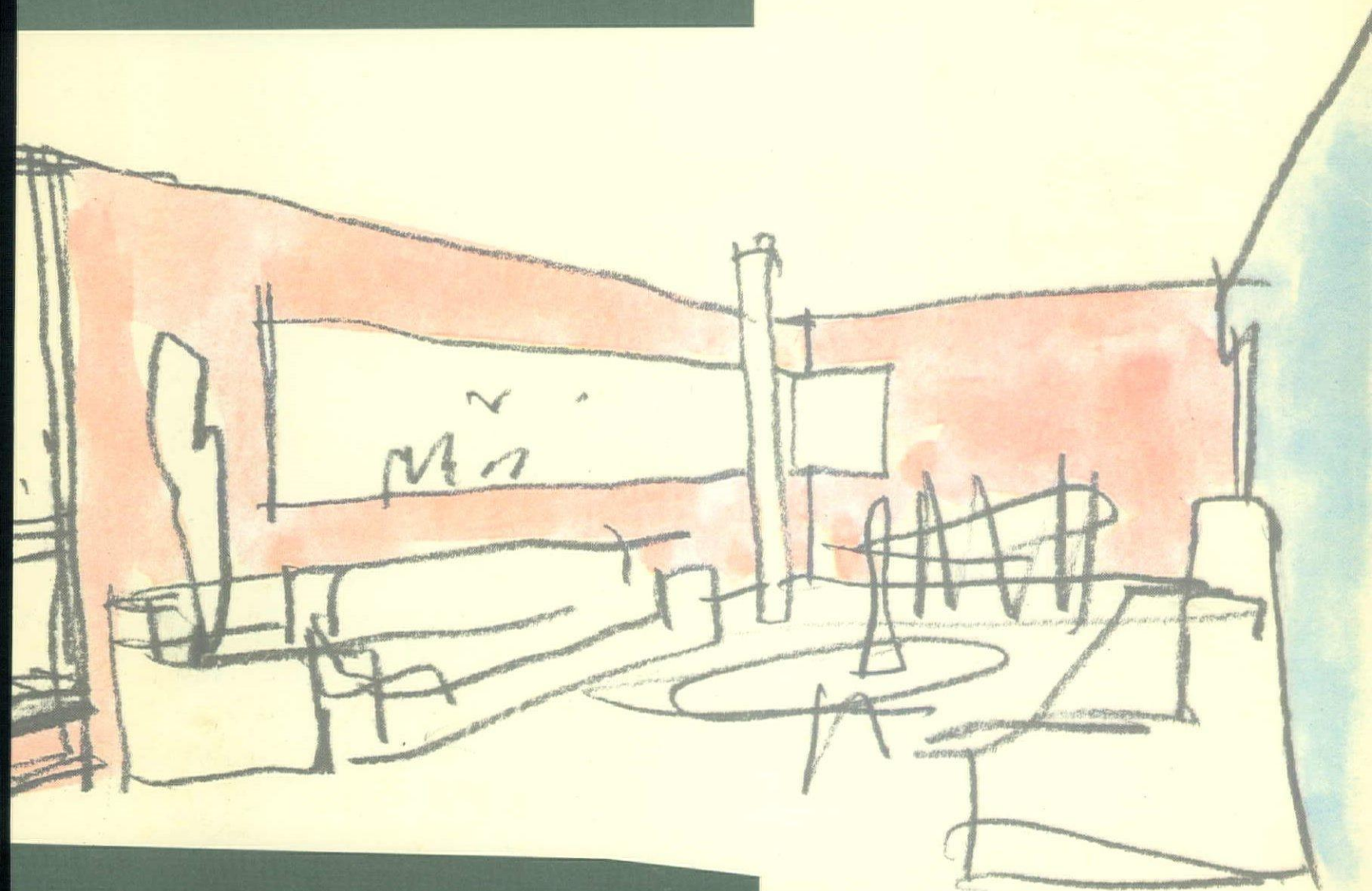


L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.



HENRI CIRIANI

Feder, l'idée constructive.



20 000 Solutions Constructibles

La gamme complète de composants en béton précontraint
FEDER BETON autorise de multiples solutions constructibles
à haute performance, et vous apporte la garantie
d'une plus grande souplesse de conception.
Avec ses 10 usines, ses 14 agences commerciales,
ses 500 experts-distributeurs,
FEDER BETON met sa technologie et son expérience
au service de la création et de l'économie de chantier.
Pour libérer l'espace et libérer l'esprit.



