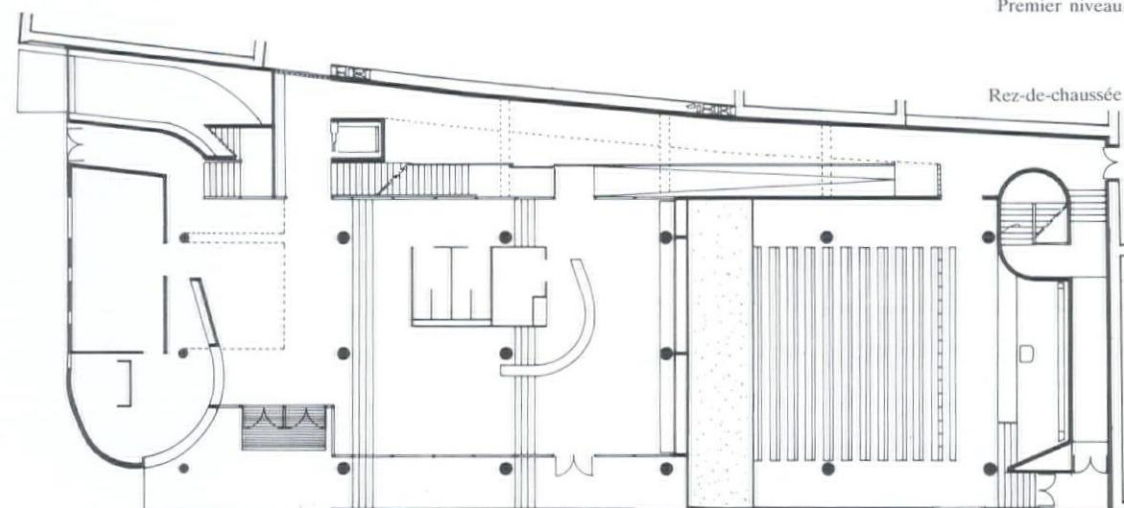




Second niveau



Premier niveau



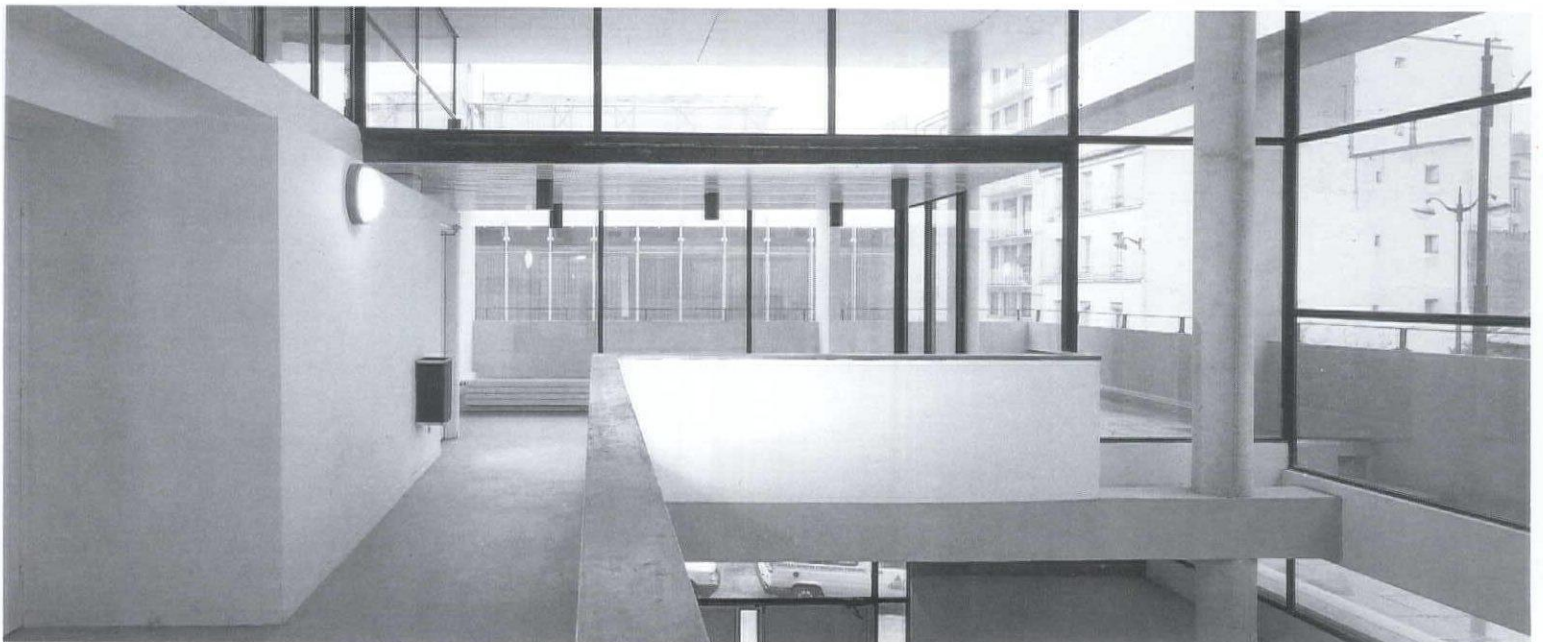
Rez-de-chaussée

Setting two amphitheatres each of 500 m² on a cramped, long and narrow lot is about as easy as standing on one's head. And such was the problem here. The architects, Jacques Ripault and Denise Duhart, capitalized on the curvature of the room's floors, which is determined by constraints of visibility and audition, and have even played it up. The two amphitheatres, identical in volume, have been placed tip to toe so that one is suspended and the other just touches the ground.

Between these two spaces are to be found the complementary elements of the programme: hall, reception and cafeteria on the ground floor; library and administrative offices on the intermediate level. Elsewhere services regulate the interstices with neighbouring buildings while a roof-top apartment caps the volumes.

The amphitheatres are opaque, simply lit by lines of windows laid out lengthwise. The inserted spaces are just the opposite: their abundant glazing draws in the luminosity of the street, with which they work in osmosis. Grouped under a nave, the passageways take light from the south thru glass block walls that give onto neighbouring courtyards. Lateral light thus radiates over the volumes and helps accentuate their interplay. Throughout the building, the alternance of opacity and light works in phase with the varying uses of the centre.

Centre universitaire Port Royal - René Cassin, angle des rues Broca et Saint Hippolyte, Paris 13^e.
Jacques Ripault et Denise Duhart architectes, 1990.
Bet : André Mizrahi.
Maître d'ouvrage : Scarif, pour le ministère de l'Éducation nationale.
Photographies : Olivier Wogensky.



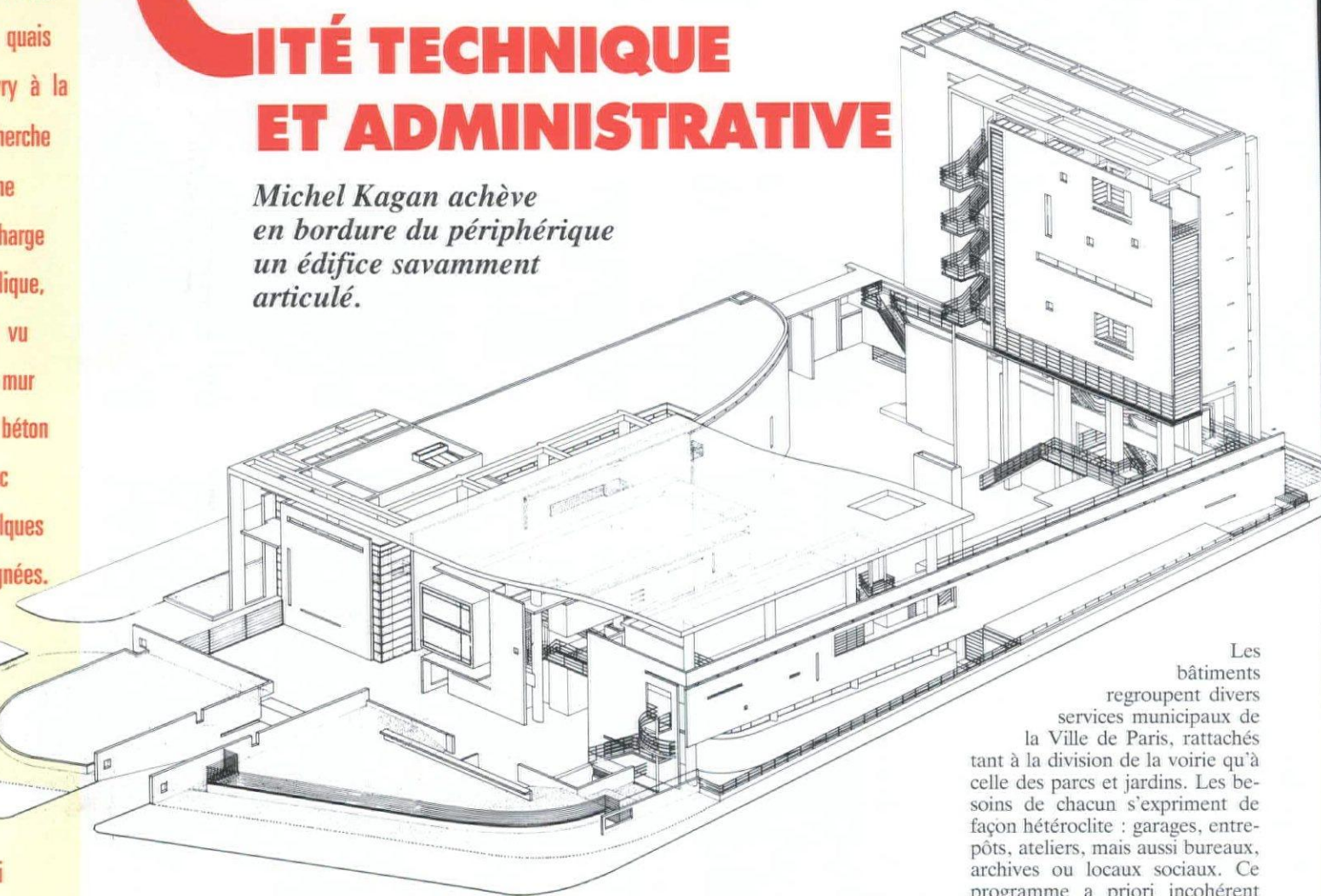
Il y a
un an,
égaré sur
les quais
d'Ivry à la
recherche
d'une
décharge
publique,
j'ai vu
un mur
en béton
avec
quelques
saignées.

J'ai
immédia-
tement
compris
être
devant
une œuvre
de Kagan.

CITÉ TECHNIQUE ET ADMINISTRATIVE

*Michel Kagan achève
en bordure du périphérique
un édifice savamment
articulé.*

Peu de
jeunes architectes
sont identifiables
à ce point,
avec une écriture
constituée durant
des années
de concours
perdus.



Les
bâtiments
regroupent divers
services municipaux de
la Ville de Paris, rattachés
tant à la division de la voirie qu'à
celle des parcs et jardins. Les be-
soins de chacun s'expriment de
façon hétéroclite : garages, entre-
pôts, ateliers, mais aussi bureaux,
archives ou locaux sociaux. Ce
programme a priori incohérent
s'inscrit dans un site passablement
difficile, en bordure du périphé-
rique parisien, dans les replis
d'une bretelle d'accès.

Traité comme un hôtel, l'en-
semble peut être rapproché de
l'hôtel industriel Berlier de Domi-
nique Perrault, dont il est effec-
tivement voisin. L'un et l'autre
partagent le souci de marquer
l'entrée est de Paris par les quais,
et de composer avec un paysage
aussi sauvage qu'urbain. Les ana-
logies, cependant, s'arrêtent à la
géométrie d'implantation des bâ-
timents, exactement parallèles, et
aux gabarits hauts.

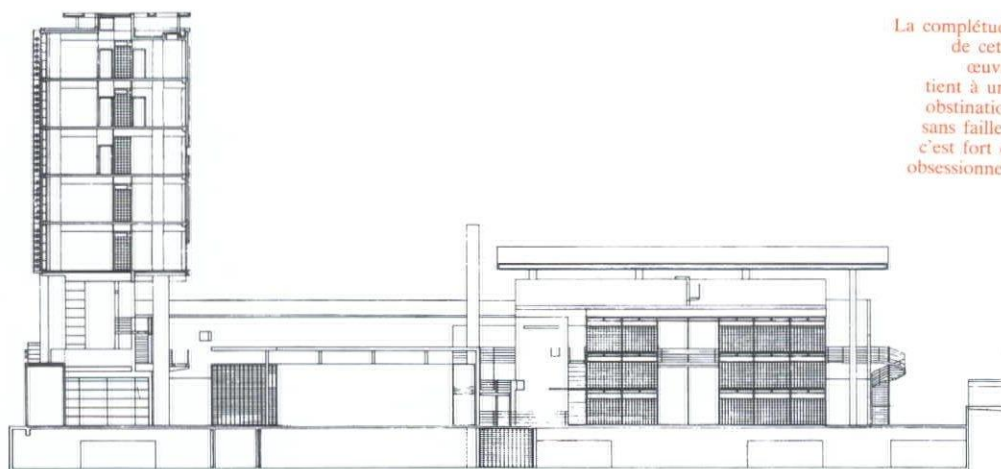
La Cité de Michel W. Kagan,
moins isolée, répond par ailleurs à
d'autres préoccupations urbaines.
D'une part, retisser avec Ivry des
liens rompus et autoriser dans le
futur des extensions qui puissent
le confirmer. Surmonter d'autre
part les différences de niveaux
entre les quais bas et le périphé-
rique surélevé.

L'ensemble se définit comme un
bâtiment paysage, bien délimité
dans son enceinte rectangulaire. Il
se subdivise en parties organisées
autour d'une cour ensoleillée.

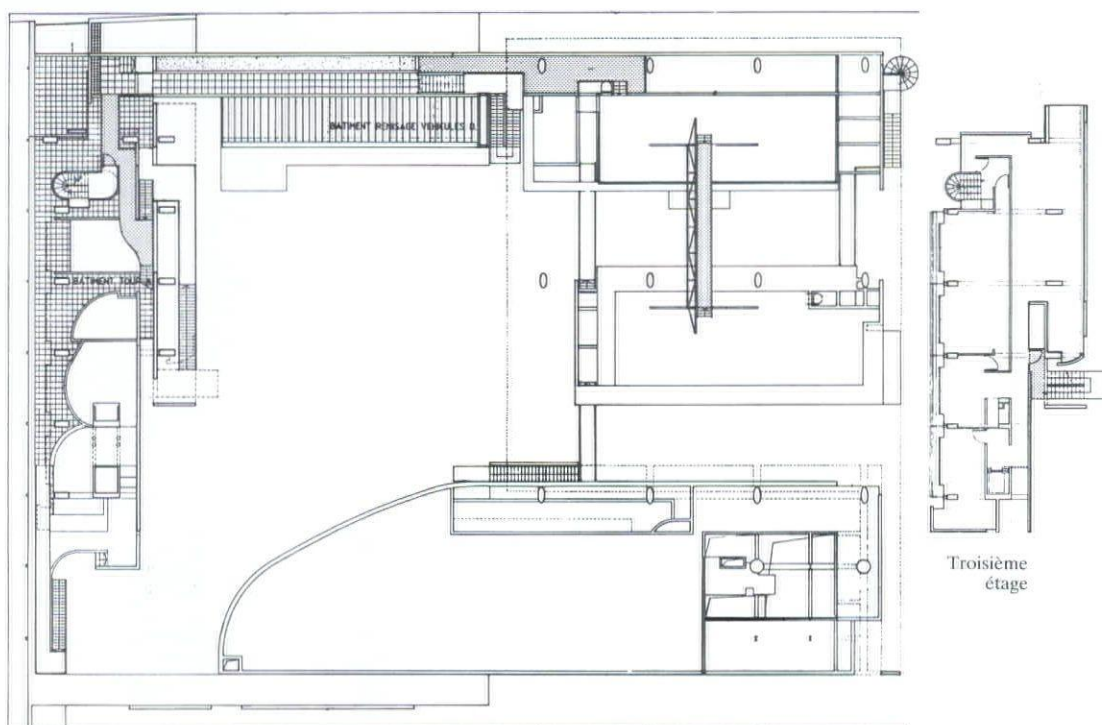


J.M. MONTHIERS

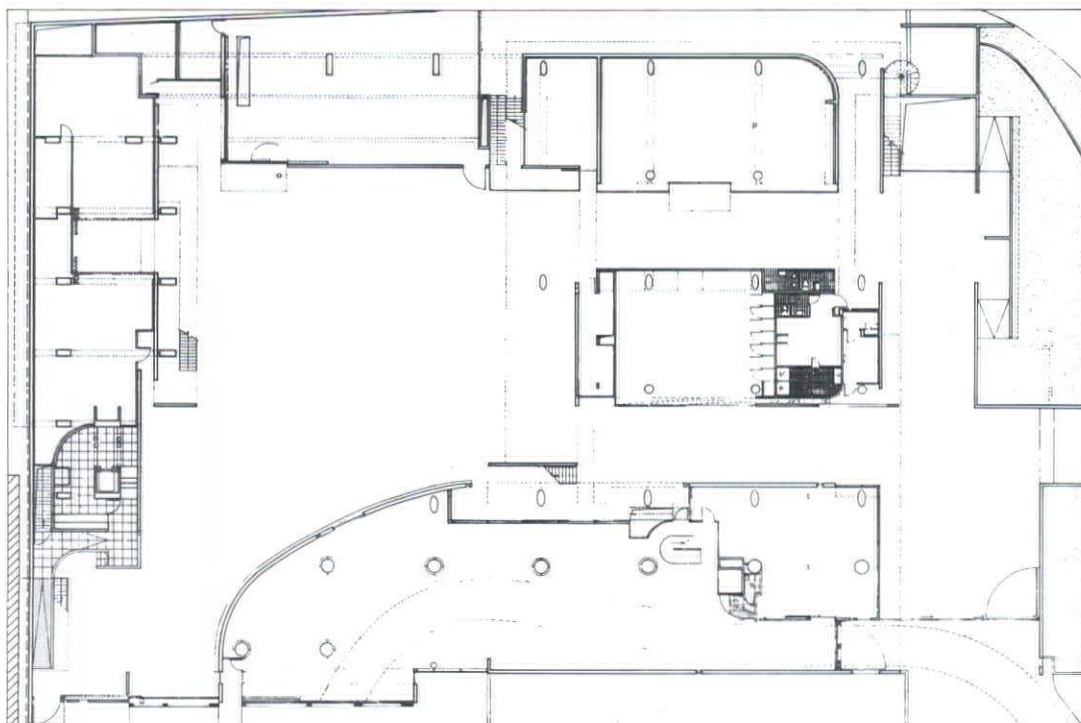




Façade sud



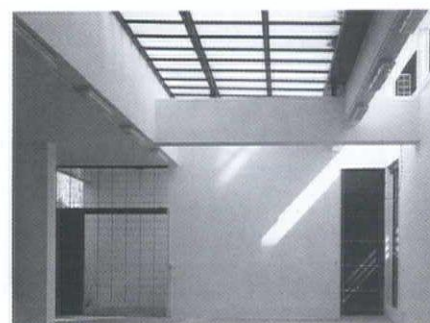
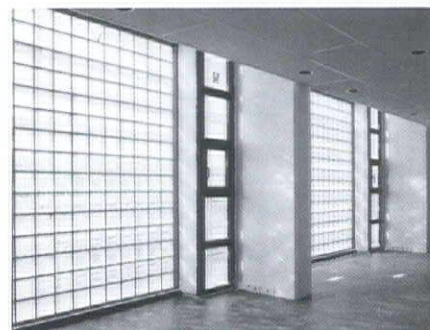
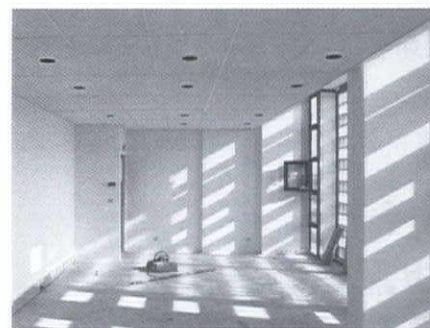
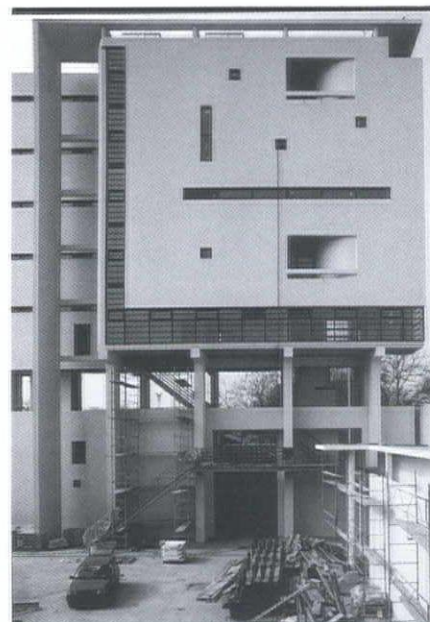
Plan d'entresol



Plan rez-de-chaussée

La complétude
de cette
œuvre
tient à une
obstination
sans faille :
c'est fort et
obsessionnel.

Bien qu'inachevé, ce bâtiment
nous a semblé devoir être
intégré à ce numéro sur
les lumières de l'espace ;
mais il est encore difficilement
photographiable.
Nous y reviendrons
dans un prochain numéro.



PHOTOS : J.M. MONTHIERS

MANEZ-FAVRE/ARCHIPRESS

Celle-ci, au niveau du quai, est réservée aux manœuvres des véhicules vers les garages, rangés dans les deux bâtiments bas sur les côtés longs de l'enceinte. Entre eux se trouvent les locaux sociaux partagés par les différents services. Un second niveau, qui correspond à l'étage de ces éléments, qu'occupent les ateliers, se poursuit dans une promenade en ceinture le long de l'enceinte. Il correspond également au niveau haut du terrain et définit un entresol pour la tour, sur pilotis, qui abrite pour sa part les bureaux.

Cette organisation complexe traite un ensemble hybride de fonctions pour y découvrir ainsi des possibilités de relations entre cols bleus, autour de la cour, et cols blancs, dans la tour, par le biais des promenades. Elle donne une nouvelle lecture au site, sur lequel s'appuient ces dernières.

Ce travail s'est poursuivi dans l'écriture architecturale de chacun des éléments du bâtiment. Jouant des orientations, des attractions lumineuses, ils inscrivent également sur leurs façades la diversité des composants fonctionnels, soit pour les répéter, soit pour les singulariser. De sorte que des services que rien n'aurait rapprochés se trouvent obligés de partager ce phalanstère qui aujourd'hui les fédère.

JPR

Michel W. Kagan's Cité Technique houses diverse Parisian municipality services (external works, parks, gardens) whose needs are many and varied: garages, warehouses, workshops, but also offices, archive space and social premises. The somewhat incoherent programme was further complicated by a site set in the folds of an access link to Paris's ringroad. Despite this, Kagan's work addresses important urban issues: it picks up the broken weave between the capital and neighbouring Ivry, thus opening the way for future extensions; and it effectively deals with differences in level between the lower quays and the elevated ringroad.

Well settled in its rectangular frame, the Cité Technique defines itself as a landscape building. On quay-level it is subdivided into parts laid out around a sunny courtyard made over to vehicle movement to and from the garages, which are lined up in two low buildings on the long sides of the rectangle. Between them are to be found the social premises shared by the various services. A second level – the floor over the social premises – is occupied by workshops and carries on in a walkway that skirts the enclosure. Lying flush with the upper level of the site, it forms an intermediate level for the tower, which stands on pylons and houses offices.

Cité technique et administrative de la Ville de Paris, quai d'Ivry, Paris 13^e.
Michel W. Kagan architecte, 1991
41 millions de francs ht pour 8 800 m² utiles.

J.M. MONTHIERS



LA LUMIÈRE SELON KAHN

Arrangés par Christian Devillers,
voici enfin en français
quelques aphorismes
du maître de Philadelphie.