FEDER
béton
Les solutions d'experts

Je souhaite recevoir une documentation sur votre gamme de composants.

Nom : _____

Société : _____ Tél.: _____

Adresse : _____

FEDER BETON
ZAC du Millénaire
76 allée Niels Bohr • BP 9634
34054 MONTPELLIER Cedex 1
Tél.: 67 64 61 10 / Fax: 67 22 39 01

numéro 282 septembre 1992

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

couverture d'après un dessin de Henri Ciriani.

rentrée

magazine

actualités

dossier

- 9. Ch. Devillers sur l'enseignement de l'architecture.
- 14. Tribune libre : Perrault, le projet, acte fondateur.
- 18. Kenneth Frampton, 60 ans de Style international.
- 22. Chronique : années lumière, Parent prête sa plume.
- 24. Livres : Villes-refuges ; Demi-cercle, difficultés de l'édition d'architecture en France ; le Yale Center de Kahn ; Raoul Dautry ; la description d'Olonne.
- 34. Disparition de James Stirling. Hommage à Krafft.
- 43. Brèves. Expositions. Courrier.
- 64. Dessin du mois : Mimram, passerelle Solférino.
- 66. Scogin, Elam and Bray, maison Chmar à Atlanta.
- 70. Van Sambeek, logements Solidarnosc à Haarlem.

Henri Ciriani

- 74. Faire la lumière, conversation avec l'architecte.

musées

- 82. L'historial de Péronne.
L'espace continu, analyse de Laurent Beaudouin.
- 102. Le musée d'Archéologie antique d'Arles.

pédagogie

- 112. L'enseignant, portrait par Marie-Jeanne Dumont.
- 118. Lexique : le Ciriani sans peine, illustré.
- 120. Le fronton est une pyramide soulevée, essai de Christian Devillers.

logement

- 122. Logements à Paris, rue du Chevaleret.
- 128. La tour d'horizon, essai de Christian Devillers.
- 134. Quatre projets en Hollande, pour Nimègue, La Haye, Groningue et Rotterdam.

débat critique

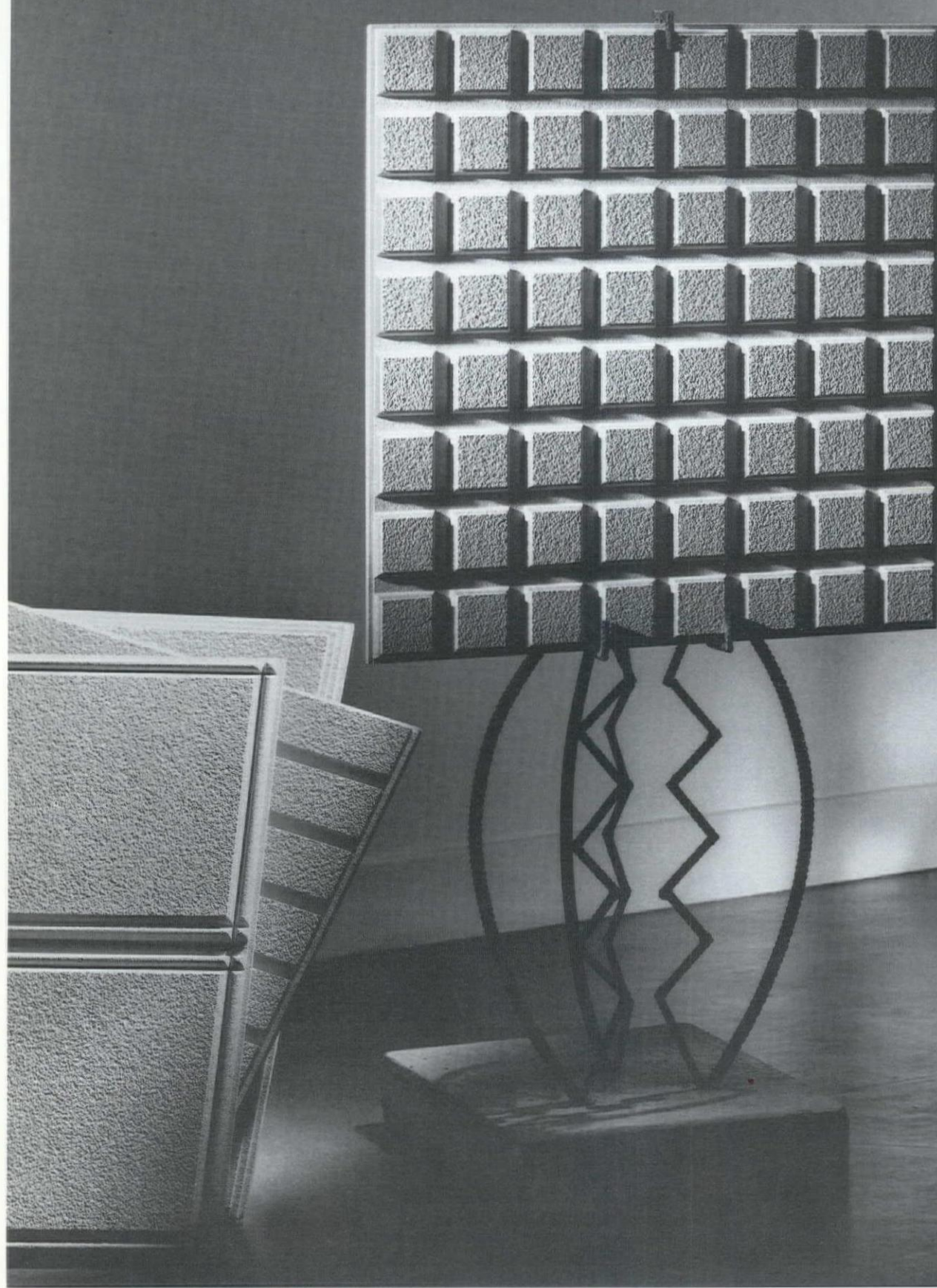
- 141. Le pour et le contre, sept points de vue.