We were born of light

Nous sommes nés de la lumière, nous sentons les saisons par la lumière. Nous ne connaissons du monde que ce qui est évoqué par la lumière, et de là vient cette pensée selon laquelle la matière est de la lumière dépensée. Pour moi, la lumière naturelle est la seule lumière, parce qu'elle est changeante. Elle offre la possibilité d'une expérience humaine partagée (common agreement for man). Elle nous met en rapport avec l'éternité. La lumière naturelle est la seule lumière qui fasse l'architecture être architecture.(1)

Material is spent light

Pensez à la matière comme de la lumière dépensée. La lumière vient d'abord des planètes ou du soleil. Le soleil est une dépense de lumière... Les planètes qui ne donnent pas de vie sont des matériaux usés, projetés par le soleil. La chaleur au centre de la terre n'est plus de la lumière, mais déjà de la matière.(2)

La matière est de la lumière dépensée.

Vous êtes de la lumière dépensée, les arbres sont de la lumière dépensée, l'atmosphère est de la lumière dépensée, l'eau est de la lumière dépensée. Tous les matériaux sont de la lumière dépensée. Si vous connaissez les Ordres, l'inverse peut être également vrai et la matière devenir lumière... Qui sait ?

Quand la lumière dépensée fut à l'image du *désir d'être pour exprimer**, l'inspiration devint une présence ; le *désir d'être pour exprimer* rencontrant les moyens de l'expression qui étaient les matériaux, ce fut le moment où le *désir d'exprimer* rencontra le possible. Le violon est de la lumière dépensée. Il est l'expression, il est l'instrument du chant de l'âme.

Le temple, le rocher, la montagne. Le *désir d'être pour exprimer* va vers la montagne, voit le rocher. Dans son esprit, il y a le temple qui n'est pas construit.

Une manifestation du désir, non du besoin.(3)

L'ombre moulée par la lumière dans le matériau appartient encore à la lumière.(2)

Structure is the maker of light

On peut voir la musique dans la structure. Le Parthénon est fait de colonnes et d'espaces entre ces colonnes, les colonnes sont la non-lumière et l'espace entre est la lumière.

En ce sens, la structure est le faiseur de lumière.(3)

The plan is the structure of spaces in their own light

Le plan est la structure des espaces dans leur propre lumière. La structure est le faiseur de lumière car elle libère les espaces intermédiaires (entre l'intérieur et l'extérieur). Elle ménage le lieu d'une entrée, d'une fenêtre ou même d'un petit édifice qui aurait lui-même des fenêtres parce que la construction en béton armé, avec très peu de matière, libère un espace trop grand.(4)

Structure is the giver of light

La structure est le donneur de lumière. Un ordre de structure qui implique la présence d'une autre colonne à côté d'une colonne, offre un rythme de non-lumière, lumière, non-lumière, lumière, non-lumière, lumière. Une voûte, un dôme, sont un choix du caractère de la lumière.(5)

La lumière d'une pièce carrée n'est pas celle d'une pièce ronde ; si vous donnez à une pièce carrée la lumière du rectangle, elle cesse d'être carrée.

Une pièce a sa propre forme et sa propre structure, la structure a sa propre lumière.

Un espace est une structure dans sa lumière.

La structure est le faiseur de lumière. Le matériau en la reflétant donne sa couleur à la lumière.(6)

The Column is the maker of light

Dans l'Assemblée de Dacca, j'ai

Silence to Light

Light to Silence

The threshold of their crossing

is the Singularity

is Inspiration

(Where the desire to express meets the possible)

is the Sanctuary of Art

is the Treasury of the Shadows

(Material casts shadows shadows belong to light)

Extrait
de Light
is the theme.
Louis Kahn,
1975

introduit un élément donneur de lumière à l'intérieur du plan. Si vous voyez une série de colonnes, vous pouvez dire que le choix des colonnes est un choix dans la lumière. Les colonnes en tant que solides encadrent la lumière.

A présent, imaginez l'inverse. Pensez que les colonnes sont des vides, qu'elles sont plus grandes et que leurs parois peuvent, à leur tour, donner de la lumière ; alors les vides deviennent des pièces, et la colonne devient le faiseur de lumière... Je travaille à développer cet élément jusqu'à ce qu'il devienne une entité poétique ayant sa propre beauté, quelle que soit sa place dans la composition...(7)

Merveille dans une pièce : la lumière qui passe par la fenêtre appartient à la pièce...

Faire une pièce, cette création humaine, n'est rien moins qu'un miracle. Pensez seulement qu'un homme s'attribue une part du soleil.(5)

Un grand poète américain, Wallace Stevens, demanda à l'architecte : « Quelle tranche de soleil votre bâtiment a-t-il ? » et il ajouta « Quelle tranche du soleil entre dans votre pièce » et il dit que le soleil ne savait pas qu'il était aussi grand avant d'avoir frappé le côté d'un bâtiment.(3)

LE MUSÉE KIMBELL

Quand un homme croit que nous sommes nés de la lumière naturelle, il ne peut accepter qu'une école n'ait pas de lumière naturelle. On pourrait dire qu'il ne peut même pas accepter une salle de cinéma, sans qu'une fissure quelque part dans la construction laisse entrer assez de lumière naturelle pour mesurer l'obscurité. Il ne peut formuler cette exigence dans la réalité, mais il lui donne

une importance primordiale en la formulant dans son esprit.(1 et 8) Aucun espace, architecturalement, n'est un espace s'il n'a pas de lumière naturelle...

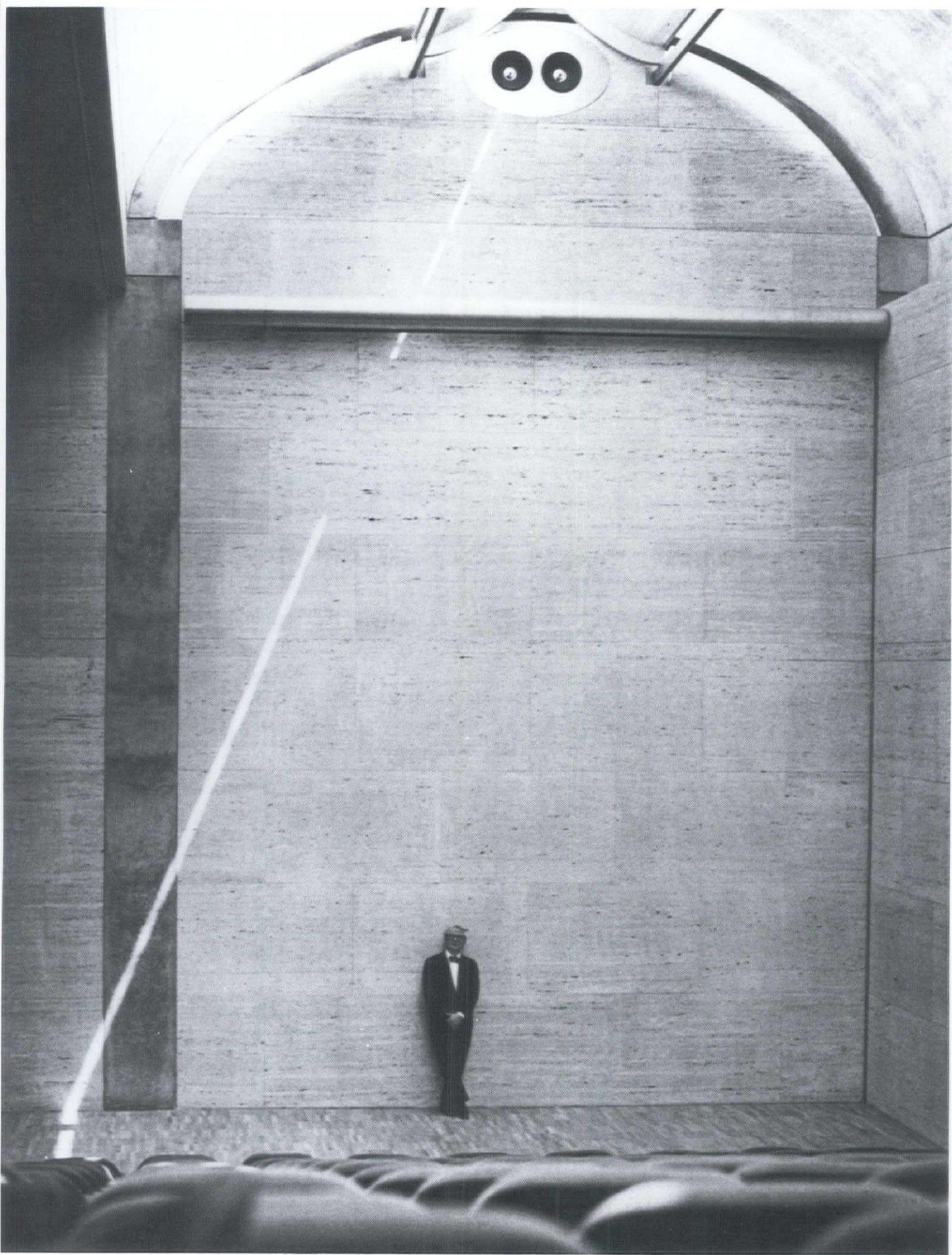
Ici, j'ai eu l'intuition que la lumière reflétée sur le béton aurait la luminosité de l'argent.

Le musée est couvert par une série de coques en forme de voûtes cycloïdes d'une portée de 32,78 m et d'une largeur de 7,31 m formant chacune une pièce ouverte par une fente étroite vers le ciel. La lumière naturelle est répartie sur l'intérieur des voûtes en béton par une forme réfléchissante. Cette lumière donne à la pièce l'éclat de l'argent sans toucher directement les objets exposés, mais en confortant le sentiment de connaître l'heure du jour.(8)

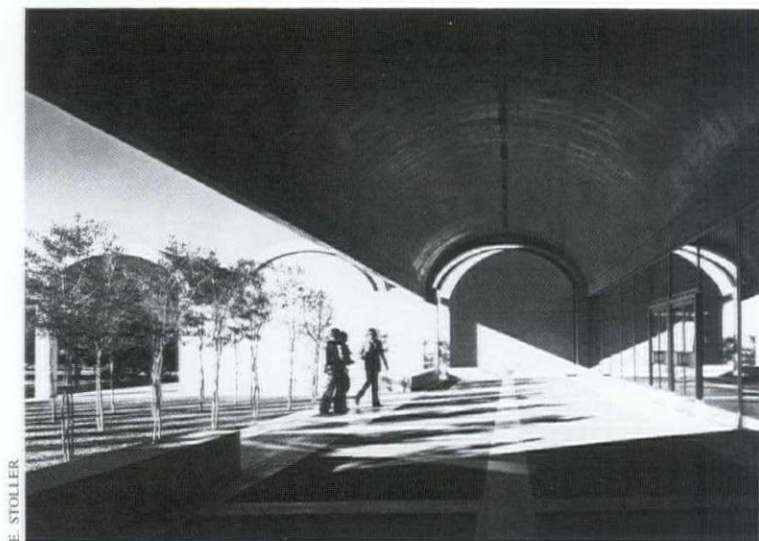
La voûte est un genre de surface qui peut recevoir la lumière. La mesure d'un espace intérieur est donnée par son rapport à la lumière, par la façon dont la lumière confirme les formes choisies pour la pièce.(1)

La structure en voûte met en rapport deux espaces complémentaires : les grandes pièces voûtées et un espace entre elles dont le plafond est à la hauteur de la naissance de la voûte. Cet espace bas n'a pas de lumière naturelle : il la reçoit des grandes pièces. Dans celles-ci, la façon dont la pièce est faite est manifeste et la dimension de sa lumière zénithale est manifeste ; elle n'est pas recoupée par le cloisonnement car la voûte défie la division. Même divisée par des cloisons, la pièce reste une pièce. On peut dire que la nature de la pièce est de garder toujours son intégrité.(8)

En plus des fentes de lumière zénithale sur les salles d'exposition, j'ai coupé à travers les voûtes, à angle droit, un contrepoint de cours, ouvertes au ciel, dont la dimension et le caractère ont été calculés pour qu'elles soient la Cour Verte, la Cour Jaune, la Cour Bleue, ainsi nommées à cause de la qualité de la lumière



Louis Kahn au musée Kimbell



dont j'attendais qu'elle fût produite par leurs proportions, leur végétation et leur réflexion du ciel sur les matériaux de leurs parois ou sur l'eau de leurs fontaines.(1 et 8).

Light, this great giver of presences Nous savions que le musée serait plein de surprises. Les bleus seraient une chose un jour et une autre chose un autre jour, suivant le caractère de la lumière. Rien de statique, comme une lampe électrique qui ne donne qu'un iota de la lumière. Ainsi le musée a des humeurs changeantes comme il y a des moments différents dans le temps, et jamais, aussi longtemps que le musée demeurera comme bâtiment, un seul jour ne ressemblera à un autre...

Quelquefois la pièce devient sombre — pourquoi pas ? et quelquefois il faut s'approcher pour voir...

Et le nuage qui passe donne à la pièce un sentiment d'association avec le visiteur, lui montrant qu'il y a la vie au dehors. Il exprime le don de vie de la peinture, car je pense que l'art est un donneur de vie...

La lumière, ce grand donneur des présences...

La lumière naturelle est celle que le peintre a utilisée dans sa peinture...

Et la peinture peut se révéler dans ses divers aspects si on accepte de la regarder dans différentes humeurs de la lumière. Voilà un exemple de ce que l'on entend par la nature de quelque chose. Je pense que c'est cela, réellement, la nature des pièces d'un musée...(8)

Ecrits et propos choisis, traduits, recueillis et ordonnés par Christian Devillers.

KAHN ON LIGHT

We were born of light. The seasons are felt through light. We only know the world as it is evoked by light, and from this comes the thought that material is spent light. To me, natural light is the only light, because it has mood — it provides a ground of common agreement for man — it puts us in touch with the eternal. Natural light is the only light that makes architecture architecture.(1)

Think of material as spent light. That light came before the planets or the sun. The sun is spent light. The sun spun off used materials, the planets that give no life. Even the heat within the earth is no longer light, but material.(2)

Material is spent light. You're spent light, the mountains are spent light, the trees are spent light, the atmosphere is spent light, water is spent light. All material is spent light.

If you know the orders, the reverse may be equally true, that material can turn to light. One does not know.

When spent light was in the image of the desire to be to express, there was the presence of the inspiration. The desire to be to express meeting the means to express which was the material.

It was a moment when the desire to express met the possible.

The violin is spent light. It is the expression, it is the instrument upon which the song of the soul is played.

The temple, the rock, the mountain, the desire to be to express goes to the mountain, sees the rock. In the mind of the will to express is the temple, yet not made.

A manifestation of desire, not need.(3)

With material, light casts a shadow which is part of light.(2)

In structure you might see the notes in a sense. If you think of the Parthenon being made of columns and spaces in columns, you can say the columns are no light and the spaces between columns are light.

The columns are notes, and the spaces between are intervals between the notes.

They are the light intervals. Structure is the maker of light in that sense.(3)

Structure is the giver of light. When I choose an order of structure that calls for column alongside of column, it presents a rhythm of no light, light, no light, light, no light, light. A vault, a dome, is also a choice of a character of light.(4)

In the assembly I have introduced a light giving element to the interior of the plan. If you see a series of columns you can say that the choice of columns is a choice in light. The columns as solids frame the spaces of light. Now think of it just in reverse and think that the columns are hollow and much bigger and that their walls can themselves give light, then the voids are rooms, and the column is the maker of light and can take on complex shapes and be the supporter of spaces and give light to spaces.(7)

Also marvelous in a room is the light that comes through the windows of that room and that belongs to the room. The sun does not realize how wonderful it is until after a room is made. A man's creation, the making of a room, is nothing short of a miracle. Just think, that a man can claim a slice of the sun.(5)

Wallace Stevens said, What slice of sun does your building have ? and I added What slice of sun enters your room ? as if to say that the sun never knew how great it was until it struck the side of a building.(3)

When a man says that he believes that natural light is something we are born out of, he cannot accept a school which has no natural light. He cannot even accept a movie house, you might say, which must be in darkness, without sensing that there must be a crack somewhere in the construction which allows enough natural light to come in to tell how dark it is. Now he may not demand it actually, but he demands it in his mind to be that important.(8)

No space, architecturally, is a space unless it has natural light... I am designing an art museum in Texas. Here I felt that the light in the rooms structured in concrete will have the luminosity of silver (I know that rooms for the paintings and objects that fade should only most modestly be given natural light). The scheme of enclosure of the museum is a succession of cycloid vaults each of a single span (100) feet long and (23) feet wide, each forming the rooms with a narrow slit to the sky, with a mirrored shape to spread natural light on the side of the vault. This light will give a glow of silver to the room without touching the objects directly, yet give the comforting feeling of knowing the time of day.(8)

The vault is a kind of surface that can receive light. The measure of an interior space is its sense of position to light, and in what way the light confirms the chosen shape of the room.(1)

By the nature of the vault-like structure, you have the play of lofty rooms with a space between each vault which has a ceiling at the level of the spring of the vault. The lower space does not have natural light, but gets it from the larger chamber. In the loftier rooms, how the room is made is manifest ; the dimension of its light from above is manifest without partitions because the vaults defy division. Even when partitioned, the room remains a room. You might say that the nature of a room is that it always has the character of completeness.(8)

Added to the skylight from the slit over the exhibit rooms, I cut across the vaults, at a right angle, a counterpoint of courts, open to the sky, of calculated dimensions and character, marking them Green Court, Yellow Court, Blue Court, named for the kind of light that I anticipate their proportions, their foliation, or their sky reflections on surfaces, or on water will give.(8)

We knew that the museum would always be full of surprises. The blues would be one thing one day ; the blues would be another thing another day, depending on the character of the light. Nothing static, nothing static as an electric bulb, which can only give you one iota of the character of light. So the museum has as many moods as there are moments in time, and never as long as the museum remains as a building will there be as single day like the other.(8)

So this is a kind of invention that comes out of the desire to have natural light. Because it is the light the painter used to paint his painting. And artificial light is a static light... where natural light is a light of mood. And sometimes the room gets dark — why not ? — and sometimes you must get close to look at it, and come another day, you see, to see it in another mood — a different time... to see the mood natural light gives, or the seasons of the year, which have other moods.(8)

And the cloud that passes over gives the room a feeling of association with the person that is in it, knowing that there is life outside of the room, and it reflects the life-giving that a painting does because I think a work of art is a giver of life. So light, this great maker of presences, can never be... brought forth by the single moment in light which the electric bulb has. And natural light has all the moods of the time of the day, the seasons of the year, (which) year for year and day for day are different from the day preceding.(8)

And the painting must reveal itself in different aspects if the moods of light are included in its viewing, in its seeing. This is another example of what one sets in his mind as being a nature of something. I think that's the nature, really, of a place where you see paintings. And research would never have given it to me because all I could find were ways of doing it completely contrary to the ways I think a museum might be. So it must be derived out of your own sense of its nature, of its service, of the nature of... the rooms of a museum.(8)

*Souligné par le traducteur.

1. Louis I. Kahn, Complete work, Birkhäuser, Bâle et Stuttgart, nouvelle édition 1989, édité par Heinz Ronner, Sharad Zhaveri, Alessandro Vasella, pp 344-46.
2. Notes prises par des étudiants en 1969-70, Centre de diffusion d'Up8, 1971.
3. What will be has always been, The words of Louis I. Kahn, Access press, Rizzoli, New York 1986, edited by Saul Wurman, pp 29, 128, 131.
4. Aspen Design Conference, 1973.
5. Between silence and light, Shambala, Boulder, Colorado, 1979, compiled by John Lobell, pp 38, 71.
6. Notes personnelles, 1971-72.
7. Perspecta, 9-10-66, p. 311, à propos de Dacca.
8. Light is the theme, Kimbell Art Foundations, Fort Worth, Texas, 1875, compiled by Nell E. Johnson.

S H E L L M E X P H A L T E C

LE BITUME QUI CHANGE DU BITUME.

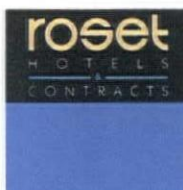
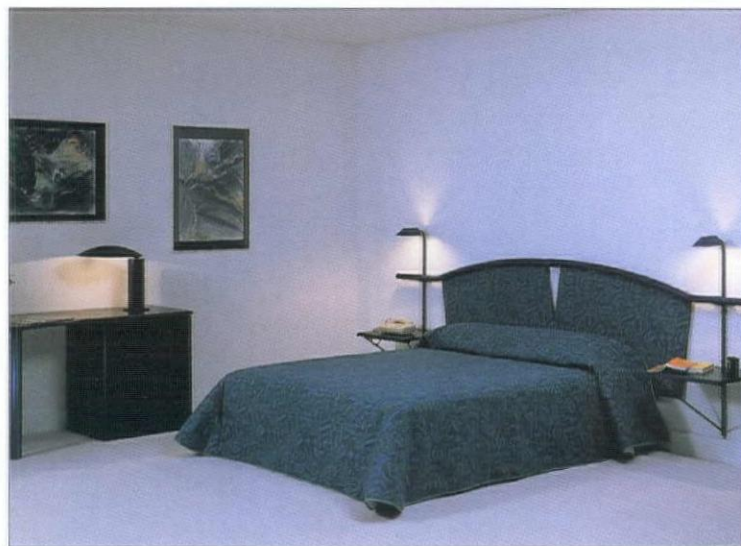


Mexphalte® C, le bitume qui annonce la couleur. Fidèle à son esprit d'innovation, Shell Bitumes a créé Mexphalte® C, le nouveau bitume de synthèse, transparent en film mince et très facile à colorer. Avec Mexphalte® C, les entreprises de travaux publics peuvent désormais obtenir par tous les procédés classiques de mise en œuvre du bitume, une véritable palette de couleurs, des plus vives aux plus pastel. **Mexphalte® C, le bitume qui donne des idées.** Mexphalte® C, c'est la diversité des couleurs et des utilisations au service de l'amélioration du cadre de vie et de la sécurité. Mexphalte® C offre la possibilité de colorer un trottoir ou une place, d'intégrer une allée de jardin dans la végétation, d'égayer une cour d'école ou de résidence mais aussi de visualiser un carrefour dangereux ou un ralentisseur, signaler des pistes cyclables ou des voies de bus, colorer la chaussée d'un tunnel pour en améliorer la luminosité... **Avec Mexphalte® C, Shell Bitumes montre la voie.**



Service lecteurs n° 37

UN HÔTEL, UN ARCHITECTE *et* ROSET HÔTELS & CONTRACTS.



Roset Hôtels & Contracts est un département du groupe Roset, votre prochain partenaire décoration, le 1^{er} fabricant européen de mobilier contemporain. Un

groupe qui a su allier une technologie de pointe à un savoir-faire artisanal de beauté et de qualité. Avec une structure à l'écoute du marché, spécialisée dans l'équipement mobilier d'hôtels 2*, 3* ou 4*, de paquebots, de résidence pour personnes âgées, de foyers de jeunes et de locaux de repas ou d'attente, Roset Hôtels & Contracts est parfaitement adapté aux exigences des hôteliers et architectes d'intérieur, et ce grâce au support logistique et créatif du groupe Roset.



Le Groupe Roset s'est entouré des meilleurs designers tels que Brisson, Djian, Hieronimus, Maly, Nouvel, Pagnon-Pelhaitre, de Pas d'Urbino et Lomazzi, Puppa Raggi. Vos suggestions sont prises en compte, par ces créateurs, et par l'atelier de décoration spécialement consacré au département Hôtels & Contracts, pour vous offrir des produits personnalisés.



Toutes les unités de productions ont été pensées afin de fabriquer, d'intégrer et surtout de maîtriser la qualité du mobilier dans le respect des délais.

Du mobilier que l'on peut classer en trois catégories :

- modèles de collection
- modèles de collection adaptés ou modifiés
- fabrications entièrement spéciales.



Que vous interveniez pour un complexe hôtelier ou touristique, une administration ou une association, le mobilier Roset respectera la personnalité de votre établissement et vos exigences de qualité, de coûts, de délais d'intervention.

Car Roset n'est pas seulement le leader européen du mobilier contemporain, c'est avant tout un partenaire qui a l'habitude d'une étroite collaboration avec les architectes et les décorateurs pour vous proposer la meilleure façon de faire vivre par le mobilier, un hôtel ou tout autre lieu de séjour ou de travail.



Roset Hôtels & Contracts : Contact : Pierre-Yves TEZIER
01470 SERRIÈRES DE BRIORD - Tél. 74.36.76.22 - Fax. 74.36.12.92

SÉCURITÉ DES LOCAUX ACCUEILLANT LE PUBLIC

L'accueil du public, ou mieux, des groupes de personnes, est soumis à mesure du développement des activités de services, à des règles complexes, d'usages et de règlements qui en font une activité de conception à part entière. Pour gérer cette simple fonction d'accueil, il faut guider, signaler, faire circuler de l'information pour réguler les accès, les contrôler, voire les interdire. Bien que la révolution micro-informatique soit déjà bien entrée dans les habitudes, elle continue, avec la miniaturisation des processeurs, à permettre leur implantation de plus en plus commune pour que les équipements classiques puissent assurer des fonctions de plus en plus intelligentes.

ACCÉDER ?

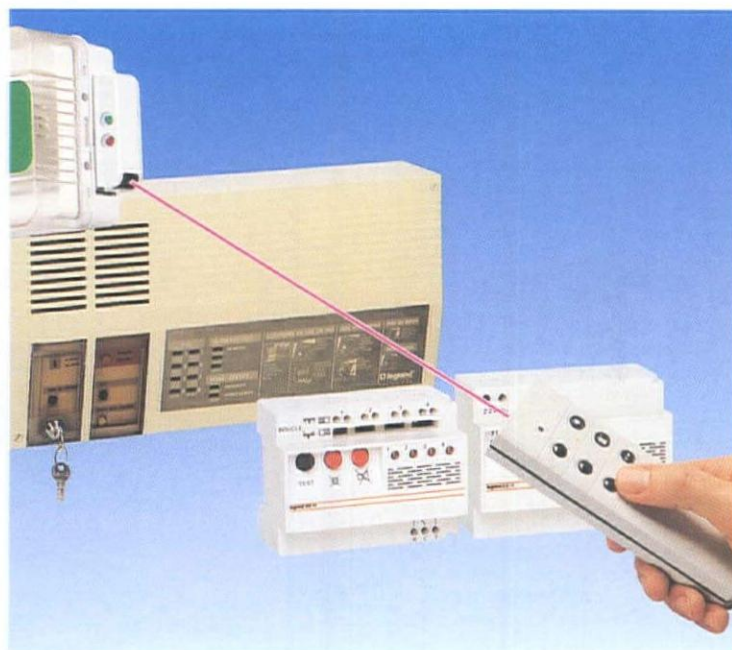
OUI, MAIS...

Les clés se perdent, se copient, se volent. Des serrures suffisamment sophistiquées pour être incrochables ont été mises au point par les grands fabricants : la maison Bauer spécialisée depuis plus d'un siècle en produits de sûreté est aujourd'hui la Bauer Holding AG, dont fait partie le Groupe Serrures Bauer. Depuis l'invention en 1934 de la clé réversible par Bauer, toutes les combinaisons de clés et tous les plans de fermeture sont enregistrés chez Bauer, ce qui permet, aujourd'hui encore, de compléter et de modifier dans le cadre des possibilités actuelles, des installations de fermeture datant de plusieurs décennies. En plus des systèmes à goupilles qui comptent plus de vingt goupilles par cylindre, et jusqu'à vingt-six positions de goupilles, et de haute sécurité garantissant jusqu'à la fin du siècle de toute copie abusive des clés, Bauer a mis au point des systèmes d'accès sélectif. Kaba Nova associe la mécanique de précision et l'électronique dans une clé. Il résulte de cette association un système sélectif par clé. Un appareil portable permet de programmer chaque clé selon les besoins de son usager... D'où la possibilité d'établir des zones de sécurité et de fermeture et de programmer jusqu'à six zones de temps sur sept jours par semaine. La technique garantit l'invulnérabilité du système contre les doubles non autorisés et, par changement instantané du programme de fermeture, un minimum de risques lors de la disparition d'une clé.

Fichet Bauche est connu pour son expérience en matière de sécurité physique (serrures de haute sécurité, portes blindées, coffres-forts). Il serait fastidieux d'énumérer toutes les techniques de contrôle d'accès disponibles aujourd'hui. Le système Control Point de Fichet réunit sur un mode original, sous forme de réseau distribué, le recueil des informations concernant les accès des personnes, et la gestion de ceux-ci : chaque accès est géré de manière indépendante par un contrôleur individuel situé en zone « protégée » ; le lecteur situé en dehors ne fait que transmettre une information. Un sabotage, y compris au niveau central, ne peut donc pas entraîner l'ouverture de la porte. Les technologies les plus sophistiquées sont celles qui



Système Kaba Nova
avec boîtier de programmation



Système de sécurité Legrand

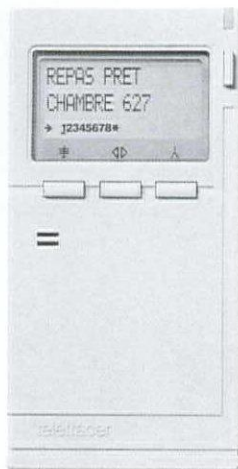
découlent de l'application de la biométrie : la reconnaissance directe des personnes par la forme de la main (ID3D est le système développé par Fichet) et la structure rétinienne sont aujourd'hui les principaux modes utilisés. Nul besoin de porter ni de montrer autre chose que sa propre personne. Si la reconnaissance de la forme de la main paraît relativement simple – quoi de plus unique que cette forme biologique –, plus étonnante est celle opérée par les réseaux sanguins d'une zone de la rétine, dite « signature rétinienne », tout aussi unique que celle des empreintes digitales. Cette dernière se fait par un rayon infrarouge aussi inoffensif que celui d'une télécommande de téléviseur. Les deux techniques sont en général couplées à l'utilisation d'un code numérique d'accès (« pin code » semblable à celui des cartes magnétiques).

TÉLÉSURVEILLANCE

Fichet est devenu leader en sécurité électronique : systèmes électroniques de surveillance et d'alarme, centres de télésurveillance et de téléassistance, contrôle d'accès et surveillance vidéo, sécurité de l'environnement par fibre optique. Sur le site expérimental de la gare de Saint-Quentin-en-Yvelines, la SNCF a confié à Fichet la réalisation d'une installation type pour une expérimentation grandeur nature durant une période de six mois. Fichet a réalisé la conception et l'installation des équipements sur site : bornes d'appel et surveillance vidéo, ainsi que le service de téléassistance Fichet sur réseau Numeris. Ce système autorise bien entendu l'enregistrement vidéo des scènes des lieux, commandé à partir du centre de téléassistance. Ce dernier fonctionne aussi comme centrale d'appel en cas de sinistre, d'accident ou d'agression. Des industries confirmées dans la sécurité peuvent prendre en charge toutes les dimensions de certains chantiers, comme Fichet à la gare de Saint-Quentin-en-Yvelines.

LA CONNECTIQUE

Dans les locaux accueillant du public, plusieurs contraintes doivent impérativement être satisfaites, notamment la possibilité d'accès à tous les réseaux d'information et d'énergie, car tous ces circuits informa-



Teletracer
Nira

tionnels permettent la télécommande directe ou différée de tous les équipements de confort et de sécurité, et la disposition des supports d'information. En ce qui concerne la sécurité et le confort des personnes en général, le problème est relativement simple, et résolu techniquement et pratiquement depuis longtemps, même si des progrès sont constamment réalisés.

B-Ticino est une entreprise connue depuis fort longtemps pour deux raisons au moins en matière de commande électrique et de connectique : elle a toujours travaillé le métal plutôt que le plastique, et de façon toujours plus belle. B-Ticino a reçu ainsi le Compas d'Or en 1985, puis l'Oscar des Architectes Français en 1987, et enfin tout récemment, le Prix de Design de la CEE en 1990. Alors qu'elle a démarré son activité sur des produits simples d'équipement électrique pour répondre aux grands besoins de l'après-guerre, l'entreprise offre un catalogue enrichi progressivement de dizaines d'éléments, tous intégrés dans une gamme de design, et répondant ainsi aux besoins nouveaux en matière de courants forts ou faibles. Ils sont accompagnés d'un certain nombre de modules qui appartiennent en fait au domaine de la sécurité.

Aujourd'hui, B-Ticino met à la disposition des entreprises des systèmes intégrés pour la distribution de l'énergie, des appareils de commande à distance, de transport de l'énergie, de communication phonique et vidéo, et des produits spécifiques pour la transmission de données. Pour ces dernières, existent des boîtiers pour prises vidéo, prises TV, DIN, prises informatiques aux standards IBM et Digital, prises pour réseaux Numeris. Parmi les systèmes de sécurité, il faudra relever les détecteurs de gaz et de fumées, avec les systèmes d'alarme correspondant. Pour les appels et les alarmes, on retiendra les systèmes lumineux et les ronfleurs. Les installations de sécurité se complètent par des balisages lumineux orientables. Enfin, toujours sous le fameux design unifié Ticino, on trouvera l'intégration, sur une seule plaque, du programmeur de chauffage et de climatisation, du variateur et du télérupteur, dont l'ensemble est au moins aussi intéressant pour des locaux tertiaires

spécifiques que pour l'habitat. Enfin, l'équipement le plus précieux sans doute est le disjoncteur différentiel : sans doute la prescription plus fréquente de ce type de produits aurait-elle prévenu un grand nombre d'accidents souvent mortels.

A un niveau supérieur d'équipement, B-Ticino propose des gammes d'interrupteurs modulaires, et des caniveaux Multilink pour le transport et la distribution de l'énergie. Dans le domaine de l'appareillage d'installation, tous courants confondus, forts et faibles, l'imposant catalogue de Legrand présente toute la gamme de ce constructeur. C'est en fait un véritable manuel de prescription contenant de nombreuses références aux normes réglementaires en vigueur, et qui couvre pratiquement l'ensemble des applications du domaine.

ALARMES !

Dans un domaine d'application limitée, qui est celui de la détection automatique d'incendie, Mather et Platt Wormald a développé grâce aux avancées de la technologie des microprocesseurs, des systèmes d'identification de zones et de points pour la localisation d'« événements », en fonction desquels peut être mis en circuit ou hors circuit tout type d'installations techniques diverses. Il est clair que les apports de telles technologies débordent largement les techniques de détection contre l'incendie, et s'appliquent à tout événementiel caractérisable dans des locaux « à foules » ou simplement à passage public.

Dans le domaine de la sécurité des personnes et de la protection incendie, là encore, le catalogue de Legrand constitue le manuel du prescripteur. On remarquera en particulier le chapitre des alarmes dites techniques, plus précisément orientées vers le contrôle des défaillances.

SONORISATION

Curieusement, aujourd'hui, le bouleversement des spécialités de communication, d'alarme, de protection, par l'utilisation des nouvelles techniques d'émissions de radio-fréquences, d'applications de commandes infrarouges, etc., a pour conséquence que nombre d'entreprises réunissent, par obligation pourrait-on dire, plusieurs de ces compétences. De toute façon, il est difficile de concevoir, pour le prescripteur, un système de communication sonore qui ne soit pas utilisable pour l'alarme ou la protection des lieux, et qui ne puisse être relié à une centrale de télésurveillance si elle existe, voire éventuellement pris en charge en ce même lieu. Par ailleurs, la multiplication de ces signaux, malgré toutes les précautions prises pour éviter leurs interférences, ne laisse pas de compliquer leur installation, leur réglage et leur bon fonctionnement. Aussi peut-il être parfois intéressant de n'avoir affaire qu'à un seul fournisseur, s'il en existe, assurant la cohérence et le bon fonctionnement de l'ensemble. Il faut remarquer que des sociétés spécialisées comme Ambiance 2000 offrent donc dans ce contexte tout un ensemble de prestations, qui correspondent aux demandes d'équipe-

ment d'ensembles commerciaux accueillant du public, et qui vont de la sonorisation à la protection antivols, en passant par l'alarme intrusion, et la vidéo en circuit fermé, aussi bien à des fins de surveillance qu'à des fins d'animation commerciale.

Participant à la fois de la sécurité d'accès, de la sonorisation, et de la communication interpersonnelle, selon le type d'usage qui en est fait, se situent les vidéophones, ou interphones audiovisuels, notamment Aiphone (Borsumij Wehry France). Leur usage est limité aujourd'hui à l'accompagnement des portiers électroniques ; ils pourraient trouver un usage plus généralisé.

ÉCLAIRAGES DE SÉCURITÉ

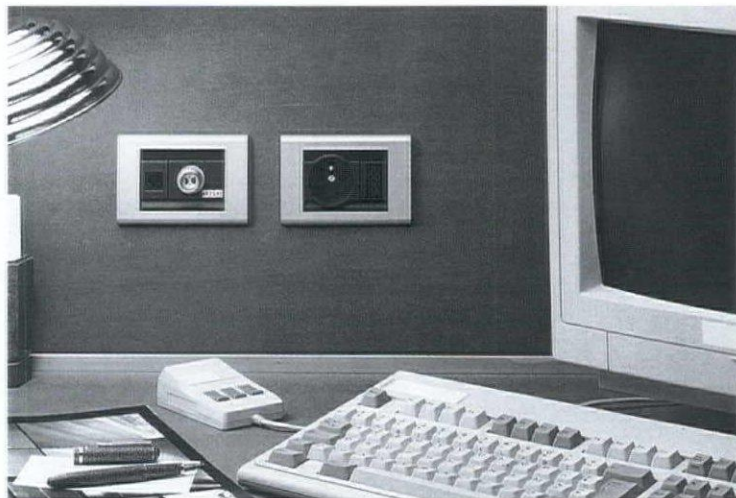
La lumière, et l'éclairage, c'est autant la sécurité que la fonction « voir » ou l'agrément. Si les grands constructeurs ont tous des éclairages dits de sécurité, il existe là encore des spécialistes. Saft URA, avec 25 % des parts de marché de l'éclairage de sécurité, se positionne comme le premier fabricant de blocs autonomes. Son expertise est fondée sur sa capacité à fabriquer et assembler les trois composants de tels blocs autonomes que sont l'enveloppe plastique, le circuit électronique et la batterie. Du point de vue de la fonction, les prescriptions sur les niveaux d'éclairage minimaux ont été renforcées par la distinction de deux sortes d'éclairage, le balisage et l'ambiance. Toutefois, si l'on en juge par les équipements courants des salles de spectacles, les parkings, les locaux de circulation, les escaliers de secours, etc., ces éclairages ne devraient pas échapper à la mise en place de nouveaux concepts de design, pour des marchés finalement considérables, qui touchent d'ailleurs près le public. Saft propose un nouveau produit dénommé Strio pour répondre à ces attentes. C'est après une enquête auprès d'architectes, de bureaux d'études, et d'installateurs, que l'agence Technum du Groupe Alain Carré, spécialisé dans les domaines du packaging, de l'image de marque et de l'architecture, a créé un nouveau bloc. Ce n'est pas par hasard que Saft a acquis la maîtrise des aspects techniques de ces éclairages au-

tonomes : le groupe Saft est un des spécialistes mondiaux des énergies autonomes pour des applications de très haute technologie et de très haute performance (espace, transmissions militaires et télécommunications, micro-électronique...).

SIGNALÉTIQUE

Le domaine de la signalétique sélective dirigée aux personnes s'est considérablement développé. Alors que l'on connaît encore les systèmes d'affichage lumineux qui permettent de faire savoir à une personne, par son « code » que son intervention est requise, ils sont de plus en plus supplantés par les techniques dites de « télétracers », qui sont en fait des radios individuelles, faisant apparaître en clair sur un écran digital le contenu de l'appel dont une personne fait l'objet. Nira est un constructeur spécialisé dans ce type de télémessagerie. Surtout répandues dans le domaine hospitalier ou médical en général, ces télémessageries s'appliquent à toutes les activités de service où l'encombrant talkie-walkie des services de gardiennage n'est ni de mise, ni indispensable. La télémessagerie de poche sera un outil incontournable pour le personnel de service, ambulancier ou non, pour remplacer les appels par interphones ou haut-parleurs qui saturaient rapidement l'unique canal sonore des espaces publics.

La communication dans les espaces et locaux publics restera encore longtemps et majoritairement tributaire de systèmes graphiques classiques, avec des produits comme Modulex, basés sur des éléments modulaires en aluminium, et dans lesquels la couleur joue un rôle fondamental. Il y a tout lieu de croire que la communication visuelle incitative ou défensive, mais muette et immobile, sans effet technique, a encore de beaux jours devant elle. Elle touche en effet à tout un domaine de présentation spatiale : architecture d'exposition plus ou moins éphémère, où l'information et la communication deviennent tridimensionnelles et se confondent avec elle. Le matériau idéal pour ces actions est l'aluminium, et on ira voir chez Technal, chez Volk, et bien d'autres, comment réaliser une image.



Système B-Ticino

Voici à quoi ressemblerait Paris, sans l'Exposition Universelle de 1889



LE CHAMP DE MARS VU DU TROCADERO



VOUS AVEZ DE GRANDS PROJETS D'AMENAGEMENT ? LES 17 ET 18 JUIN, NE RATEZ PAS LE COLLOQUE INTERNATIONAL : LA GESTION TERRITO- RIALE DES GRANDS AMENAGEMENTS DE LOISIRS.

PARIS EN 1889, MONTREAL ET OSAKA HIER, EURO DISNEYLAND A MARNE-LA-VALLEE ET BARCELONE DEMAIN, DE TOUT TEMPS, LES HOMMES ONT VOULU AFFICHER LEURS PROGRES ET MARQUER LEUR EPOQUE AU TRAVERS DE REALISATIONS EXCEPTIONNELLES. QUEL EN A ETE L'IMPACT SUR L'ENVIRONNEMENT, MAIS AUSSI L'ECONOMIE, LA CULTURE OU LES POPULATIONS ? AUTANT DE QUESTIONS AUXQUELLES CE COLLOQUE SE PROPOSE DE REPENDRE. POUR LA PREMIERE FOIS, A L'INITIATIVE D'EPAFRANCE, ETABLISSEMENT PUBLIC D'AMENAGEMENT DU SECTEUR IV DE MARNE-LA-VALLEE, LES RESPONSABLES INTERNATIONAUX DES GRANDS CHANTIERS D'AMENAGEMENT, DE LA RECHERCHE ET DE L'URBANISME SERONT REUNIS POUR VOUS FAIRE PARTAGER LEUR EXPERIENCE COMMUNE. UN ENSEIGNEMENT PRECIEUX POUR TOUS CEUX QUI TRAVAILLENT SUR DES PROJETS D'AMENAGEMENTS LOCAUX, QUELLE QU'EN SOIT L'ECHELLE. ATTENTION, AFIN DE FACILITER LE DIALOGUE ENTRE LES INTERVENANTS ET L'AUDITOIRE, LE NOMBRE DE PLACES EST LIMITE A 500. POUR PARTICIPER, ENVOYEZ VOTRE CARTE DE VISITE A EPAFRANCE, DIRECTION DE LA COMMUNICATION, 5 BD PIERRE CARLE A NOISIEL, 77425 MARNE-LA-VALLEE. VOUS RECEVREZ PAR RETOUR UN DOSSIER D'INSCRIPTION AVEC LE DETAIL DU PROGRAMME COMPRENANT LA VISITE DU SITE D'EURO DISNEYLAND, 1 AN AVANT SON OUVERTURE.

epafrance



17-18 JUIN 1991 MARNE-LA-VALLEE
COLLOQUE INTERNATIONAL
La gestion territoriale des grands aménagements de loisirs



Une ligne au
service de la
créativité

Pour une information complète :
HEWI S.A.R.L.
ZAC PARIS NORD II · BP 60067
95972 ROISSY CDG Cedex
Tél. (1) 48 63 75 19 · Tlx. 231 917

HEWI

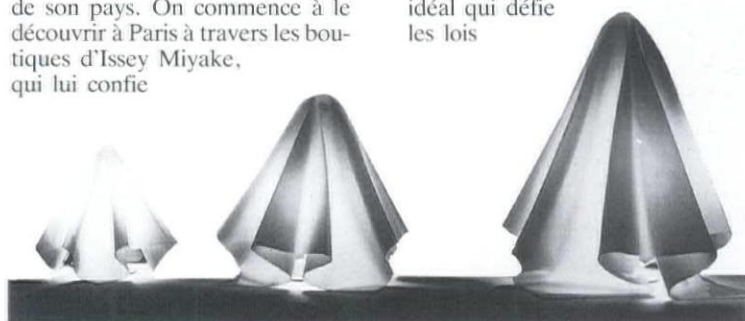
DESIGN

HOMMAGE À SHIRO KURAMATA

*Le monde du design perd
l'un de ses plus grands talents :
le designer japonais est mort
le 4 février à Tokyo à l'âge de 56 ans.*

Les années quatre-vingt marquent le début de la carrière internationale de Shiro Kuramata, juste à l'aube de ses cinquante ans. Il restait jusqu'alors peu connu hors de son pays. On commence à le découvrir à Paris à travers les boutiques d'Issey Miyake, qui lui confie

vaillait comme un artiste tout en ayant la volonté de rester dans le domaine du concret. Il cherchait à appliquer dans ses projets « un état d'appesanteur » idéal qui défie les lois



Lampe fantôme, 1979

l'aménagement de la plupart de ses espaces commerciaux au Japon et à l'étranger. Puis après l'exposition que lui consacre la galerie Gastou en 1986. Ettore Sottsass et Philippe Starck contribuent également à sa reconnaissance en Italie et en France. Kuramata participe en effet aux élucubrations de Memphis (au début du mouvement) en proposant des tables en terrazzo. Et se fait éditer par la société française Xo (dont Starck est le directeur artistique) : chaise et console en métal déployé et verre. Suivront ensuite Driade, Cappellini et Vitra pour d'autres éditions de meubles.

« Vénéré au Japon pour ses intérieurs très design, Kuramata avait à son actif plus de trois cents boutiques et restaurants ainsi que toute une série de meubles considérés comme le summum de l'avant-garde. Depuis les années soixante-dix, il n'a cessé d'être imité et adulé par la jeune garde nippone qui reconnaissait en lui un maître de la création contemporaine. Ce grand designer tra-

vaillait comme un artiste tout en ayant la volonté de rester dans le domaine du concret. Il cherchait à appliquer dans ses projets « un état d'appesanteur » idéal qui défie les lois

Ses créations d'essence minimaliste résonnent sous les vibrations métalliques. Ombres et lumières, elles jouent avec l'espace à travers des structures légères et transparentes. Kuramata conceptualisait le design de l'immatériel, du visible à l'invisible, en intégrant la lumière à la matière » (1).

Artiste mais aussi humoriste, Kuramata citait souvent Duchamps et s'amusait à rendre hommage aux grands designers (Mondrian, Hoffmann, Eileen Gray) par de poétiques clins d'œil. Une poétique de la forme humoristique, et à la fois insaisissable, se transformant en fonction à travers des jeux de tiroirs secrets aux formes sinueuses, une lampe fantôme en

(1) Extrait de « Boutiques » par B.F. Editions du Moniteur 1988.



Side (1)



Side (2)



Dinah



Ko-ko

Shiro Kuramata's international career began in the early eighties, when he was already nearing the age of fifty. Up till then he was virtually unknown outside of Japan. His work was first seen in Paris at the Issey Miyake boutiques; and he became better known after his show at the Gastou gallery in 1986. Kuramata was party to the wild imaginings of the nascent Memphis movement. His design furniture was produced by the French company Xo, whose artistic director is Philippe Starck; and later by Driade, Cappellini and Vitra.

A humourist as much as an artist, Shiro Kuramata often quoted Duchamp and took pleasure in doing homage, in poetic touches, to great modern designers like Mondrian, Hoffmann, and Eileen Gray. The poetics of humorous, indefinable form. His artistic sense stood out in his fine attention to matter, his preference going to artificial materials like plexiglass or terrazzo. Some of his best work though was in glass, a material that he literally pushed to breaking point with composite skill.

Star 91

La 22^e édition du salon (italien) international des textiles d'ameublement, Star, aura lieu du 16 au 19 mai 1991 au pavillon Sud de la foire de Milan-Lacchiarella. Renseignements : studio EG. Tél. : 19/39/2/ 2871515 2871520. Fax : 19/39/2/ 2610923.

Amélioration de l'habitat

Le salon de l'Amélioration de l'habitat se tiendra du 27 avril au 9 mai 1991, à la porte de Versailles, hall 7, dans le cadre de la Foire de Paris. Seul salon grand public du secteur où sont représentés matériaux de construction et d'isolation, menuiseries, fermetures, parquets, sécurité, extensions, bains, carrelages, cheminées, etc. (300 fabricants, 400 marques).