design

- 146. Brèves : Swatch ; mobilier scolaire et pour enfants.
- 148. Tony Fretton, galerie Lisson à Londres.
- 152. Citterio et Dwan, showroom Corrente à Tokyo et boutique Fausto Santini à Paris.
- 156. Calatoni, restaurant Fujitaka à Milan.

techniques

- 44. Chauffage et climatisation.
- 52. Informatique.
- 160. Espaces tertiaires.



Cirrus, by Armstrong. Matériau à Créations.

Spécialiste du plafond suspendu,

Armstrong offre un large choix de

textures, de couleurs et de décors pour

varier à l'infini le style de vos

plafonds. Une seule et même

texture comme Cirrus

vous permet de

concevoir

et de réaliser

jusqu'à 10 décors diffé-

rents. Au-delà de

leurs qualités esthétiques,

tous les produits

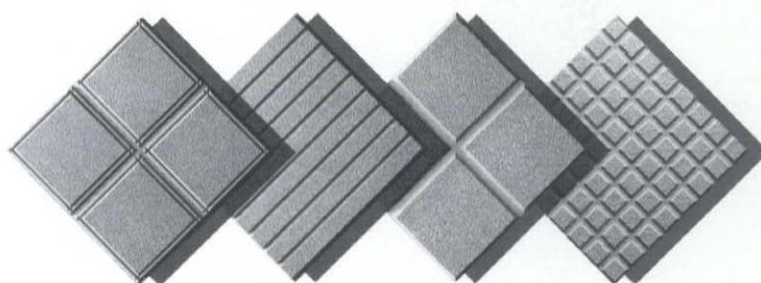
Armstrong sont reconnus

pour leurs perfor-

mances techniques : rapi-

dité de pose, confort acoustique,

réaction au feu et intégration des



luminaires. Armstrong, des solutions

qui libèrent l'imagination.

Armstrong
AU-DELA DE LA FONCTION, L'EMOTION.

Pour recevoir la documentation Armstrong, complétez ce bon et retournez le à : Armstrong World Industries S.A.
5, rue Louis Lejeune 92128 Montrouge Cedex - Téléfax : (1) 42 53 42 80.

SERVICE INFORMATION PLAFONDS
N° Vert 05 41 36 43
APPEL GRATUIT

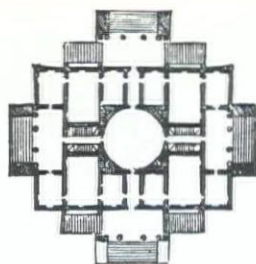
Oui, je désire recevoir:

- ☐ la documentation sur la gamme MicroLook/Cirrus.
- ☐ la documentation complète sur les plafonds Armstrong.
- ☐ la visite d'un spécialiste Armstrong.