Design italien au musée des Arts Déco

Techniques discrètes. Le musée des Arts décoratifs de Paris expose dix ans de création 1980-90, mis en scène par Michele de Lucchi et Achille Castiglioni. 80 pièces (mobiliers, luminaires) parmi les plus significatives du design italien des années 80 présentées par types de matériaux. L'exposition est réalisée avec l'Institut du Commerce extérieur italien et l'Assaredo. Du 24 avril au 1^{er} septembre 1991. 107, rue de Rivoli, 75001 Paris.

Designers' Saturday

Finis le printemps du design. Designers' Saturday made in Paris change ses dates. La 6^e édition aura lieu cette année en automne, prévue pour le samedi 12 octobre. « Dernières créations de... » sera le fil conducteur de cette prochaine manifestation. Renseignements : Carburé : 43 73 39 52.

Concours

Objet 2000

7^e édition

Le concours Objet 2000 invite tous les jeunes créateurs, artistes, designers,

étudiants des écoles spécialisées à se mettre dans... « Le Bain » (à la mer, dans une piscine ou une baignoire) et donc à plancher sur le petit mobilier (armoire de toilette, tablette, transat, etc.), accessoires de toilette et du bain, flaconnages, miroirs, luminaires. Sont exclus les sanitaires (dommage !) et carrelages, la robinetterie, les maillots et vêtements de plage. Date limite de remise des dossiers le 15 mai 1991. Renseignements dossiers de candidature : Dominique Sayag au 47 70 95 83.

Sad 93

En prévision de sa prochaine édition en 1993 au Grand Palais, le salon des Artistes Décorateurs change de staff. Michel Boyer (architecte d'intérieur), son nouveau président, succède à Jean-Louis Berthet et Jean-Pierre Khalifa. Guillaume Saalburg (maître verrier) et André Laborde (architecte d'intérieur et président du SNAI) deviennent vice-présidents.

Garouste et Bonetti

Le jury du salon international du Meuble à Paris a décerné le 13 janvier dernier le prix « Créateurs de l'année - Salon du meuble à Paris » au fameux tandem.

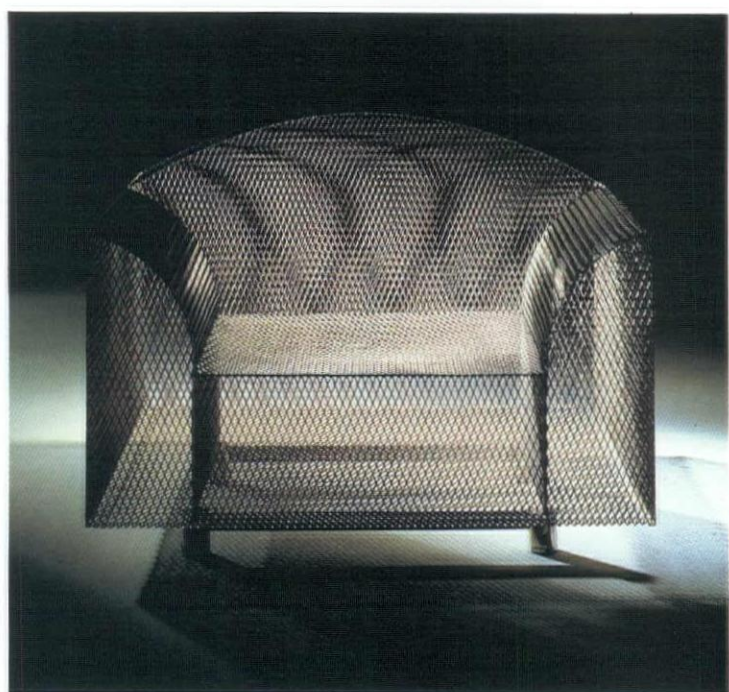
Via

Au dernier salon du meuble, le Via regroupait sur 1200 m² « le Club des éditeurs » et présentait dans son forum les cartes blanches 1991 attribuées à Andrée Putman, Kristian Gaviole (cf article), Emmanuelle Noirot et Emmanuelle Tork, Yamo. Les tendances éclatées du design ont conduit le VIA à appeler son espace sur le salon : Citations. Développant quatre thèmes d'exposition de meubles et luminaires : le Technologique, le Vernaculaire, l'Ethnique, le Temporel.

drapé plastique, un fauteuil en métal déployé pour passer au travers etc. Son sens artistique s'exprimait par un travail très raffiné sur la matière, de préférence artificielle, comme le plexi ou le terrazzo, mais aussi avec le verre dont il cherchait à en découvrir les limites jusqu'à le craqueler avec brio.

Son grand ami Sottsass lui dédiait, dans un ouvrage monographique sur son œuvre de 1967-1987 (Editions Parco Co Ltd, 1988), un texte magnifique, dont ces quelques lignes pourraient peut-être servir de dernier hommage : « Shiro sait bien ce qu'est la vie comme vision contemporaine, comme métaphore et rêve ; la vie contemporaine comme événement métaphysique, comme voyage instantané, comme fragilité, comme état instantané-éternel, comme état « aiku », comme illusion totale. »

Brigitte Fitoussi



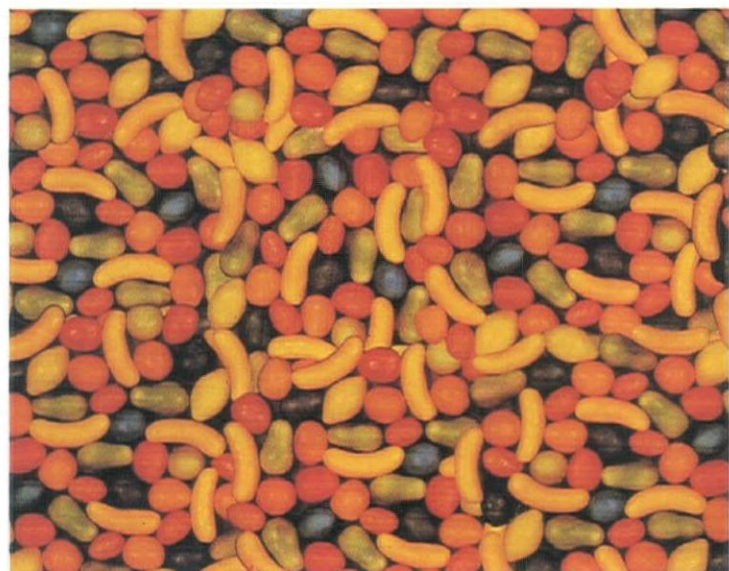
How high the moon, divan en métal déployé. 1986

D ESSINE-MOI UN TAPIS

Yves Gastou réunit les grands noms du design international autour du « tapis », leur demandant de renouer avec le travail du cartonnier : technique grâce à laquelle le tapis se traite comme une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il se fait d'après le dessin et les indications du créateur. Cette collection de tapis (qui a demandé plus de trois ans d'étude) a été réalisée par la maison Tisca, en 50 exemplaires de chaque, numérotés, tuffés main avec les matières et les techniques les plus insolites : le raphia et le bronze mêlés à la laine pour Garouste et Bonetti, des diodes lumineuses pour Kuramata, du parquet de chêne articulé d'où s'échappent des arabesques en laines de couleurs vives pour Sipek. Chaque tapis mesure environ 3 m x 4 m et coûte de 35 000 à 40 000 francs en moyenne.

La présentation de ces merveilles a été prévue en deux temps : le nombre des dessinateurs étant assez important (plus d'une vingtaine), la galerie Gastou montre tout le mois d'avril les dix premiers tapis réalisés. Cette exposition s'accompagnait d'une plaquette de tous les dessins originaux des tapis dont nous montrons ici quelques modèles.

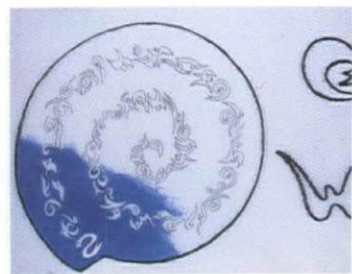
Galerie Gastou : 12, rue Bonaparte. Tél. 46 34 72 17.



Kuramata



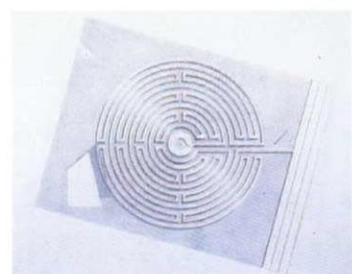
Dubreuil



Starck



Sottsass



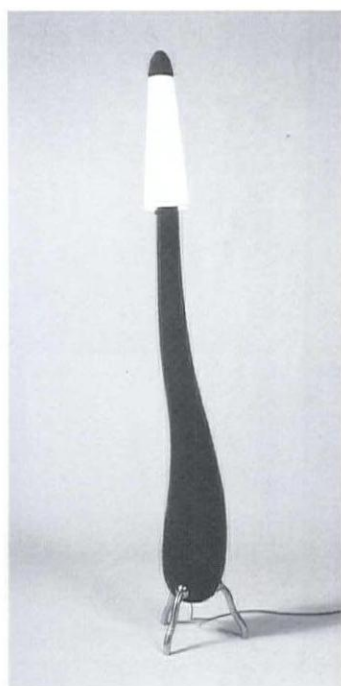
Dubuisson

LE SALON DU MEUBLE À PARIS 1991

Une sélection
de quelques
nouveau-tés
du « Club des éditeurs »,
regroupé autour du Via.

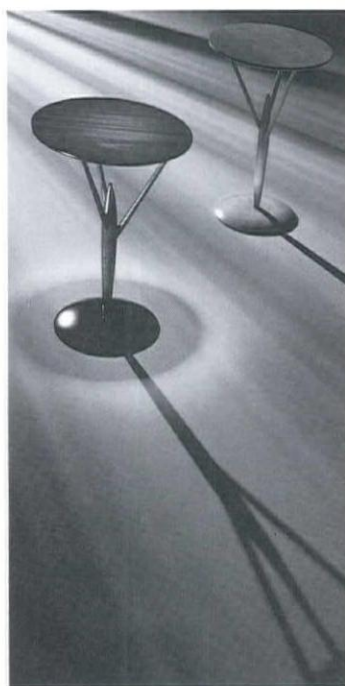
Le dernier salon du meuble à Paris, section du contemporain (hall 7 du parc des expositions porte de Versailles) démontrait que les éditeurs de mobilier français commençaient à sentir la nécessité d'avoir des produits bien dessinés (d'où une politique globale d'image de leurs sociétés) pour constituer la force d'un design national. Regroupé autour du Via, « le Club des éditeurs », créé début 1988, à son initiative, comprend une trentaine d'entreprises dont le but, à travers ce collectif, est de favoriser les liens entre fabrication et commercialisation.

Cette année, on remarque de beaux produits chez tous ces fabricants ou éditeurs, mais la dimension du secteur français contemporain reste encore très anecdotique à l'échelle internationale.

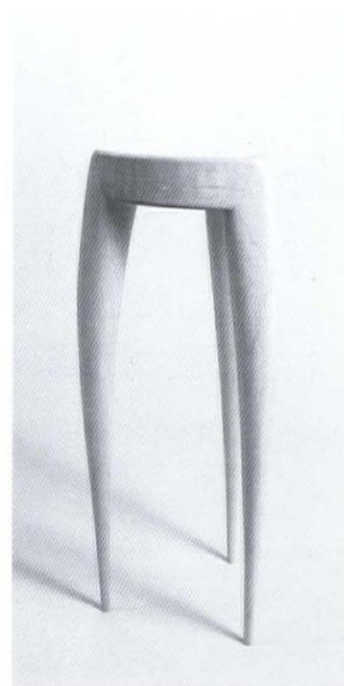


1

D. FEINTRENE



2

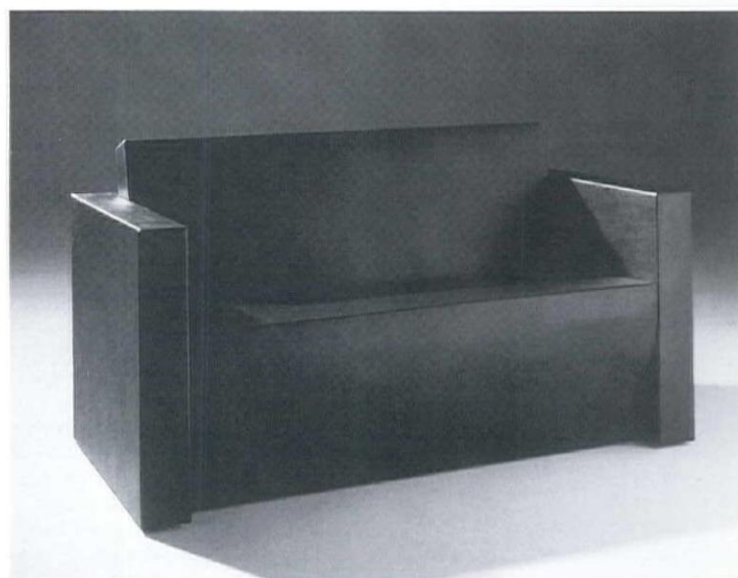


3

D. FEINTRENE



4



5

1. Lampadaire de Christian Ghion et Patrick Nadeau.

2. Guéridon Cathy Lies de Christophe Pillet en bois tourné, érable ou acajou, diam. : 42 cm. Edition Xo.

3. Tabouret U.I.3 de Chafik en bois. Dia : 30 cm. Edition Univers intérieur.

4. Chaise Pigalle de Pier Angelo

Caramia, structure en tube acier soudé anthracite, assise et dossier en lamellé collé, rembourré, garni tissu (6 coloris). Edition Xo.

5. Fauteuil bridge (65 cm) et canapé (152 cm larg) Elémentaire de Jean Nouvel en cuir ou corral (pvc) noir, structure intérieure en hêtre massif et panneaux de particules. Edition Roset.

CHAISE PLIANTE N° 8

Chaise lauréate
du concours
Objet 2000,
créée par Jean Mas,
éditée chez
Hatchi Design.

Le thème de la sixième édition d'Objet 2000 (en 1990) était « l'Objet pliant ». Quatre produits ont été élus dont celui de Jean Mas (troisième prix), qui aurait mérité d'être à la tête du peloton gagnant (la loi des concours reste souvent trop arbitraire). Sa chaise pliante N° 8, en même temps qu'elle s'inscrivait parfaite-



ment dans la thématique proposée par le concours, est aussi un beau produit de design avec sa structure en métal chromé et son assise en bois multiplis finition hêtre ou poirier. Pliée, elle devient un élément de



décoration à accrocher au mur ou aux portes. Une présentation de sa version définitive est prévue pour le salon du meuble à Milan.

Production : Hatchi Design - 53, rue Bargue, 75015 Paris. Tél. : 45 66 06 04.

LES CAPITALES DU NOUVEAU DESIGN EUROPÉEN

Barcelone, Düsseldorf, Paris, Milan.
A Beaubourg,
une grande exposition.



Chaise
Garriri,
de J. Mariscal.
Fab. Akaba,
1988.



« Künstler-
tuhle »
chaise,
de S.M.
Syntuga,
Düsseldorf.

Après avoir présenté successivement le design de l'avant-garde berlinoise (en 1988) et londonienne (en 1990), le centre de Création industrielle du centre Pompidou rassemble dans une même exposition, plus vaste que les précédentes, Barcelone, Düsseldorf, Milan, Paris. Villes phares de la création européenne. Andréa Branzi et François Burkhard (ex-directeur du Cci), tous deux commissaires généraux de cette exposition, ont cherché à démontrer que l'univers des objets évolue vers une plus grande diversification des langages et des formes. Ils démontrent que d'une ville à l'autre, en Europe, à des modèles fonctionnalistes et standardisés issus de l'avant-garde des années vingt, se substituent des produits plus éclectiques. Et surtout plus spécifiques aux lieux où ils sont créés. « Pas un design pour tous, mais beaucoup de design pour le plus grand nombre » écrit Volker Albus, l'un des scénographes de l'exposition.

Frans Burkhard explique que par nouveau design, il faut entendre le mouvement international qui a engendré depuis une vingtaine d'années un profond renouvellement des méthodes de conception.

L'essentiel de cette manifestation ne repose pas sur la différence des styles, mais sur une autre manière de concevoir le produit design et de le fabriquer. Ce qui a longtemps été médiatisé et qui passait pour du design marginal ou d'opposition, devient un sujet qui intéresse la production. Avec Branzi, on a cherché à démontrer que le nouveau design vit aujourd'hui un double jeu, entre internationalisme et régionalisme. Internationalisme parce que les nouvelles technologies transforment partout les manières de penser et de produire. Régionalisme parce que la post-modernité, c'est aussi l'idée de récupération de la valeur régionale avec toute la liberté d'expression qu'elle donne.

L'artisanat flirte ainsi avec l'industrie : on redécouvre le bois, le verre traité, le tissu... etc. Le nouveau designer n'invoque plus la fonction pour créer des formes, il s'inspire des matières et des contextes. Il invente une histoire pour chaque objet créé et raconte à ses utilisateurs une poétique nouvelle du quotidien. Le design d'aujourd'hui, sous son allure provocatrice, contredit celui des architectes modernistes du début du siècle qui voyaient en lui l'essence d'un projet de société : l'universalité des formes et l'homogénéité d'un monde conçu « de la petite cuillère jusqu'à la ville ». Temps révolus par l'individualisme des créateurs des années quatre-vingts qui, chacun dans son genre, cherchent à exprimer leur différence. A l'aube des années quatre-vingt-dix, les industriels commencent enfin à s'intéresser à tout ce nouveau « folklore » de formes, qui signe un changement d'époque. Fini le « good design ». Exit la « gute form ». Les intérieurs s'ouvrent aux mélanges les plus incongrus. Un peu comme pour rappeler que Milan est « la capitale » des capitales du design, Andréa Branzi chapeaute la mise en scène générale. Il imagine dans une métropole obscure et mystérieuse, des espaces emmurés pour chacune des villes en présence, illuminés par toutes sortes d'étranges choses : objets métalliques, guéridons, chaises, tables, luminaires, bijoux, accessoires de mode, etc., alors que des écrans vidéo ponctuent les axes de circulation. Chaque capitale est mise en scène à l'intérieur par des designers émergents. Sur les traces de Branzi toute une flopée de jeunes talents italiens, Caramia, Iosa Ghini, Zanini, viennent argumenter la zone milanaise agencée par Stefano Giovannoni du groupe King Kong, sans oublier les grands du design italien : Sottsass, Mendini... A Barcelone,

Eduard Samso aligne par morceaux les créations de Mariscal, Tusquets, Arribas et bien d'autres moins connus. A Düsseldorf, là où le design est le plus conceptuel, Volker Albus montre dans un espace inspiré des autoroutes de la Rhénanie : Syntuga, Albus, les groupes Pentagon et Kunstflug. Et enfin à Paris, Yamo valorise dans un décor très raffiné et tout en transparence, le french design représenté par la jeune garde : Gavaille, Naço, etc. Et par, bien sûr, les consacrés : Dubuisson, Szekely et Starck.

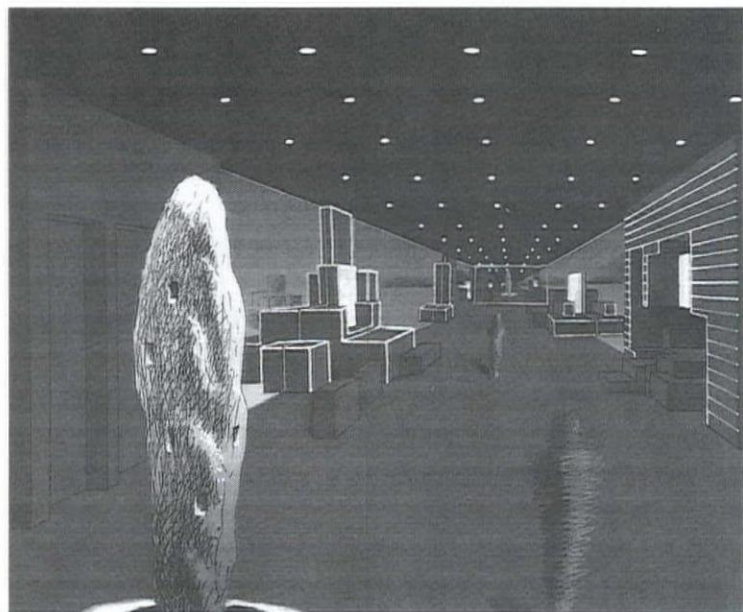
Le message de l'expo s'adresse tout de même aux initiés. Les néophytes n'auront qu'à admirer ces étranges objets venus d'ailleurs.

Brigitte Fitoussi

The exhibition's mainspring is not difference of styles, but rather the idea that there are other ways of designing and manufacturing a product. Styles that for some time now have been presented as fringe-area or opposition-based are starting to catch the eye of industrialists. According to Andrea Branzi, the exhibition also aims at showing how New Design is moving between the twin-pole challenges of internationalism and regionalism. "Internationalism because new technologies are standardizing production and thought processes from New York to Tokyo, from Paris to Berlin, and from Milan to Barcelona. Regionalism (whose basis is local spirit and tradition) because post modernity which is still current, advocates the assuming of regional values with all the freedom of expression they imply.

Les capitales du nouveau design : Barcelone, Düsseldorf, Milan, Paris. Galerie du Cci, Centre Pompidou. Jusqu'au 27 mai 1991.

Un catalogue au format 21 x 30, 192 pages, 200 photos, sur les métropoles européennes où émergent de nouveaux designers, qui englobent aussi Vienne, Naples, Budapest, etc. Collection Inventaire, éditions du Centre Pompidou, Paris.



Scénographie générale d'Andrea Branzi

J.C. PLANCHET



I AVICOLI ET ROSSI

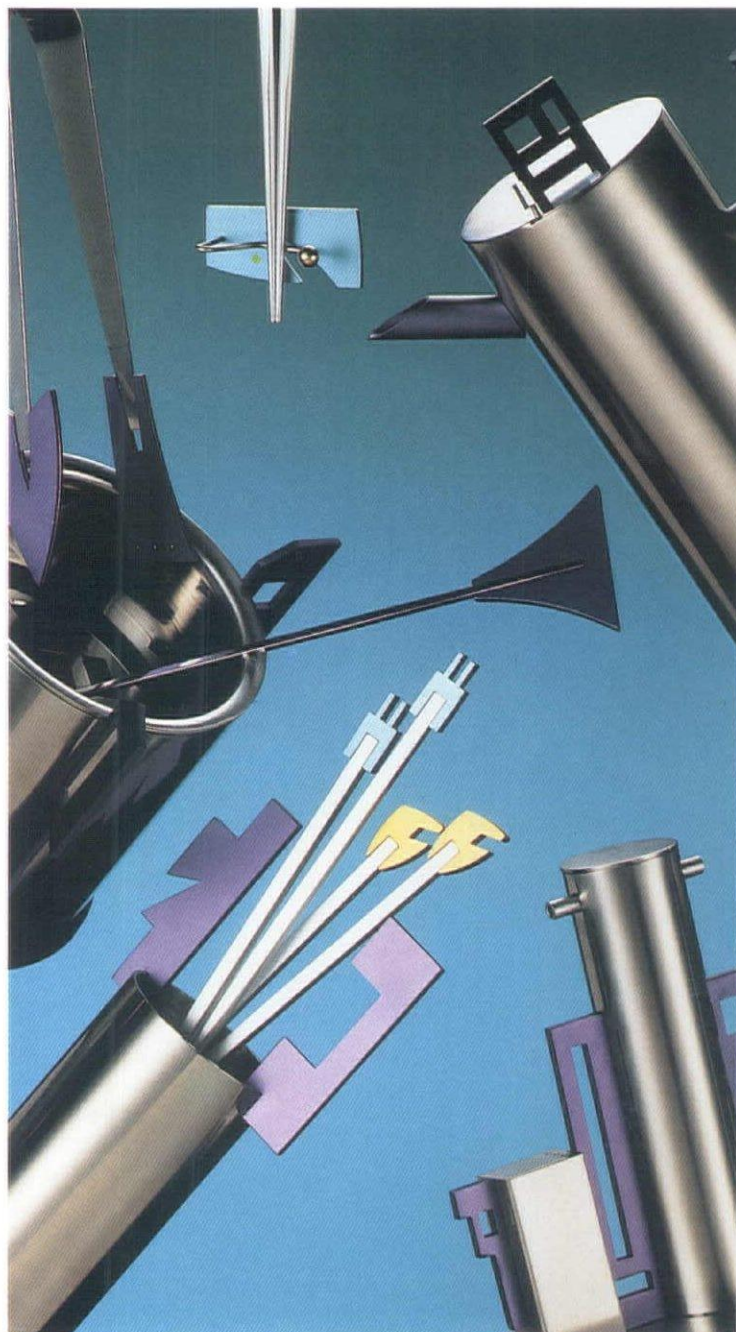
*Entre Florence et Tokyo,
un mélange insolite
de formes et matières
pour
une nouvelle approche
du design.*

La plupart des designers émergeant à l'heure actuelle en Italie, ont suivi leurs études à Florence, véritable et continu creuset artistique. Rappelons que les Archizoom, Superstudio, Alchimia et tous les mouvements radicaux des années soixante-dix sont nés là-bas. Vincenzo Iavicoli et Maria Luisa Rossi n'échappent pas à cette mouvance ; diplômés tous deux de l'Institut de design industriel de Florence (Isia), ils y installent leur propre agence en 1985. Maria Luisa est également diplômée de la Domus Academy à Milan où elle obtient un Master en design industriel. Nos deux compères, unis dans la vie comme au travail, enrichissent leur activité de plusieurs champs d'investigation qui vont du design de produits à l'architecture intérieure. Un séjour de deux ans au Japon (1988/90) – Vincenzo est professeur invité de design industriel à

l'université de Tsukuba – stimule leurs élans créatifs et les conduit à expérimenter dans leur domaine une nouvelle approche culturelle du design : « l'objet industriel comme signe d'un nouveau comportement ». Au Japon, on leur passe rapidement commande : ils réalisent boutiques et restaurants (cf article Kabuto), et créent une gamme d'objets en métal pour la table éditée chez le Japonais Wakita Hi-Tech (Fukuoka) et des objets pour « Amlux » Toyota Motor Corporation showroom (Tokyo).

Leur esthétique italienne-japonaise est ainsi source de produits « hybrides », aussi traditionnels qu'avant-gardistes. Leurs créations très expressionnistes apportent sans aucun doute une nouvelle fraîcheur dans l'univers des formes contemporaines.

Brigitte Fitoussi



PHOTOS : ALBERTO PETRA



K ABUTO

*Formes guerrières
des samouraï
et références
méditerranéennes
pour un restaurant
au centre de Tokyo.*

Kabuto est un restaurant dont le menu offre une cuisine tout à fait typique. Il appartient à une société

productrice de bière, la Kirin Brewery Ltd, la principale de ce secteur. Nos clients se sont lancés dans ce projet à travers une opération inédite, c'est-à-dire en proposant non pas toutes sortes de bières mais de nouvelles recettes de cuisine. Ils décident, par exemple, d'exploiter la traditionnelle fondue japonaise « Shabu-Shabu », – plat qui consiste à ébouillanter viande, légumes et Tofu dans un faitout posé au centre de la table, et à les assaisonner ensuite avec de multiples sauces – en remplaçant la viande par du poisson ; c'est le « Kaisen-Shabu ».

Et puis, comme par défi, ils s'en remettent à deux designers étrangers pour créer une nouvelle stratégie basée sur le mélange culturel (rompant avec la logique de ce genre d'opération qui conduit souvent à aménager des restaurants selon le style européen), et

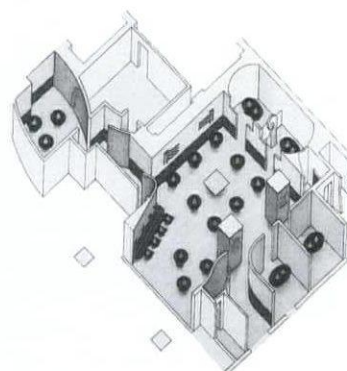
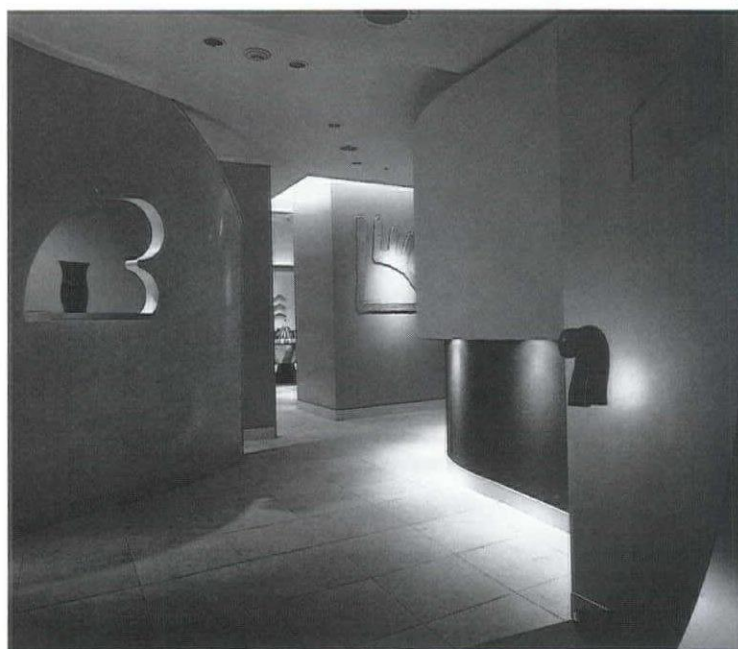


offrir ainsi une nouvelle ambiance pour cette cuisine nipponne.

N'ayant aucune image préconçue sur le restaurant « Shabu », notre imagination s'est arrêtée sur le « Kaisei », le poisson, qui est devenu la mer, ou plus encore, la Méditerranée, la mer de chez nous. Nous avons voulu représenter au travers des couleurs beige, bleue et orange, la plage, la mer, le soleil. Les restes archéologiques, les traces de cultures passées qui trouvent leur berceau dans la Méditerranée.

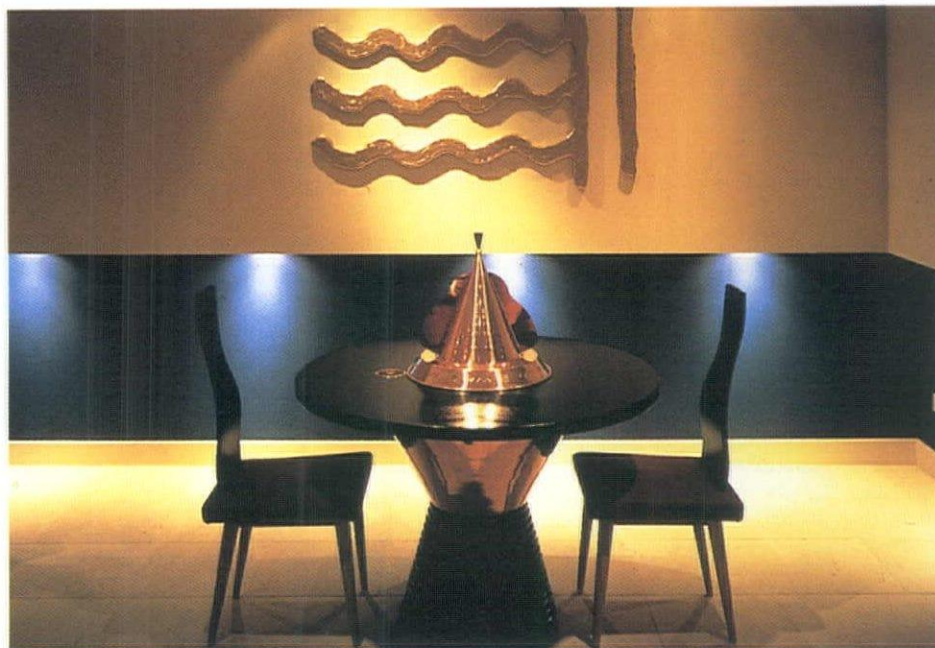
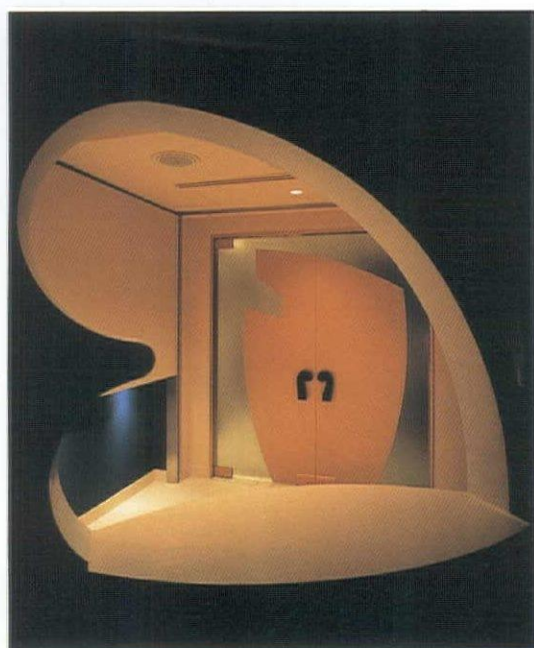
Ces éléments qui prévalent ici sont les tables avec leur double fonction de plaque chauffante et table à manger, et pour lesquelles nous avons créé une image unique (table-marmite), avec aussi l'idée d'un grand couvercle. La base de la table cache le réchaud. Le plateau en bois comporte en son centre un vide pour poser le faitout et son couvercle en cuivre. Nos clients ont été enthousiasmés par le projet au point d'en être influencés pour le nom même du restaurant. Et en particulier par le couvercle qui leur rappelle le couvre-chef des Samouraï ; d'où la dénomination « Kabuto » qui signifie casque. D'ailleurs à partir du moment où ces couvercles devenaient des éléments majeurs de l'aménagement, nous avons prévu au centre du restaurant une grande table qui les rassemble tous lorsqu'ils ne servent pas.

M.L. Rossi



Restaurant Kabuto : Kaisei-Shabu restaurant. 1990.
Akasaka Tokyu Hotel, Tokyo, Japon.
Designers : Iavicoli et Rossi, Florence.
Client : Kirin Brewery Co, Ltd.
Entreprise : Tanseisha Co, Ltd.
Surfaces : 272 m².
Photos : Nacasa & Partners Inc.

Most of the up and coming designers in Italy today trained in Florence, which continues to be an authentic artistic crucible. Archizoom, Superstudio, Alchimia and all the radical movements of the seventies were all born there. Vincenzo Iavicoli and Maria Luisa Rossi are no exceptions to the rule since both are graduates of the ISIA, Florence's institute of industrial design. Maria Luisa also holds a Master's degree in industrial design from the Domus Academy in Milan. In 1985 they opened their own agency in Florence and, together for better or worse in life and work, they extended the field of their investigations to range from designer products to interior architecture. A two-year sojourn in Japan in 1988/90 (while Vincenzo was visiting lecturer in industrial design at the University of Tsukuba) further stimulated their creative drive and led them to experiment with a new cultural approach to design: "industrial objects as insignia of new behaviour patterns". In Japan commissions came thick and fast: they did boutiques and restaurants and designed a range of metal tableware for the Wakita Hi-Tech firm in Fukuoka as well as objects for the Amlux Toyota Motor Corporation showroom in Tokyo. Their Italo-Nippon aesthetics thus gave rise to a spate of "hybrid" products that were both traditional and avant-garde. And their highly expressionist creations have definitely brought a new freshness to the universe of contemporary forms.





Fauteuil
Embryo



Felt
chair,
en
feutre



Wicker
chair,
en rotin

MARC NEWSON

*De Sydney à Tokyo,
de Paris à Milan,
Marc Newson
fait voyager son talent.
Ses fauteuils
organiques
en font un nouvel
espoir du design.*

Depuis 1989, date de ses premières expositions de meubles à Tokyo et à Milan (cf AA n° 266), Marc Newson figure déjà, à 27 ans, parmi les meilleurs designers de sa génération. Le rotin, sa dernière conquête, lui inspire une série de fauteuils superbes (édités par IDEE Japon) que le Via a présentés en mars, ainsi que toute son œuvre, pour la première fois en France. Exposition qui a voyagé ensuite au début avril chez Cappellini (son éditeur italien), pendant le salon du meuble à Milan.

Toutes ses créations aux formes organiques sont un peu à l'image de son pays, exotiques et isolées des modes internationales. Mais sa passion du voyage lui a permis en peu de temps d'exporter son talent aux quatre coins du monde. Grâce à lui, donc, aussi éloignée fut-elle, Sydney (sa ville natale) rejoint l'inférieur circuit de Tokyo, Paris, Milan, Barcelone, Londres.

New York, Los Angeles. Il vit depuis un an à Tokyo : son rêve serait d'habiter six mois au Japon, six mois en Europe. Et il travaille pour la société IDEE, sa maison d'édition au Japon, sous la conduite de Teruo Kurosaki, un industriel japonais avant-gardiste qui produit entre autres Starck, Kuramata et Dorner. Avant de le rencontrer, il avait déjà fondé sa propre marque en Australie, POD, sous laquelle il continue toujours à signer certains produits. A l'origine, Marc Newson a une formation de sculpteur mais c'est parce qu'il a suivi des cours de sculpture très conceptuels qu'il aime travailler sur n'importe quel sujet ou support artistique. De la bijouterie d'art, il passe sans problème au meuble : « Je ne me trouve pas de définition, ni comme artiste, ni comme desi-

gner ». Il dessine pour lui-même, jamais en fonction du marché mais de son inspiration : « Je n'ai pas de stratégie. C'est la conception du meuble qui dicte à chaque fois son avenir ». La plupart de ses meubles sont des pièces de séries limitées, alors que quelques séries industrielles seraient pour lui la rançon de la gloire. Mais son approche reste très artisanale. Il dessine d'abord une infinité de croquis pour réaliser ensuite, souvent lui-même, et dans n'importe quelle matière (le métal, le bois, etc.), ses prototypes. Faire une pièce peut prendre un mois. Le prototype de sa chaise longue en aluminium a nécessité quelque deux mille rivets.

Les formes courbes qui caractérisent son travail s'inspirent des formes de la nature : « En Australie on se passionne pour les relations entre art et science ». Epris de

à observer la perfection d'un coquillage et la magie des phénomènes naturels, fasciné par les spirales et les systèmes répétitifs. A l'image des designers actuels « ce qui compte beaucoup pour Newson c'est surtout l'humour ». Créer des émotions avec des objets qui communiquent leur propre identité : « Je m'amuse souvent avec les différences d'échelle en passant du plus petit au plus grand, de l'envers à l'endroit. Créer l'illusion avec un grand objet qui pourrait être minuscule. » Newson adore l'effet du contraste : « J'aime recouvrir une chaise aux formes accueillantes avec un matériau très froid comme l'aluminium ». Malgré son jeune âge, on remarque déjà chez cet artiste une très forte personnalité. Son formalisme sensuel et exacerbé redonne aux sièges une nouvelle dimension de confort, oublié ces dernières années.

Brigitte Fitoussi



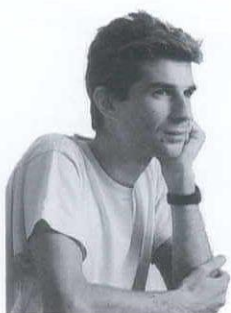
na-
ture, ce
talentueux jeune
homme avoue pas-
ser de longs moments

Orgone
lounge,
en résine

Fauteuil
Massai,
Neotu
éditeur

K

RISTIAN GAVOILLE



Son diplôme d'architecte (Dplg) en poche, obtenu à Toulouse, Kristian Gavaille décide de s'installer à Paris en 1984 où il démarre sa carrière par des collaborations avec plusieurs agences d'architecture, dont les services d'architecture de la Ville de Paris. Il dessine parallèlement des meubles mais, ne connaissant personne à ce moment-là, il décide d'aller à la rencontre de Philippe Starck pour lui demander conseil. Le hasard fait bien les choses. Starck, qui cherchait alors à recruter, lui propose de collaborer illico sans avoir vu aucun croquis de lui. Question de « feeling ». Kristian Gavaille passe ainsi quatre ans chez Starck de 1986 à 1990, devenant l'un des piliers de l'agence : il gère surtout les chantiers d'intérieur.

Le chantier le plus important est pour lui le restaurant Teatriz à Madrid : « Starck m'a appris à poser un regard nouveau sur les choses, à avoir toujours un œil candide, à se remettre en question sur un dessin, à intégrer la notion de « design plus » sans qu'il soit question de gadgetisation ». Gavaille se réfère, admiratif, aux modèles du début du Mouvement moderne lorsqu'on faisait « de l'architecture de A à Z », c'est-à-dire que l'on dessinait jusqu'au mobilier. « Starck est devenu le porte-parole d'une nouvelle génération d'architectes, il recrée la diagonale entre architecture et design. »

Tout en travaillant « corps et âme » pour le maestro, Gavaille continue à dessiner du mobilier

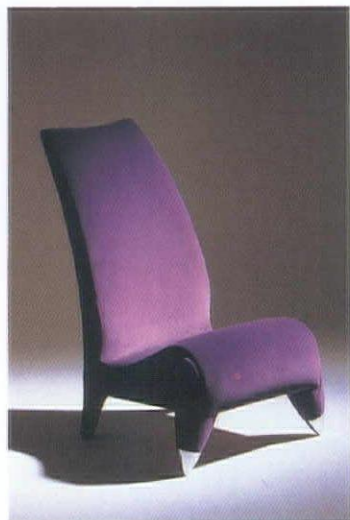
pour son compte. Ce qui lui vaut une aide du Via en 1987 (dans le cadre de l'appel permanent) lui permettant de réaliser des prototypes. L'année suivante, en 1988, il est édité par Disform (Espagne) et Néotu qui présenteront pour la première fois ses modèles au salon du meuble de Milan. Il réalise aussi parallèlement des scénographies de spectacles musicaux (Renaud au Zénith, Guesh Patti) et des décors pour la télé.

En 1990, c'est l'année de tous les changements. Néotu lui consacre en septembre une exposition avec trois nouveaux meubles : un canapé, un fauteuil club et un bahut. Et puis il décide sur un coup de tête de voler de ses propres ailes, et donc de quitter Starck. « J'ai eu la chance d'être dans une agence

avec un vrai modèle de qualité dans le travail, c'est difficile après de retravailler ailleurs. » Il devient directeur artistique de la société Ardi, éditeur de petits objets pour la table, dont il dessine aussi certains produits. En janvier, le Via lui donne une carte blanche : il crée sept nouveaux produits qui seront exposés durant le salon du meuble à Paris.

De Starck, Gavaille aura certainement retenu sa vision humoristique et émotionnelle des choses. Ses créations sont drôles sans être anecdotiques, humanisées au point qu'elles ont toujours l'air « costumées ». Elles sont aussi d'une étonnante gaieté. Fana de mode, Gavaille semble créer un lien entre vêtements et mobiliers.

Brigitte Fitoussi



Fauteuil, Neotu éditeur



Chaise Plaisir d'A.
carte blanche Via 90



Armoire Memoialor,
carte blanche Via 90

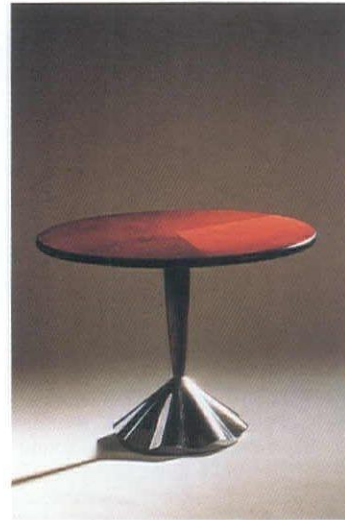
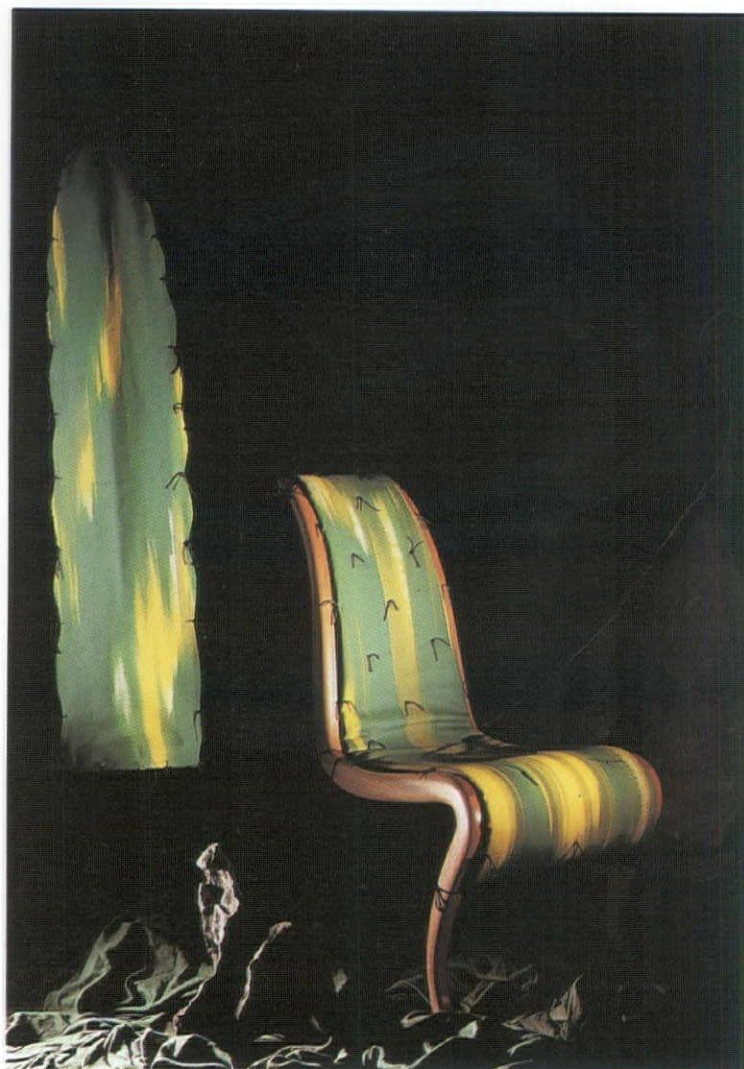


Table divine, Neotu éditeur



Chaise Cactus.
Designer
Francisco
de Almeida.

DESIGN MADE IN BRÉSIL

*Les designers brésiliens
alignent leurs créations
sur le nouveau design
international : tendance bois
et néo-barbare.*

1990 a été une année déterminante pour les designers brésiliens. Pour la plupart d'entre eux, ce fut l'apogée d'une décennie, durant laquelle le design a pu exprimer toute sa créativité à un public toujours habitué aux noms internationaux et aux objets

« Fake ». Malgré les réticences persistantes d'une industrie indifférente aux nouveaux professionnels brésiliens (il y a cependant des exceptions), les années quatre-vingts ont annoncé un retour à la création (en matière de design), amorcé au cours des an-

nées vingt et trente, au début du Mouvement moderne au Brésil. Période où tous les arts s'orientaient, ensemble, vers une nouvelle pensée (brésilienne), liée aux vagues internationales, mais avec une identité propre au pays. Selon bon nombre de designers aujourd'hui, le gouffre des années soixante-dix, auquel très peu ont survécu, semble à jamais révolu. Ce qui lui succède, à présent, est le fruit d'un travail produit en réaction, à la fin de ces sombres années. Durant les années quatre-vingts les designers brésiliens ont pris peu à peu conscience de leur potentiel créatif. Ils ont pris de nombreux risques pour prouver qu'il leur était possible de donner naissance à un nouveau design national, suffisamment crédible à l'étranger. Et qui s'aligne sur certaines tendances internationales, dont la plus évidente : la tendance néo-barbare.

Ces derniers expliquent que ce renouveau provient d'une même attitude esthétique face à la grande industrie, et aux moyens de production mis en œuvre pour la consommation de masse. Au Brésil, il y a donc toute une génération montante s'opposant (jusqu'à la destruction) aux sempiternelles relations (issues du

Mouvement moderne) entre la forme et la fonction, et qui, selon elle, sont depuis longtemps déformées par des intérêts uniquement commerciaux. Conscients ou non du processus déclenché par les œuvres bizarres, parfois agressives, ce qui compte le plus pour eux c'est de jouir de la liberté de faire ce dont ils ont envie. Il faut préciser que ces créateurs ne sont ni les héros d'une révolution post-industrielle (qui finirait par mépriser l'industrie), ni des naïfs qui feraient peu de cas des rudes lois du marché.