Nom:

Adresse:

Tél.:



Prix International d'Architecture Andrea Palladio

REGLEMENTS DU CONCOURS 1993

QUATRIÈME ÉDITION

- 1 Le prix international d'architecture «Andrea Palladio», sous le Patronage du Président de la République Italienne, du Parlement Européen et de la Ville de Vicenza, organisé par les Ets. Caoduro Lanternaux SpA, Cavazzale (Vicenza) Italie, est décerné tous les deux ans.
- 2 Au prix sont admis à participer les architectes et ingénieurs de tous les pays inscrits à leur ordre respectif, à la condition que, au 1er Janvier 1993, ils n'aient pas dépassé les quarante ans. Chaque candidat peut présenter une oeuvre seulement.
- 3 Le gagnant sera sélectionné par un jury, nommé par les promoteurs du concours «Andrea Palladio» et composé de 4 membres qui éliront parmi eux un président du jury, disposant d'une voix à double valeur.
- 4 Le prix «Andrea Palladio» sera décerné à une oeuvre d'architecture entièrement réalisée au 1er Janvier 1993.
- 5 Au gagnant est destinée la somme de 70.000.000 de Lires. Le versement de la somme gagnée sera effectué par virement bancaire. Le jury pourra décerner des prix ex aequo équivalents au fractionnement du montant global.
- 6 D'ici le 31 Janvier 1993, chaque participant au prix «Andrea Palladio» devra envoyer au jury, auprès du siège des Ets. Caoduro SpA, Via Chiuppese 15, I-36010 Cavazzale (Vicenza) Italie, (Tel. 0444/945959, Fax 0444/945164) une documentation/photos, constituée exclusivement de diapositives (24x36 mm): max. dix diapositives numérotées progressivement et portant chacune le nom du candidat, et une relation technique-explicative de max. trois pages (21x29,7-A4) tapées à la machine (1800 frappes) concernant l'oeuvre à présenter au jury.
La date du cachet de la poste faisant foi.
En aucun cas, le matériel ne pourra être restitué.
- 7 En même temps, les concurrents devront faire parvenir, mise à part les oeuvres, un curriculum relatif à leurs propres activités ainsi qu'un extrait de naissance et un document prouvant l'appartenance à l'Ordre Professionnel.
- 8 D'ici le 15 Juin 1993, le jury communiquera aux intéressés les nominatifs des admis à la sélection finale et, en ce cas, invitera les concurrents à envoyer leurs élaborés. Ce matériel fera objet d'une exposition publique à Vicence. Parmi les participants à cette manifestation, le jury sélectionnera le gagnant du prix. La décision, incontestable, sera rendue publique d'ici le 15 octobre 1993. Les travaux du jury seront complétés par un compte-rendu spécial.
- 9 Les auteurs invités à participer à l'exposition finale sont tenus d'envoyer, à leurs propres frais et risques, le matériel à exposer, soit: pas plus de vingt pièces, format cm 70 (vertical) x 100 (horizontal) sur supports rigides. Il est possible également de joindre des maquettes.
Les matériaux utilisés pour l'exposition seront retournés aux concurrents à leurs frais et risques, après la conclusion de l'exposition.
- 10 Le catalogue de l'exposition sera publié par l'éditeur Electa, Milan.
- 11 Le prix sera décerné au cours d'une cérémonie publique, organisée au «Teatro Olimpico» de Vicence.
- 12 Le jury du Concours International d'Architecture «Andrea Palladio» de l'année 1993 sera composé ainsi:
Prof. Francesco Dal Co
Prof. Rafael Moneo architecte
Prof. James Stirling architecte
Prof. Manfredo Tafuri

La fonction du secrétariat du jury sera assumé par l'architecte Carlo Magnani.

SOUS LE PATRONAGE DU PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE ITALIENNE



Organisé par Caoduro S.p.A. Vicenze Italie

Service lecteurs n° 5

en coopération de

**Banco
Ambrosiano Veneto**

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)
Jean-Pierre Cousin, techniques (40 60 40 19)
Secrétaire de rédaction :
Joëlle Bibas (40 60 43 32)
Direction artistique :
Brigitte Mestrot (40 60 43 21)
Fabrication : Philippe Fouchard
Textes anglais : R. Corlette Theuil

Management

Directeur : Frédérique Sarfati
Secrétariat : Véronique Vardon
Gestion : Xavier Pinse

Diffusion

Diffusion : Christine Van Crasbeck
Traitement : Michèle Francese

Publicité

Directeur : Thierry Deverrière
Chef de Publicité :
Isabelle Roman
assistés 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) 58 31 02 19
Fax : (2) 58 31 57 10
Exécution : Marie-Noëlle Héluin.