A certains noms déjà consacrés, comme les architectes et designers Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, Zanini Caldas et d'autres (cf AA n° 251, juin 87), se joint une jeune génération de créateurs en provenance de Rio de Janeiro, de São Paulo et de trois ou quatre autres grands pôles urbains, (tous unis par le même désir d'exprimer une différence), et dont les efforts ont permis la réussite du design brésilien actuel. La condition même de « pays pauvre » est ici largement reprise comme thème ; dans le sens où tous les rejets industriels et domestiques y jouent un rôle esthétique, soit comme sujet au niveau

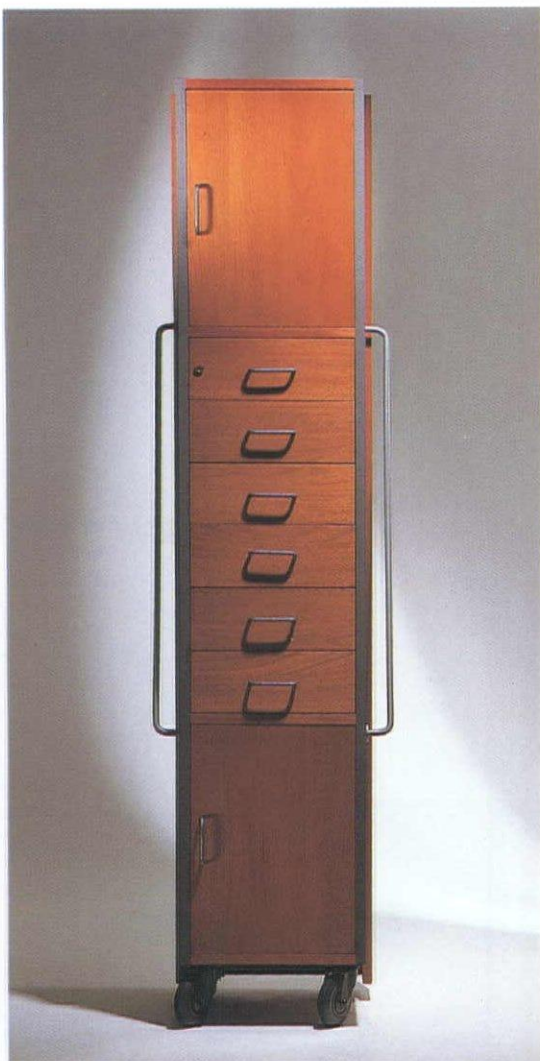


Chaise
Mouette.
Designer
Carlos
Motta.

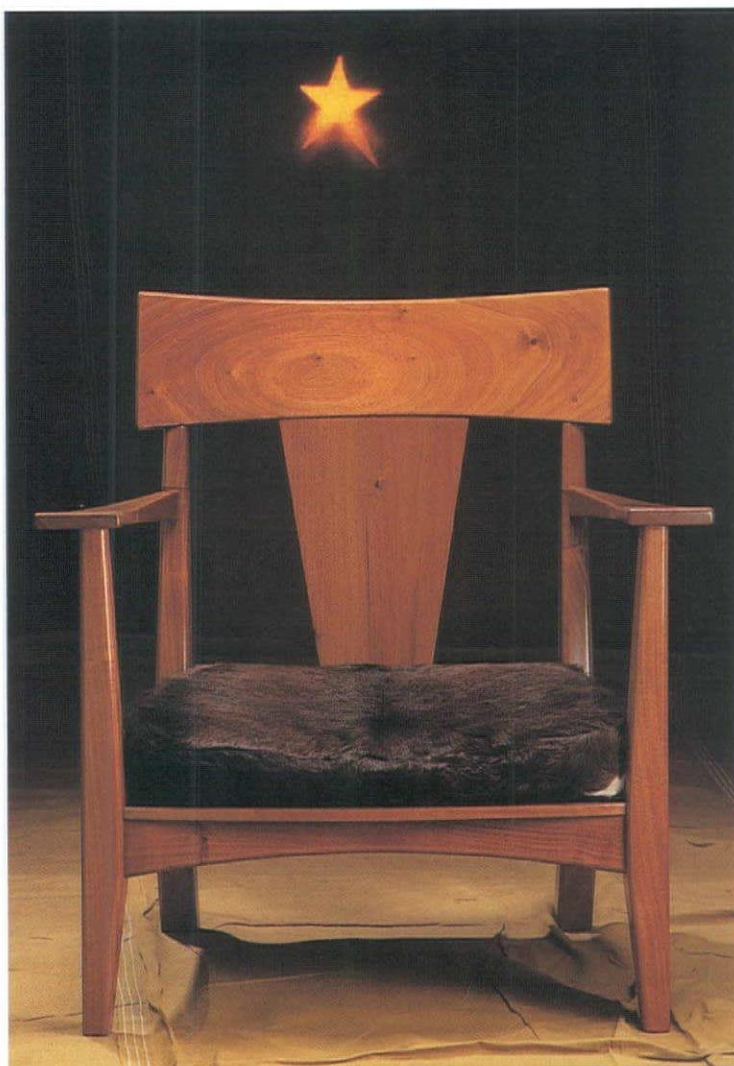


Table
Canteliver.
Designer
Francisco
de Almeida.

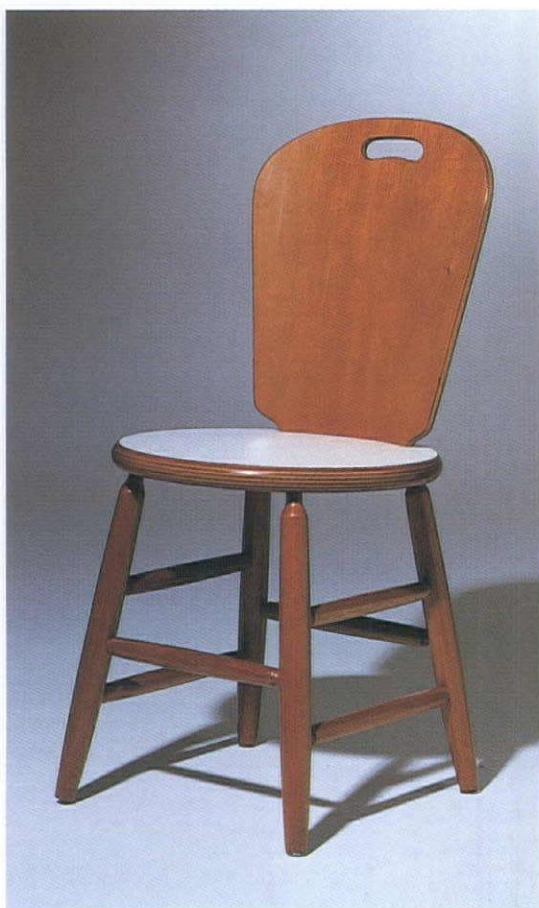
Tiroir
Tuca.
Designer
Fulvio
Nanni.



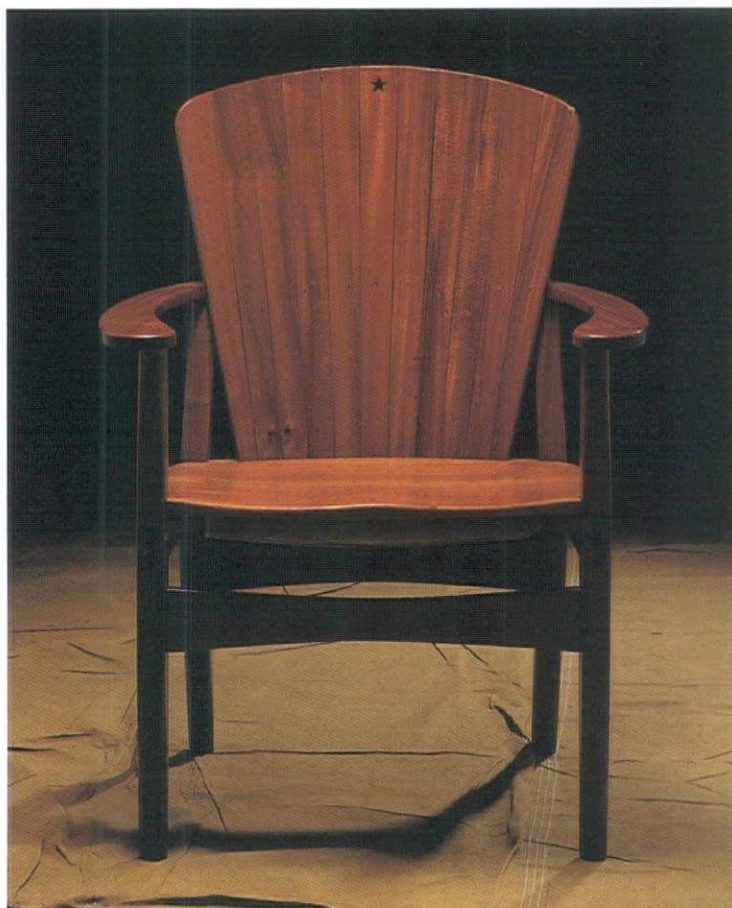
Chaise
CM 7.
Designer
Carlos
Motta.

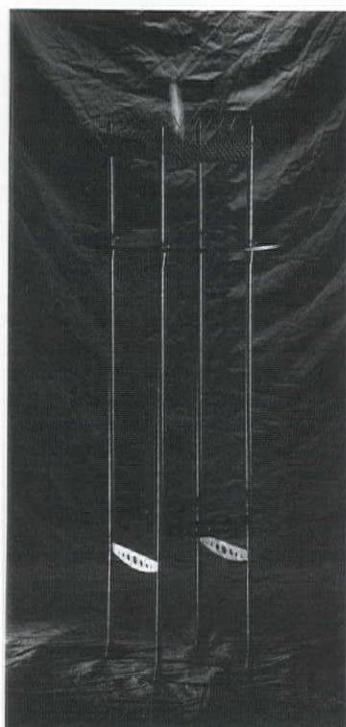


Chaise
Sao Paulo.
Designer
Carlos
Motta.



Chaise
Etoile.
Designer
Carlos
Motta.





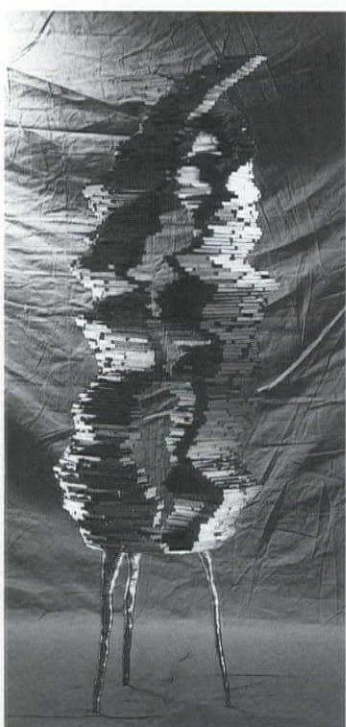
Braise en métal et verre.

DESIGNER : GUNTHER PARSCHALK



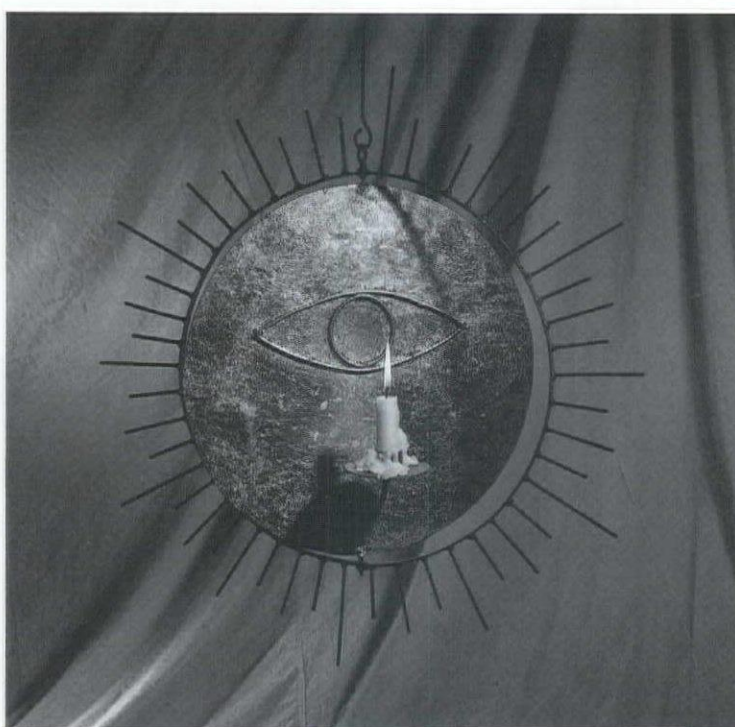
Plateau à fruits en bois et métal.

DESIGNER : LES FRÈRES CAMPANA



Armoire Cave, en bois et métal.

DESIGNER : LES FRÈRES CAMPANA

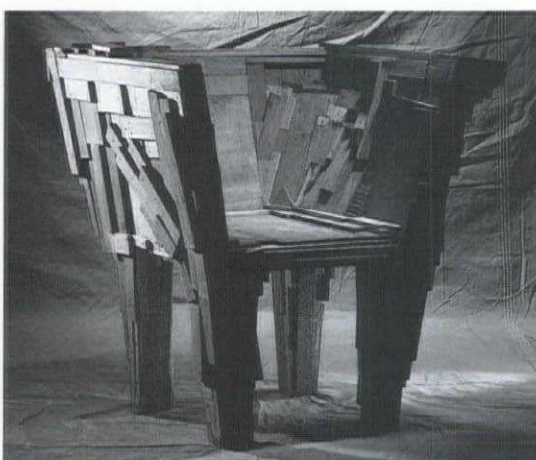


Lampe Yeux en fer traité.

DESIGNER : ALBERTO CAMAREIRO



Chaise
Femme,
de Pedro
Useche.



Chaise
Favela
en bois,
des frères
Campana.

du résultat formel, soit comme matière première de l'objet. Comme par exemple la chaise « Favela », créée par les frères Campana, avec son apparence provocatrice qui fait vraiment penser aux assemblages des bidonvilles brésiliens.

Au-delà d'une simple adoption des diverses esthétiques actuelles, le design brésilien laisse apparaître toute son inventivité à travers des matériaux, comme par exemple le bois, utilisés très communément au Brésil. Le bois a toujours été la plus importante matière première des designers brésiliens au cours de la deuxième moitié du siècle. Les immigrants tels que John Graz, Gregori Warchavchik et Lasar Segall avaient déjà exploité toute sa plasticité pour traduire les influences du mouvement Art-Déco au début du Modernisme brésilien. Carlos Motta est à présent le nouveau maître du bois, comme l'étaient il y a quelques années Joaquim Tenreiro ou Zanini Caldas...

Mais le bois n'est plus la seule matière utilisée aujourd'hui au Brésil. Le ciment, le plastique, l'acier, le fer rouillé, le cuivre alimentent aussi la créativité des designers qui ne sont pas en manque d'imagination.

Vitória Gomes

Brazilian designers and architects whose names are already well-established, such as Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi and Zanini Caldas (Cf. AA n° 251, June '87), are being joined by a new generation of creators from Rio de Janeiro, São Paulo and three or four others big urban centres in that country. What unites them is the desire to express their difference; and their combined efforts have ensured the success of present-day Brazilian design. Even the "poor country" condition is used as a theme; industrial and domestic rejects play an aesthetic role either as subjects, formal results, or material for building an object. One example is the "Favela" chair designed by the Campana brothers, whose provocative look relates directly to the random assemblage seen in Brazilian shanty towns.

More than the simple adoption of diverse aesthetics in vogue, Brazilian design shows inventiveness in using materials like wood, which is in common use all over the country and already well-established as the prime material used by Brazilian designers in this half of the century. In the early stages of Brazilian modernism, immigrant designers like John Graz, Gregori Warchavchik and Lasar Segall used the plastic qualities of wood to serve the Art-Deco movement. At the present time, Carlos Motta is the best-known designer working in wood, just as Joaquim Tenreiro and Zanini Caldas were some years ago.

But wood is not the only material in use in Brazil today. Cement, plastic, steel, copper and rusty iron also feed the creativity of Brazilian designers, who are giving ample proof of their fertile imaginations.

CETTE ANNEE C'EST D'USAGE LE KLINKER



■ Même cette année le KLINKER se propose comme élément caractérisant de l'architecture.

■ Réaliser un ouvrage qui prévoit l'utilisation de ce matériau est stimulant car il n'y a pas de limites à sa polyvalence: places, métropolitains, aéroports, industries, centres sportifs, habitations et autres, où "projeter sans limites" peut porter loin - aux Etats-Unis, pour plus de précision.

■ Seule "condition": une réalisation importante pour vous et pour nous.

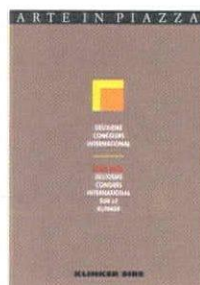
■ Pour tout autre renseignement, écrivez-nous ou téléphonez-nous.

■ Nous vous ferons parvenir une ample documentation sur le 2^e Concours International "ARTE IN PIAZZA" et sur le Congrès aux Etats-Unis.

KLINKER SIRE
PROJETS DE VOYAGE

Service lecteurs n° 17

Secrétariat du concours:
SIRE S.p.A.
12060 RORETO DI CHERASCO (CN) - ITALY
Tel. 19 - 39/172 49.45.77
Fax 19 - 39/172 49.45.71





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, Schwanzer, 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'Egyptien 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, Tigerman, Zeiter, Clotet et Tusquets, Gehry. Décembre 1979.

207 L'ARCHITECTE ET LA VILLE

Projets de Krier, Venturi, Haus-Rucker, Rogers, Ungers, Peichl, Foster, Johnson, Polshock, 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 Koralek, Design partnership, Früs et Moltke, Valle et Farrell. Juin 1982.

ro). L'Atelier Mobile, Kowalski et Szyzkowitz, Prince, Asmussen, Kellog, 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 I.

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, Tigerman, Porro, 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

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 (Por-

230 FRANCE 2.

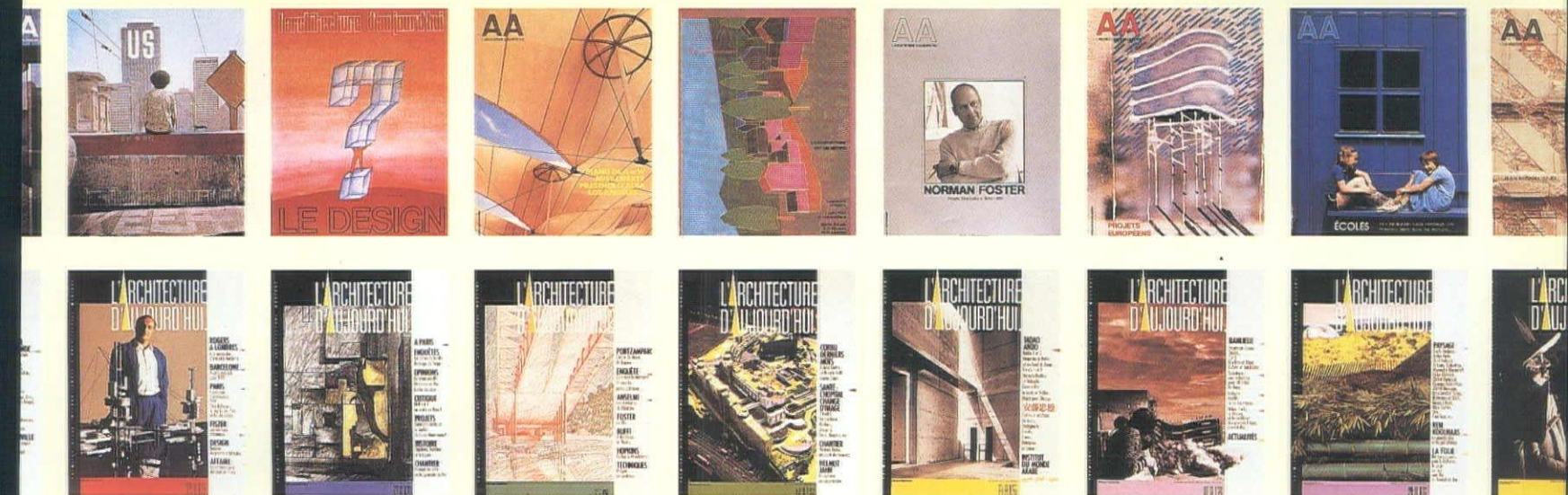
Pluralité des langages à travers les régions de France. Reportages et analyses région par région. Décembre 1983.

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 Fuksas 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, Canella, Sawade, Steidle, Coop Himmelblau, Lainer et Auer, Nouvel, Hondelatte, Benthem et Crouwel, 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

Riboullet : 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, Vandenhove, Hertzberger, Coenen, Benthem et Crouwel, De Ley, Mecanoo. Des articles de Maarten Kloos et Geert Bekeert. Juin 1988.

258 ROGERS BARCELONE LA DEFENSE

Londres. Les derniers projets de Rogers. Barcelone. Projets culturels pour 1992 : Aulenti, Boffill, 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 Villette. Un parc à Genève. Projets Site. Ambaz. 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. Narpozi. 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 Hammou-tène 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'INGÉNÉRIE

Débat avec Fruitet, Mimiram, 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, Dörner. 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 _____ nom _____ prénom _____

Adresse : _____

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

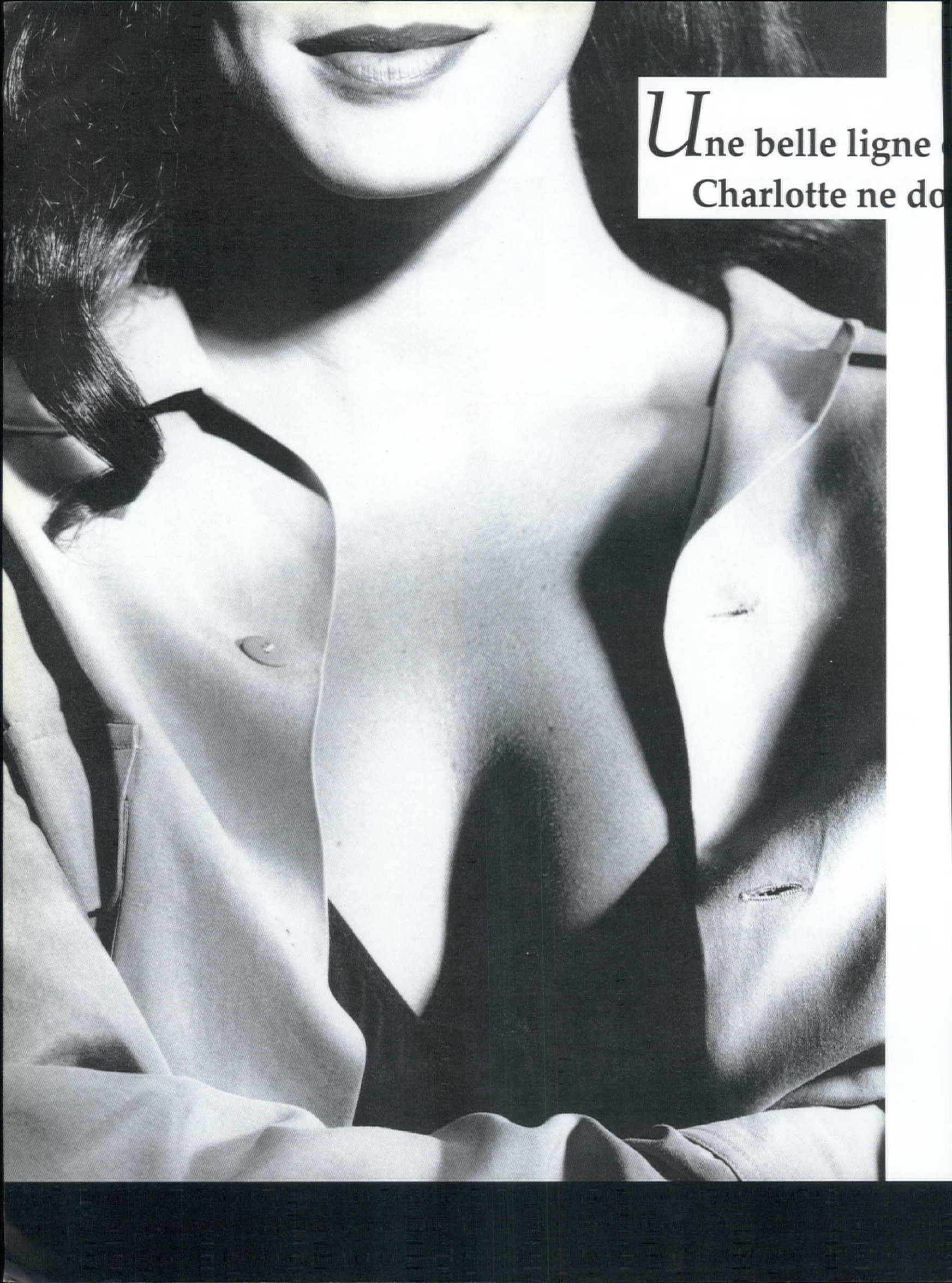
Paiement à la commande par :

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

N° _____

Signature obligatoire _____

☐ Je suis abonné ☐ Je ne suis pas abonné

A black and white photograph of a woman's face and upper torso. She is wearing a light-colored, possibly white, jacket with a visible button. The lighting is dramatic, with strong shadows on her face and neck. The text is overlaid in the top right corner.