Groupe Expansion

Président : Jean-Louis Servan-Schreiber (44.40)
Directeur Général (Rédactions) :
Jean Boissonnat (44.48)
Directeur Général : Damien Dufour (44.12)
Conseillers : Jean-Marie Dérot (40.01),
Jean-Claude Servan-Schreiber (44.11),
Bernard Villeneuve (54.38)
Direction
Directeur Financier : Bruno Cousin (53.48)
Directeur du Marketing direct :
Valérie Doumenc (42.55)
Directeur de la Publicité Financière :
Thierry Bollack (53.28)
Directeur des Ressources Humaines :
Nicole Julhiet (42.49)
Directeur Technique : Jean-Michel Avignon (44.83)

Services
Comptabilité : Yves Vulmière (44.07)
Contrôle financier : Véronique Chandon (40.58)
Documentation : Elisabeth Ketz (53.86)
Juridique : Cécile Dutheil (42.00)
Modernisation des Rédactions : Patrick Peccatte (54.15)
Relations extérieures : Dominique de Souza (41.98)
Centre de prévision de l'Expansion :
Philippe Lefournier, directeur (44.40)

Diffusion 24 176 ex.
Télex 205 581 F expans



Prix Abonnements Diffusion

L'Architecture d'Aujourd'hui - 25 Rue Leblanc - 75842 Paris Cedex 15
Tél. : (1) 40 60 40 60. Fax : (1) 40 60 41 27.

Prix du numéro :

France : 155 F. Etranger : ajouter 16 FF (pour frais d'envoi train/bateau).

Abonnements :