Une belle ligne
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.

EXPRESSION
une collection signée

Sansen

Service lecteurs n° 34

 GROUPE SAMAS

GROUPE PONT-À-MOUSSON : INDUSTRIE ET MÉCÉNAT

Avec un chiffre d'affaires global de 4 milliards de francs en 1989, Pont-à-Mousson S.A. est le premier fabricant et exportateur mondial de canalisations en fonte ductile, et la société leader de la branche canalisations du Groupe Saint Gobain, qui emploie au total plus de 14 000 personnes. L'aventure industrielle de Pont-à-Mousson a commencé en 1865 avec la mise en exploitation des mines de fer de Lorraine, et dès la fin du siècle s'est lancée dans la grande exportation, vers l'Asie et l'Extrême-Orient, l'Amérique du Sud puis l'Amérique du Nord. Pont-à-Mousson a toujours associé son nom à celui de mécénat culturel, plus particulièrement en Lorraine où se trouvait son siège. Notamment pour la réalisation du bâtiment de Nancy, en 1926, la société avait fait appel à des artistes phares de l'Ecole de Nancy : Louis Majorelle, Jacques Gruber, Daum. La société passait aussi des commandes au jeune ferronnier d'art Jean Prouvé... Il était donc normal que dans la continuité de cette tradition lorraine de mécénat, Pont-à-Mousson devienne partenaire principal de la rétrospective orchestrée par le Centre Georges Pompidou en l'honneur du grand lorrain qu'a été Jean Prouvé, artisan, designer, ingénieur, industriel...

Pont-à-Mousson S.A. : 4, rue Paul-Valéry, 54016 Paris.
Tél : 47 27 09 70.

COULEURS DANS LES VILLES PAR ASTRAL



La première phase du concours « Choisissez vos couleurs », parrainé par Astral Peintures du Groupe Akzo, a abouti à la présélection de 33 villes et villages sur 14 régions de France, en vue de la désignation de trois agglomérations gagnantes au plan national. En mars 1990, 6 000 municipalités

avaient été touchées en vue de leur participation à ce concours organisé par l'Académie des Arts de la Rue, qui a pour but de sensibiliser la population française à l'importance de la couleur dans la ville, de faire découvrir et apprécier par les habitants d'un lieu la palette colorée, culturelle et historique de leur environnement. Chacun des pré-sélectionnés recevra un don de 50 000 francs en peintures Astral. Les trois gagnants nationaux, choisis d'ici le mois d'octobre 1991, recevront chacun un don de 100 000 francs en peinture Astral.

Le Groupe Akzo, troisième fabricant mondial de peintures, a déjà fait preuve de son excellence technique dans sa participation aux travaux de restauration du vieux Turin et du vieux Barcelone, et de son intérêt pour la notion de patrimoine.

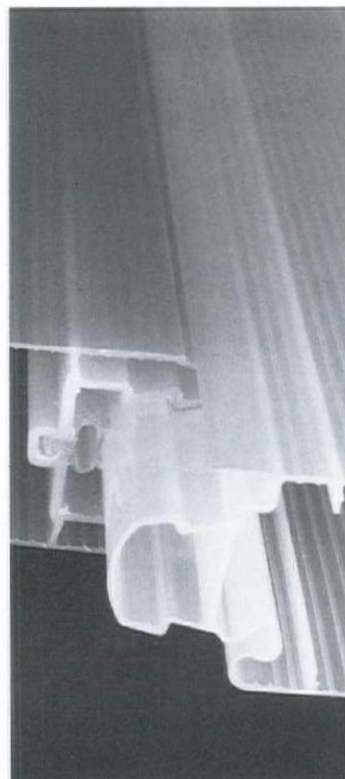
Chaque municipalité participante a élaboré un dossier présentant les réalisations et les projets colorés les plus notables. Une clause du règlement, éliminatoire dans l'acceptation des candidatures, et qui a été appliquée au détriment de dossiers fort intéressants au demeurant, est le recours à un sondage d'opinions sur la mise en couleurs de la ville (éventuellement par le biais de la presse, d'interviews, etc), ainsi que la participation des enfants des écoles. Par contre, il est intéressant de noter que parmi les pré-sélectionnées figurent des municipalités qui ne sont pas habituellement acheteuses de peintures Astral, le jury de l'Académie de la Rue ayant eu toute liberté de se prononcer dans ses choix.

Parmi les membres du jury figuraient Marie-Claude Vigna, secrétaire générale de la fondation Electricité de France, Pierre Cardin, couturier, Jean-Philippe Lenclos, coloriste-conseil, André Parinaud, président de l'Académie des Arts de la Rue, Georges Patrice, coloriste-conseil, ainsi que des représentants des professions, des associations et des ministères concernés. Un certain nombre d'entre eux sont déjà membres de l'Académie des Arts de la Rue, dans laquelle on relève également les noms de Nicolas Schöffer, Paul Delouvrier, Robert Delpire, Jean Dewasne, Isabelle Hebey, Roger Taillibert, Jean Balladur.

Les dossiers des villes et villages primés seront exposés au Grand Palais, lors du Salon International de l'Affiche et des Arts de la Rue. Belfort et Bellegarde, dans l'Ain, sont parmi les villes dont les dossiers retiennent l'attention par les efforts de valorisation du paysage urbain par la couleur.

Peintures Astral : Akzo Coatings, 164, rue Ambroise Croizat, 93204 Saint-Denis Cedex 1. Tél : 48 20 61 64.

TRANSMISSION LUMINEUSE ET ISOLATION

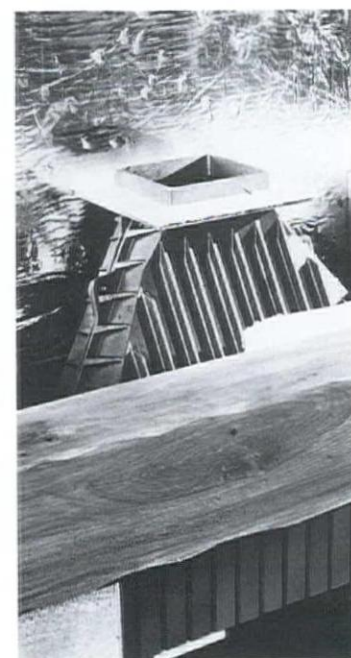


Les plaques « double peau » Optilux sont utilisées en bardage dans les bâtiments sportifs, industriels et commerciaux, mais aussi en faux plafond, en cloisonnements, dans les cages d'escalier. Produites par Olmanns France, filiale du groupe autrichien Wienerberger dont Solvay vient d'acquérir 50 %, elles seront désormais commercialisées par Soplachim (Groupe Solvay). Leurs caractéristiques essentielles sont une très bonne transmission de la lumière naturelle tout en affichant d'excellentes propriétés thermiques. Les plaques Optilux dispensent un éclairage diffus sans ombres portées. Grâce à leur structure de double, voire de triple peau, et à la faible conductivité thermique du matériau de base, le PVC, elles ont un coefficient de transmission extrêmement bas : $K = 3 \text{ W/m}^2$. La structure des plaques et leur mode d'assemblage, bord à bord par emboîtement de rives mâles et femelles, garantissent une étanchéité parfaite aux fortes pluies. Légères, avec moins de 5 kg au mètre carré, elles sont d'une mise en œuvre extrêmement faciles. Elles ont une bonne tenue au feu, classées M1. Enfin, elles sont imputrescibles et ont une excellente résistance mécanique. Les plaques sont disponibles en deux coloris : blanc naturel et bleu azur.

Soplachim : 35, rue du Capitaine Guynemer, 92090 Paris La Défense Cedex 28. Tél : 47 88 50 62.

ISOVER : « MIEUX VAUT PRÉVENIR QUE GUÉRIR »

Le panneau Rocflam d'Isover a été spécialement conçu sous cette devise pour assurer l'isolation thermique des cheminées et prévenir les risques d'incendie. Il répond aux recommandations de montage des principaux fabricants et aux dispositions relatives à la sécurité prescrites par les nouvelles règles de l'art. La pose de Rocflam selon ces règles garantit une température de 80° derrière le panneau. A ces températures, il n'y a aucun risque d'inflammation du bois. Le panneau de laine de roche est revêtu d'une feuille d'aluminium pur brillant contre-collé avec une colle silicate résistante à haute température. L'aluminium réfléchit la chaleur, améliore ainsi les performances globales de l'isolant et évite l'érosion du panneau que pourrait provoquer le brassage de l'air dans la hotte. La laine de roche, en plus d'être classée M0 par le CSTB, c'est à dire incombustible, a d'autres qualités particulières de tenue au feu : le matériau est absolument inerte, sans dilatation ni retrait. Les panneaux, de 1x0,60 cm, sur 30, 40 ou 50 mm d'épaisseur, sont conditionnés par 5 m², pour le doublage d'une cheminée. Le choix de l'épaisseur dépend de deux paramètres : le potentiel de montée en température de la cheminée, et l'espace disponible pour insérer l'isolant, compte tenu de la nécessité de laisser une lame d'air entre isolant et cheminée.



Isover : Les Miroirs, bât. D. 18, avenue d'Alsace, 92096 Paris La Défense Cedex 27. Tél : 47 62 34 00.

GAGNEZ DU TEMPS! SAGERET

La première banque de données du bâtiment
et des travaux publics.

CONSULTEZ

Accès libre MINITEL
36 28 11 11
+ TOUCHE CONNEXION



SAGERET

7, rue Plumet - 75015 Paris - Tél.: (1) 45 67 46 74 - Fax: (1) 42 73 04 47

Service lecteurs n° 33

ANNOUNCEMENT

Due to the critical situation in the Middle East, and because most of air cargo companies have cancelled their flights to the region and participants have had difficulties in shipping their entries, the closing date has been extended to Aug. 30, 1991.

International Contest
to Design a Monument in Memory of
Halabja
City of Silent Images
office for the contest

For more information write to:
Halabja Chemical Holocaust Memorial Foundation
P. O. Box 15 875-6369, Tehran, I.R. of Iran
phone (98-21) 24 97 25, fax (98-21) 897836

Service lecteurs n° 14

STAEDTLER



marsmagno

le 1^{er} professionnel **économique**
sans remplissage, sans nettoyage.



Le stylo tubulaire haute technicité à encre de Chine véritable.

OFFRE
EXCEPTIONNELLE



3 MARSMAGNO ACHETÉS + 1 GRATUIT POUR 142 F TTC

Je commande ☐ coffret(s) de 4 stylos (0,25 / 0,50 / 0,70
+ 1 STYLO GRATUIT 0,35) au prix de 142 F TTC x ☐ coffret(s)
= _____ F TTC.

NOM: _____ SOCIÉTÉ: _____

ADRESSE: _____

CODE POSTAL: VILLE: _____

Commande à adresser directement à votre Revendeur habituel.
Offre valable en France métropolitaine jusqu'au 31/12/91 dans
la limite des stocks disponibles.

GRATUIT



Un stylo tubulaire MARSMAGNO
à encre de Chine véritable.

NOM: _____ SOCIÉTÉ: _____

ADRESSE: _____

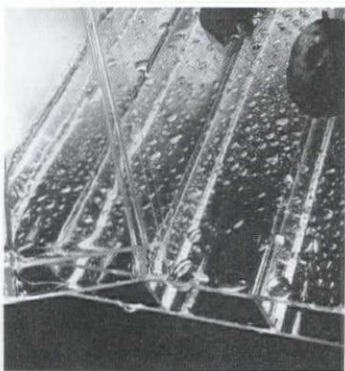
CODE POSTAL: _____ VILLE: _____

Coupon à retourner à: MARSMAGNO NOBLET S.A., 1, bd Charles
de Gaulle, 92707 COLOMBES CEDEX (joindre 4 timbres à 2,30F
pour frais d'envoi).

Offre valable en France métropolitaine jusqu'au 31/12/91.

Service lecteurs n° 42

NOUVEAUX VITRAGES SYNTHÉTIQUES



Le domaine des matériaux plastiques est un bouillonnement perpétuel de réalisation d'idées. Röhm GmbH, qui fut en 1933 l'inventeur du Plexiglas ou PMMA (polyméthylmétacrylate), renommé pour sa stabilité dans le temps, a mis au point une variété, dite Plexiglas SDP « no drop ».

Avec ce nouveau traitement, la remarquable résistance du Plexiglas aux rayons UV n'est pas altérée. Ces plaques alvéolaires à double paroi sont recouvertes sur une face d'une couche dotée de propriétés tensio-actives telles que les gouttes d'eau ne peuvent se former, et que l'eau s'écoule sur cette face sous forme de film. Par temps humide (pluie, crachin, et même bruine ou brouillard), ces plaques maintiennent des conditions de visibilité remarquables, surtout au regard des plaques synthétiques analogues non traitées. Ces produits ont d'abord été testés pour vitrer les serres, avec la couche no drop à l'intérieur pour prévenir la formation de gouttelettes de condensation (tout comme cela pourrait être nécessaire dans un jardin d'hiver, véranda fermée, bow window, etc).

Ils sont en outre à prescrire dans tous les secteurs de la construction où, pour des raisons esthétiques ou fonctionnelles, une bonne transparence des vitrages doit être assurée en permanence.

En effet, posée vers l'extérieur, la surface « no drop », est parfaitement auto-lavable, car, de même que la formation de gouttelettes, elle empêche le dépôt de salissures, feuilles, etc. qui sont entraînées par le ruissellement naturel. Ce qui est particulièrement agréable pour des abris, des auvents, des passages couverts, etc.

Röhm fabrique également depuis plusieurs décennies, des plaques de polycarbonate (PC) en association avec Bayer, sous la marque Makrolon.

Röhm France : BP 119, 92106 Boulogne Billancourt Cedex. Tél : 49 09 89 50.



CABINET DE TRAVAIL POUR DIRIGEANT

Le cabinet de travail Media Direction est un nouveau membre de la série Media System, du constructeur Ordo. De son origine nantaise, donc portuaire, l'entreprise a gardé le travail des bois exotiques. Aujourd'hui, Ordo se tient à Montaigu, en pleine Vendée. Media Direction est un produit modulaire et composable en palissandre, essence réservée au mobilier de direction, mais dont la touche de style est la forte présence de finitions laquées, dans des tonalités accordées à la matière de l'essence qui caractérise le mobilier d'une part, et d'autre part avec leur application sur les plans de liaison et de convivialité ; ce sont le noir en finition velours

mat, le vert décor moirage, et le bleu décor moirage.

La distribution des fluides sur le plateau est identique à celle de Media System : par les piétements et par poutres, avec émergence sur le plateau par un obturateur en bois. Les caissons de rangement sont soit sur roulettes, soit porteurs du plateau et remplaçant un pied. Le cabinet de travail comprend en outre des meubles de complément, isolés physiquement du cabinet de travail lui-même : une unité de classement arrière, une bibliothèque, une table ronde de réunion.

Ordo : BP 149, 85603 Montaigu Cedex. Tél : 51 94 01 02.

CASTING : POUR PENSER ET RÉALISER DES IMPLANTATIONS



Après la gamme Factoriel, avec laquelle Marcadet Mobilier présentait sa version de l'espace de travail, il restait à mettre au point le système d'implantation dans lequel pourraient se développer de façon cohérente ces espaces : système de cloisonnement et d'implantations.

Quatre idées directrices ont présidé à l'élaboration des cloisons Casting : simplicité d'emploi, polyvalence d'utilisation, capacité

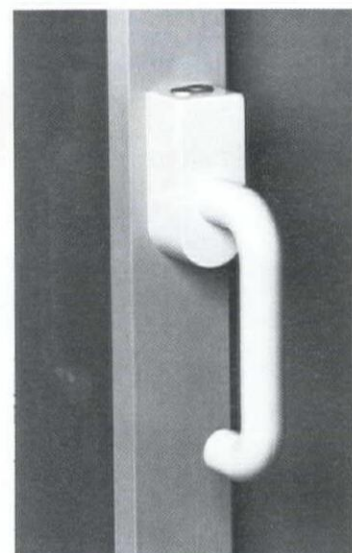
décorative et prix compétitif. Par leur conception — peu de pièces constitutives, une architecture simple — leur facilité de montage, les cloisons Casting peuvent être mises en œuvre et utilisées par tous.

Le système de cloisons Casting est aux normes dimensionnelles en usage, ce qui garantit sa polyvalence d'utilisation ; il est, par conséquent, compatible avec les différentes lignes de bureau de Marcadet Mobilier : Factoriel bien sûr, ainsi que Scriban et S.B.I. Les panneaux pleins du système ont été mis en couleur avec une palette de 14 teintes, complétés par des panneaux vitrés et perforés, permettant de jouer et de personnaliser les implantations en fonction des besoins et des goûts des usagers. Marcadet Mobilier utilise le dessin assisté par ordinateur pour réaliser une implantation visualisant le futur espace de travail.

Marcadet Mobilier : 26-28, avenue Albert Einstein, BP 59, 93151 Le Blanc Mesnil Cedex. Tél : 45 91 04 32.

DESIGN HEWI

Dans la continuité du design global qui caractérise son image de marque, Hewi a introduit de nouvelles formes, de nouveaux éléments ainsi que de nouvelles fonctionnalités à ses programmes de quincaillerie, de garnitures de porte et de fenêtre, et de garde-corps. En ce qui concerne les fenêtres, Hewi a mis au point SIO, un système de verrouillage fiable de condamnation des fenêtres, sans modification de l'aspect esthétique. A la différence des béquilles de fenêtre à condamnation habituelles, où le cylindre de verrouillage est placé au niveau de la béquille, Hewi a introduit ce dernier dans le cylindre en acier protégeant le mécanisme d'ouverture de la fenêtre. Le cylindre reste indestructible même en cas d'effraction sur la béquille. Le système SIO permet de verrouiller la fenêtre sur chacun des quatre points d'arrêt à 90° du mécanisme. Le cylindre, comportant 5 goupilles, est très robuste et offre une grande fiabilité. Les nouvelles garnitures de porte Hewi 117 se présentent comme une alternative aux formes rondes classiques avec une bonne prise en main sur la béquille de section rectangulaire. La béquille de fenêtre de ce design est également disponible avec le système de condamnation SIO. Enfin, ces nouvelles garnitures se montent suivant la nouvelle technique SR, qui évite tous les jeux et compense les écarts de centrage. Tous ces produits sont évidemment disponibles dans les treize coloris de la palette Hewi.



Système de condamnation SIO pour béquilles de fenêtre.

Hewi :
Zac BP 60067
Paris Nord II
95972 Roissy.
Tél : 48 63 75 19.

GRANITOGRES

LA CERAMIQUE DURE DESSUS, DURE DESSOUS, DURE SUR LES COTES ET DURE DEDANS!

Dans les carreaux de GRANITOGRES en grès cérame fin vitrifié, la teinte fait partie intégrante du corps même du carreau. GRANITOGRES présente ainsi une totale homogénéité tant en surface qu'en masse. Un véritable bloc de matière dure! GRANITOGRES est utilisable en pavement comme en revêtement (mais également en façade); à l'intérieur comme à l'extérieur et résiste à toutes les conditions climatiques. Une solution idéale pour les surfaces de grand passage permettant également, dans sa version polie, des applications d'une valeur esthétique absolue.

GRANITOGRES peut être ainsi employé dans les grands centres commerciaux comme dans les boutiques les plus prestigieuses; en construction urbaine comme en environnement résidentiel, mais également pour des réalisations spécifiques dans les milieux industriels, les laboratoires, les écoles, les hôpitaux etc...

Ses qualités techniques et esthétiques placent aujourd'hui GRANITOGRES comme la solution idéale à tous les problèmes de pavements et de revêtements de la construction contemporaine.



CERAMICA
**CASALGRANDE
PADANA**

Je souhaite recevoir votre documentation sur les produits GRANITOGRES

Nom

N° Rue

Code Postal Ville

Profession Société

(L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI)

CERAMICA CASALGRANDE PADANA - 42013 CASALGRANDE (RE) ITALIE
Via Statale, 73 - Tel. (051)39-522-846000 (7 lignes)

Service lecteurs n° 3

B RUZ : UN CONSENSUS ARCHITECTURAL, POLITIQUE ET TOURISTIQUE

DEUX GRANDS PROJETS ARCHITECTURAUX A

BRUZ (prononcez BRU), une petite ville de 8 000 habitants, située à la périphérie de Rennes. Sous l'impulsion de son Maire, M. Robert Barré, appuyé par le Conseil Général d'Ille-et-Vilaine, Bruz a décidé de devenir une ville « qui bouge », dynamique et entreprenante ; et ceci grâce à deux grands projets, en cours actuellement : le Campus Privé d'Ecoles d'Ingénieurs et le Golf du Domaine de Cicé-Blossac.

Le Campus Privé d'Ecoles d'Ingénieurs

Sur un site proche de Rennes et bien desservi par de grandes voies routières et ferroviaires, ce « Campus », de style américain, offrira l'avantage d'être disponible 24 heures/24 et 12 mois sur 12. Il permettra un cursus Bac + 5 à des étudiants-ingénieurs et une formation permanente pour les professionnels. L'ouverture de la 1^{re} école, l'école catholique Louis de Broglie, se fera en septembre 1992. Elle accueillera 360 élèves-ingénieurs en électronique, robotique, informatique et matériaux spéciaux. Dix écoles sont prévues sur 12 ans. Les travaux ont été confiés, après concours, au Cabinet d'Architecture SYNTHÈSE MACAULEY/QUENOUILLE, qui a présenté un projet attrayant respectant les données écologiques de la nature environnante. Des équipements collectifs seront également implantés pour l'hébergement des étudiants, la restauration, les activités et les sports.

Le Domaine de Cicé-Blossac

150 hectares de terrain boisé viennent d'être transformés en Parc de Loisirs et d'Activités, incluant un golf de 18 trous, avec Club-House (9 trous supplémentaires seront rajoutés plus tard). Son ouverture est prévue vers le milieu de l'année 91. De plus, un centre équestre, un domaine d'habitation (320 parcelles réservées à la construction) et une zone d'activités tertiaires (12 000 m² de bureaux et un hôtel 3 étoiles avec une soixantaine de résidences parahôtelières louées à la semaine ou au week-end) seront mis en place progressivement, afin de donner à cet ensemble une structure particulièrement attractive pour les riverains ou les vacanciers.

Avec ces deux projets ambitieux, BRUZ compte bien attirer dans la région une nouvelle population, universitaire et touristique, donnant ainsi un regain de vitalité à un département plaisant, à mi-chemin entre Paris et le bord de mer.

J.P. COHEN

INTERVIEW

de Monsieur Pierre MEHAIGNERIE, Président du Conseil Général d'Ille-et-Vilaine et Maire de Rennes.

Jessica Checler : Vous avez été le Président du Jury qui a choisi le groupe SYNTHÈSE pour réaliser les travaux architecturaux

du Campus Privé d'Ecoles d'Ingénieurs de Bruz. Qu'est-ce qui vous a particulièrement séduit dans leur projet ?

Pierre Méhaignerie : Le concours était très difficile, et certains des concurrents extrêmement difficiles à départager. Ce qui a rendu le projet du groupe SYNTHÈSE acceptable, c'est qu'il était adaptable dans le temps ; qu'il était souple et permettait des adaptations par rapport au nombre des écoles accueillies, aux diversités de logements, aux accueils d'entreprises. C'est un projet qui n'est pas figé et permet le maintien du réseau bocager existant que nous voulons à tout prix maintenir. C'est donc le projet qui faisait la meilleure « synthèse » entre les préoccupations architecturales bien sûr, le maintien du réseau bocager et la souplesse d'adaptation pour la construction d'une dizaine d'écoles en 12 ans, afin que la construction progressive des nouvelles écoles ne gêne pas le fonctionnement de celles déjà existantes. En phase terminale ce Complexe pourra accueillir 3 000 étudiants.

J.C. : Pourquoi ce Complexe ?

Pierre Méhaignerie : Parce que nous estimons qu'il y a place, à côté de l'université, pour des écoles d'ingénieurs plus orientées vers les secteurs de production et travaillant en étroite collaboration avec les entreprises. Il y a là un besoin sur le marché français qui n'est pas aujourd'hui rempli. Il y a aussi des nécessités de promotion à partir des techniciens supérieurs des I.U.T., ou des anciens élèves des I.U.T., travaillant déjà dans les entreprises, qui peuvent devenir ingénieurs par la voie de la promotion.

J.C. : Prévoyez-vous d'autres Campus dans la région ?

Pierre Méhaignerie : Non, d'abord parce que c'est coûteux pour la collectivité, ensuite, parce que le marché, bien qu'en expansion, reste tout de même limité et que cela doit être complémentaire de ce que fait l'université.

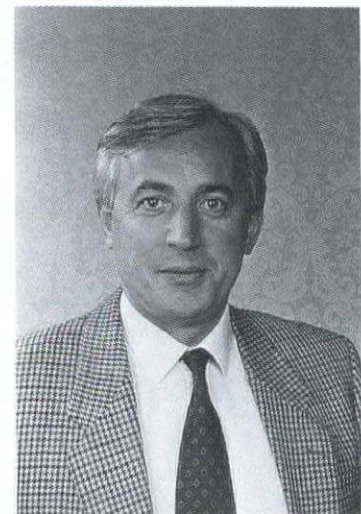
J.C. : Comptez-vous accueillir des étudiants français ou internationaux ?

Pierre Méhaignerie : Ce Campus sera le plus ouvert possible, au monde extérieur, avec un mélange d'étudiants venus d'autres pays, d'étudiants français et d'étudiants de l'Ouest. Mais avec l'exigence de souplesse, d'adaptation et d'utilisation 12 mois sur 12 des équi-

pements et d'ouverture sur le monde de l'entreprise. C'est essentiel.

J.C. : A Bruz, le niveau de la qualité de vie est-il particulièrement élevé ?

Pierre Méhaignerie : Bruz est une commune moyenne qui veut développer ses atouts et les mettre en valeur. Elle a les moyens de les mettre en valeur, mais pour le moment elle n'est pas championne. Il y a d'autres villes dans l'agglomération rennaise qui ont fait encore plus d'efforts. Si Bruz a été choisie c'est pour des raisons d'espaces disponibles importants, rapidement mobilisables et d'autre part, pour des raisons d'aménagement du territoire : de façon à ce que des implantations puissent se faire dans un rayon de 20 à 30 minutes en zone rurale, et pas seulement en zone urbaine. Notre ambition, en effet, est d'avoir un département de 800 000 habitants où il n'y ait pas une grande ville qui étouffe le reste du territoire qui serait, lui, plus ou moins désertique. Nous avons l'ambition de faire vivre la ville dans la nature. D'offrir aux habitants de la ville de l'espace ; et aux habitants des zones rurales un accès facile aux services de la ville. Une autre ambition, de nature humaine, est de remplacer des actifs agricoles, qui vont partir, par des actifs dans les autres activités industrielles et tertiaires. Le choix de Bruz a donc été, aussi, un choix fait en fonction de l'ambition d'aménagement du territoire départemental.



Monsieur Pierre Méhaignerie
Maire de Rennes, Président du
Conseil Général d'Ille-et-Vilaine



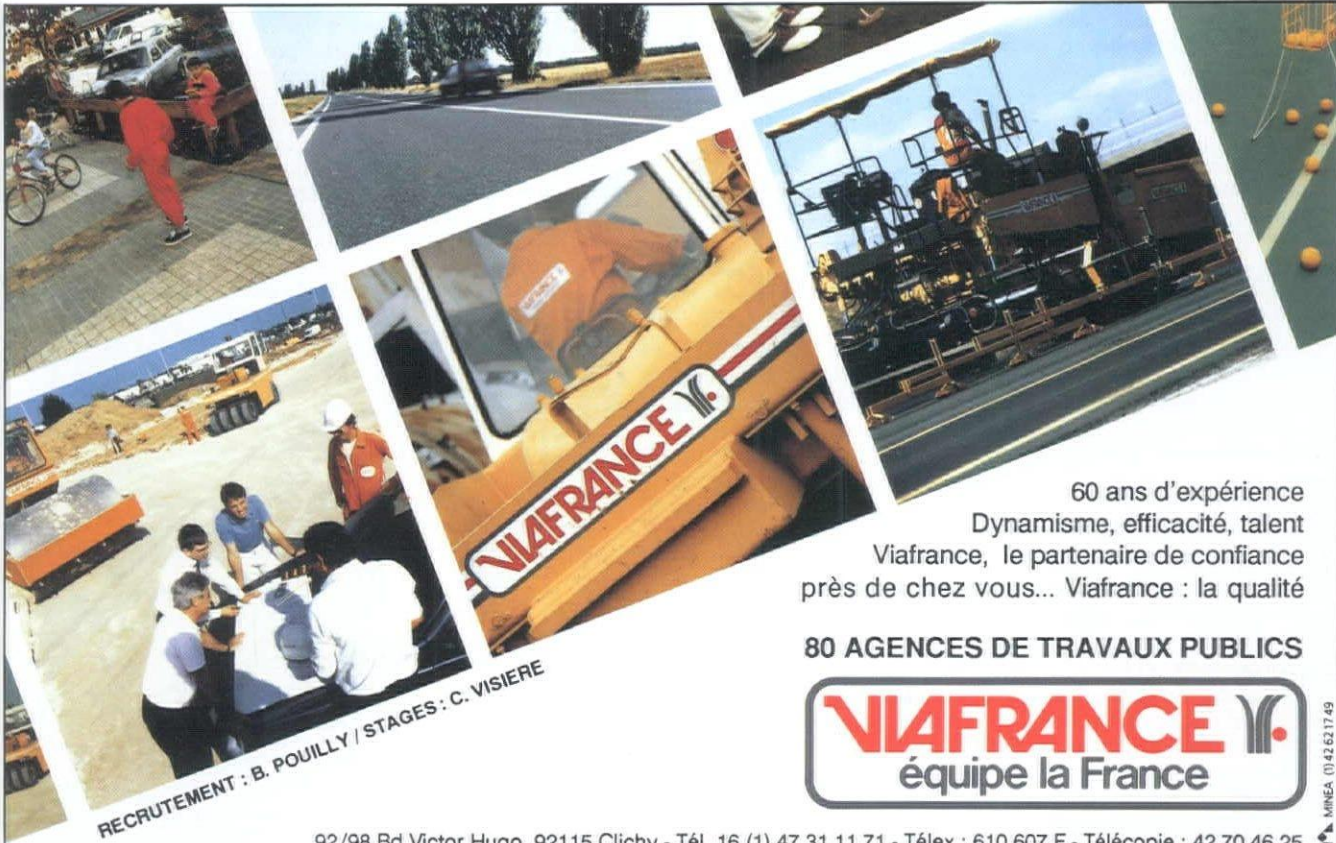
**150 hectares, un domaine pour courir,
golfer, smasher, galoper et même se reposer.**

**1500 m², un terrain pour construire,
bricoler, jardiner, recevoir et même se reposer.**

DOMAINE DE CICE BLOSSAC

BRUZ • 10 mn. SUD DE RENNES • TEL. 99 63 06 66

Service lecteurs n° 7



60 ans d'expérience
Dynamisme, efficacité, talent
Viafrance, le partenaire de confiance
près de chez vous... Viafrance : la qualité

80 AGENCES DE TRAVAUX PUBLICS

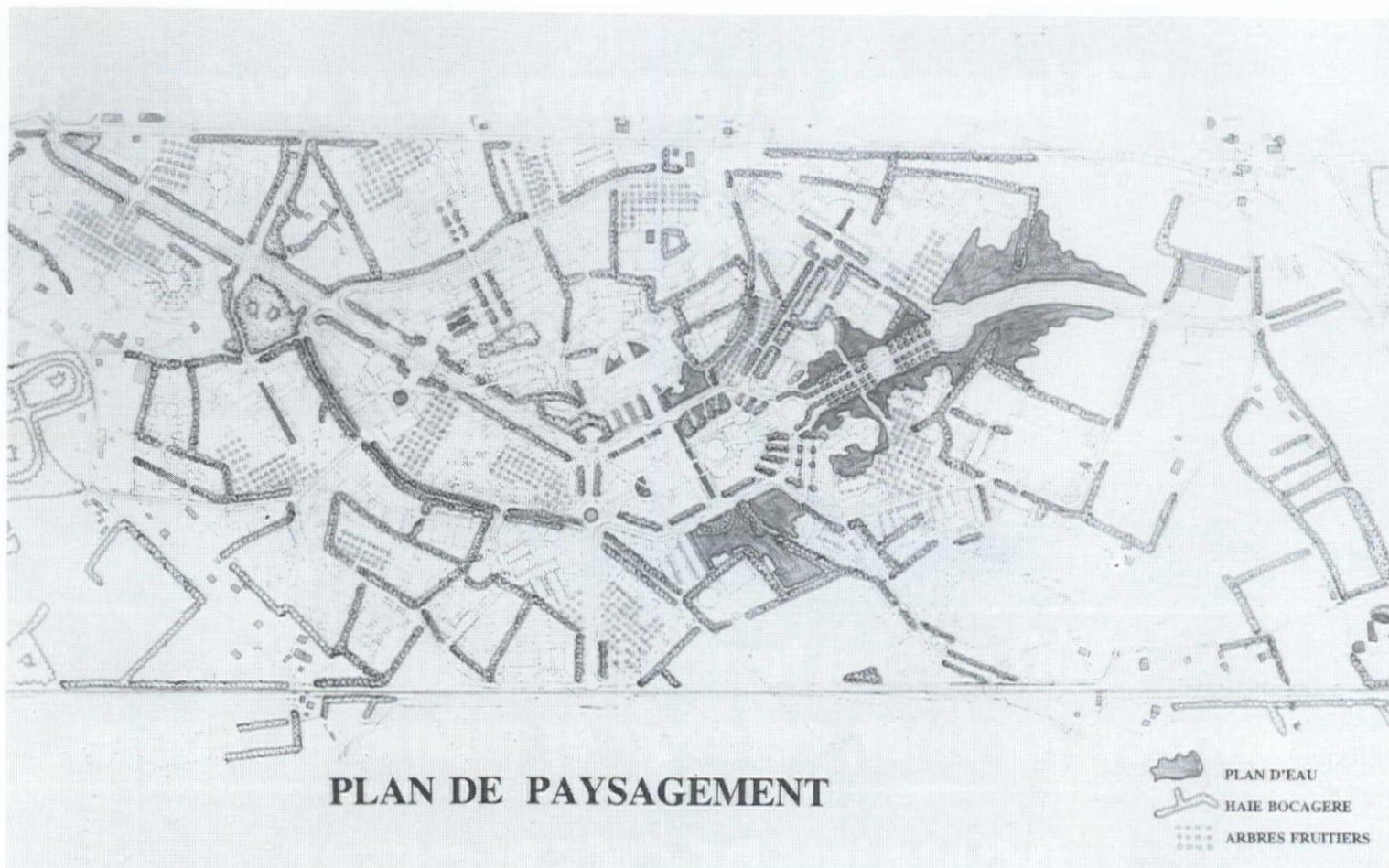
VIAFRANCE 
équipe la France

RECRUTEMENT : B. POUILLY / STAGES : C. VISIERE

92/98 Bd Victor Hugo, 92115 Clichy - Tél. 16 (1) 47.31.11.71 - Télex : 610 607 F - Télécopie : 42.70.46.25

MINEA (0)42 62 17 49

Service lecteurs n° 47



Le Parc de Ciccé-Blossac ou « Les Vestiges du Bois de Chasse »

Le principe de composition du Parc de CICE-BLOSSAC développe la notion de perspective et d'étoile de chasse telle qu'on la rencontre dans ce qu'il reste du bois de Ciccé. Le nouveau quartier s'articule sur cette trame ; trame prolongée jusqu'au centre bourg de Bruz. Les zones urbanisées sont conçues comme des hameaux organisés le long des perspec-

tives et ayant chacune leur caractère propre. Cette conception assure à la fois l'identité de chaque construction et le sentiment d'unité au niveau de la commune.

Le Quartier du Campus ou « Les Promenades au Creux du Bocage »

La trame bocagère préexistante a été entièrement conservée et sur cette trame s'appuie l'ensemble des circulations d'agrément (chemins piétons, pistes cyclables, allées cavalières). La

structure du quartier est définie par les voies de circulation et de pénétration dans le bocage. Celle-ci assure la mise en scène des différents paysages (plans d'eau, haies bocagères, vergers...). Elle donne son unité à ce quartier universitaire. Le campus est intégré dans un quartier multi-fonctionnel. L'accent est mis sur les relations Université/Entreprises. Dans le même quartier, on trouvera les écoles, les laboratoires de recherche, les unités de production et les résidences d'habitation. Le « cœur » du quartier

est le « cœur » du campus. Il regroupe les divers restaurants, les commerces, un espace culturel, un centre de transfert de technologie, une bibliothèque centrale, une salle polyvalente et des équipements communs. Ce concept renouvelle l'image traditionnelle du Campus et va dans le sens de l'intégration de l'université dans la ville, en créant la ville avec l'université. Le caractère pluri-fonctionnel des programmes de construction assurera une vie permanente tout au long de l'année à ce nouveau quartier.

LE CABINET D'ARCHITECTURE « SYNTHÈSE »

La politique du GROUPE SYNTHÈSE, à Bruz, est de préserver le cadre naturel des sites, tout en les dotant de structures modernes et modulables adaptées aux projets du Parc de Ciccé-Blossac et du Parc des Grandes Ecoles. L'approche d'organisation de ces deux quartiers a permis au GROUPE SYNTHÈSE de développer les concepts d'urbanisme paysagé et de paysage urbanisé. Ce concept permet de créer des lignes entre la trame paysagère et la trame urbaine du quartier. Il ne s'agit pas de conserver « frileusement » l'état initial, mais au contraire d'utiliser ses forces et ses tensions pour concevoir et organiser la vie dans le nouveau quartier. Les espaces verts ne sont ni des ornements ni des zones de décompression dans la trame urbaine mais de véritables éléments structurants qui organisent et qui donnent l'image au quartier. Les structures urbaines plantées sur ces sites (rues, places, îlots, hameaux) se complètent de structures de jardins à l'échelle du quartier, grâce à un système de transparence, de perspectives, de points de vue et de trames. Il s'agit de mettre en relation « l'espace du corps » et « l'espace du regard ». Un tel concept nécessite une intégration très forte dans l'équipe de conception : architecte, urbaniste, géographe, paysagiste, ingénieur en génie urbain... C'est ce que le GROUPE SYNTHÈSE, associé au Cabinet MACAULEY/QUENOUILLE a développé sur de nombreux projets.



Monsieur Stéphane Quenouille
Cabinet Macauley/Quenouille



Monsieur B. Hémerly
Ouest Paysage



C.G.E.V. OUEST

OUEST-PAYSAGE..... vous connaissez ?

Métamorphoser un terrain vagabond en base de loisirs attractive,
offrir un centre ville piétonnier, embellir l'environnement des bâtiments,
telle est notre fonction.

Parmi nos nombreuses créations,
les principaux types de réalisations sont :

- La construction de terrains de sport (golf, football, tennis),
- L'agencement des bourgs et quartiers piétonniers des centres villes,
- L'aménagement de jardins particuliers et d'espaces verts,
- Les abords d'autoroute (plantations, aires de repos),
- Des aires de jeux pour enfants et bases de loisirs.

En quelques mots ... tout ce qui concourt à **l'embellissement
de l'environnement.**

Ainsi, nous sommes à même de répondre à vos besoins
dans ces divers domaines.

Nous espérons pouvoir vous faire bénéficier de notre expérience,
et restons à votre disposition pour de plus amples renseignements.

Confiez-nous vos différentes réalisations !

DIRECTION REGIONALE :
Centre d'Affaires « LE PONTIUS »
11, rue André Meynier - 35000 RENNES
TEL. : 99.33.04.03 - FAX : 99.54.97.26

Service lecteurs n° 4

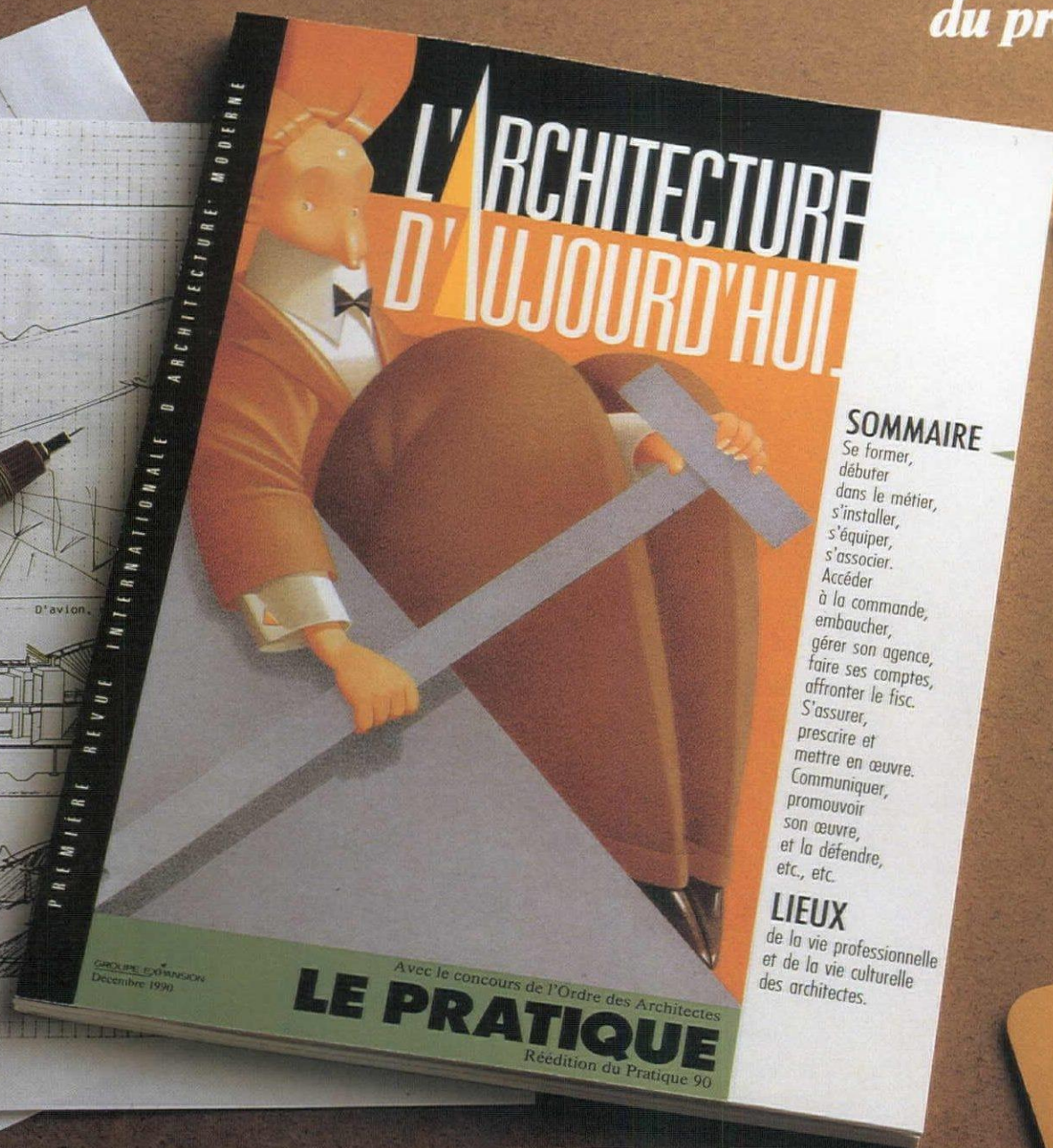
COMPAGNIE GÉNÉRALE D'ESPACES VERTS

Tour Mirabeau - 39-43 Quai André Citroën - 75015 Paris - Tél. : (1) 40 58 69 08 - Télécopie : (1) 40 58 69 69
Siège social : 33, avenue du Maréchal Joffre - 92000 NANTERRE
S.A. au capital de 24 380 000 F - R.C.S. NANTERRE B 339 609 661 - SIRET 339 609 661 00014 - A.P.E. 5510

les aménageurs d'espaces



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

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 14 juin 1991.

1	Bekaert	40	Sommer	79	
2	Butagaz	41	Soretex	80	
3	Casalgrande Padana	42	Staedtler	81	
4	CGEV Ouest	43	Technal	82	
5	CICH	44	Technique Innovante	83	
6	Climatisation Développement	45	Tolartois	84	
7	Domaine de Cice Blossac	46	Ugine	85	
8	Ecole de Spilimbergo	47	Viafrance	86	
9	EDF	48	Vieille-Montagne	87	
10	Elf Antargaz	49	Vitra	88	
11	Epafrance	50		89	
12	Franciaflex	51		90	
13	Gantois	52		91	
14	Halabja	53		92	
15	Hewi	54		93	
16	Kazed	55			
17	Klinker Stre	56			
18	Kommerling	57			
19	Le Cuivre	58			
20	Lelièvre	59			
21	Linex	60			
22	Litec	61			
23	Monoceram	62			
24	Nuremberg 91	63			
25	Ordo	64			
26	Osram	65			
27	Panasonic	66			
28	Pechiney Bâtiment	67			
29	Pilkington Glass	68			
30	Presto	69			
31	Profilacier	70			
32	Roset	71			
33	Sageret	72			
34	Sansen	73			
35	Schüco	74			
36	Settef	75			
37	Shell Bitumes	76			
38	Siplast	77			
39	SNBPE	78			
					200

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, cochez 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	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-dessus.

A4274A

1	Bekaert	40	Sommer	79	
2	Butagaz	41	Soretex	80	
3	Casalgrande Padana	42	Staedtler	81	
4	CGEV Ouest	43	Technal	82	
5	CICH	44	Technique Innovante	83	
6	Climatisation Développement	45	Tolartois	84	
7	Domaine de Cice Blossac	46	Ugine	85	
8	Ecole de Spilimbergo	47	Viafrance	86	
9	EDF	48	Vieille-Montagne	87	
10	Elf Antargaz	49	Vitra	88	
11	Epafrance	50		89	
12	Franciaflex	51		90	
13	Gantois	52		91	
14	Halabja	53		92	
15	Hewi	54		93	
16	Kazed	55			
17	Klinker Sire	56			
18	Kommerling	57			
19	Le Cuivre	58			
20	Lelièvre	59			
21	Linex	60			
22	Litec	61			
23	Monoceram	62			
24	Nuremberg 91	63			
25	Ordo	64			
26	Osram	65			
27	Panasonic	66			
28	Pechiney Bâtiment	67			
29	Pilkington Glass	68			
30	Presto	69			
31	Profilacier	70			
32	Roset	71			
33	Sageret	72			
34	Sansen	73			
35	Schüco	74			
36	Settef	75			
37	Shell Bitumes	76			
38	Siplast	77			
39	SNBPE	78			
					200

free reader information service

Full information on companies featured in this issue is available free on demand. Simply return mail the coupon below after circling the reference number(s) taken from the adjacent check-list.

Avoid delay by mailing the completed coupon today to: *L'Architecture d'Aujourd'hui* - 25, rue Leblanc - 75842 PARIS CEDEX 15.

Offer valid until 14 June 1991.

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

A A 2 7 4 A

I would like to receive documentation corresponding to the numbers circled above, free of charge and obligation.

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, circle 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.