Service Abonnements B 060 60732 Sainte Geneviève Cedex 9. Tél. : (16) 44 89 52 30. Fax : (16) 44 03 38 01.
Abonnement 1 an (6 numéros) : 710 FF
Abonnement 2 ans (12 numéros) : 1 115 FF
Abonnement 3 ans (18 numéros) : 1 530 FF
Abonnement étudiant 1 an : 710 FF
Abonnement étudiant 2 ans : 820 FF
Abonnement étudiant 3 ans : 1 090 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 : UNIVERSITAS PERIODICALS Pty. P.O. Box 1557, PRETORIA, Tvl. **Allemagne** : K. KRÄMER, Rotebühlstr. 40, D 7000 STUTTGART 01. LANGE & SPRINGER, Otto Suhr Allee 26-28, D 1000 BERLIN 10. SAUTTER & LACKMANN, Admiralitätsstr. 71-72, D 2000 HAMBURG 11. L. WERNER, Residenzstr. 18, D 8000 MÜNCHEN 08. **Argentine** : TECNICA CP 67, Florida 683 Local 18, 1000 BUENOS AIRES. **Australie** : INTERNATIONAL SUBSCRIPTION, P.O. Box 709, TOOWONG, Qld 4066. MAGAZINE SUBS. AGENCY, 5 Ward Str., NORTH SYDNEY, NSW 2060. PERIMETER, 190 Bourke Str., MELBOURNE, Vic. 3000. **Autriche** : J. KIENREICH, Sackstr. 6, A 8010 GRAZ. G. PRACHNER, Kärntnerstr. 30, A 1010 WIEN. **Belgique - Agent exclusif** : Promotion SOUMILLION, Ave. Massenet 28, B 1190 BRUXELLES. **Brésil** : V. BELLEZA GAGLIARDI, C.P. 1429, 20000 RIO DE JANEIRO, GB. **Canada** : PERIODICA, 1155 Ave. Ducharme, OUTREMONT, Qué. H2V 1E2. **Chili** : FLEET PUBLICATIONS, Isidora Goyenechea 3185 Piso 2, SANTIAGO 01. **Colombie** : L.A. PUIN ALVAREZ, Apartado Aéreo 8672, BOGOTÁ 01. REVISTAS TECHNICAS, Apartado Aéreo 52621, Edif. Camacol, Of. 1006, Calle 49B N° 63-21, MEDELLIN-ANTIOQUIA. **Corée du Sud** : MYUNG SUNG INTERSOURCE, CPO Box 3699, 131 00 SEOUL. **Danemark** : A. BUSCK, Kobmagergade 49, 1150 COPENHAGUE K. **Espagne** : INTERLIBRO, Ronda Gral Mitre 211-213, BARCELONE 23. LIBROS MALLORCA, Apartado 142, PALMA DE MALLORCA. PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, Calle Isaac Peral 50, 28040 MADRID. **Finlande** : AKATEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 23, 00371 HELSINKI 37. SUOMALAINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 2, 01641 VANTAA 64. **Grande-Bretagne** : BLACKWELLS, Hythe Bridge Str., OXFORD. DAWSON & SON, Canon House, FOLKESTONE, Kent CT19. THE TRIANGLE BOOKSHOP, 34-36 Bedford Square, LONDON WC1B 3EG. **Grèce** : STUDIO BOOKSHOP, P.O. Box 72538, 16401 ARGIROPOULI, ATHENES. **Israël** : TECHNICAL BOOKS AMIR, P.O.B. 16259, 61162 TEL AVIV. **Italie** : ALL ACCADEMIA SNC, S. Lucia 1, 35100 PADOVA. CITTASTUDI SCARL, Piazza Leonardo da Vinci 7, 20133 MILANO. DEDALO, viale G. Rossini 20, 00198 ROME. LIBRERIA LEF, Via Ricasoli 105-107, 50122 FIRENZE. **Japon** : A.D. SHOSEKI BOOK CO., CPO Box 1114, 530 00 OSAKA. MARUZEN Co. Ltd., P.O. Box 5050, 3-10 Nihonbashi 2-chome, Chuo-ku, TOKYO 103. TOKODO SHOTEN, P.O. Box 5060, 7-6 Nihonbashi 1-chome, Chuo-ku, TOKYO 103. **Maroc** : FARAIRRE, 43 Rue de Foucauld, CASABLANCA 01. GROUPE HACIANE, 18 Rue Aguelmane Sidi Ali, RABAT-AGDAL et 201 Rue Mustapha El Maïni, CASABLANCA. LIBRAIRIE DES COLONNES, 54 Bd Pasteur, TANGER. **Mexique** : Agencia CRANE, Apartado 6 566, J.M. Vigil 2434, Col. Italia, 45000 GUADALAJARA, Jal. LIBRAIRIE FRANÇAISE, Paseo de la Reforma 250-A, Pasaje Las Fuentes, MEXICO 06. **Norvège** : BEYER, Strandgaten 4, 5000 BERGEN. BYGGTJENESTES BOKHANDEL, P.O. Box 1818, Vik, 00 1 OSLO 01. NARVESEN INFO CENTER, Box 6125, Etterstad, 0602 OSLO 06. **Pays-Bas** : BRUIJL & VAN DE STAAL, Zuideinde 64, 7941 GJ MEPPEL. FAXON EUROPE, P.O. Box 197, 1000 AD AMSTERDAM. SWETS SUBS. SERVICE, 347 B Heereweg, 2160 SZ LISSE. **Portugal** : FERIN Ltda., 70 Rua Nova do Almada 74, 1200 LISBONNE 02. LEITURA, Rua da Ceuta 88, 4000 PORTO. **Suède** : ESSELTE TIDSKRIFTCENTRALEN, P.O. Box 608, 101 28 STOCKHOLM. WENNERGREN WILLIAMS AB, Nordenflychtvägen 70, Fack, 104 25 STOCKHOLM. **Suisse** : D.A.L.G. Sa, 7 Place de la Gare, 1260 NYON. Roger Maire, Bureau d'abonnements, 2426 LES BRENETS. NAVILLE & Co., 5-7 Rue Lévrier, 1211 GENEVE 01. SCHWEIZER BAUDOKUMENTATION, 4249 BLAUEN. U.S.A. : EBSCO SUBS. SERVICES, P.O. Box 1943, BIRMINGHAM AL 35201. FAXON Co., 15 South West Park, WESTWOOD Ma. 02090. URBAN CENTER BOOKS, 457 Madison Ave., NEW YORK, N.Y. 10022. WILLIAM STOUT, 804 Montgomery Str., SAN FRANCISCO Ca. 94133.

Copyright 1992

Composition : Europresse. Impression : Jombart, Kapp et Lahure. Photogravure : Atrium.
N° de commission paritaire 51777. N° ISSN 0003-8695
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 AA 282, septembre 92

A : AA Abonnements : 40 à 42. AA Réédition des N° 1 et 7 : 49. AA Réédition des N° 6 et 10 : 169. AA Service Lecteurs : 171-172. AA Vente au Numéro : 58 à 61. Architrion : 57. Ariston : 57. Armstrong : 2, 3. B : Butagaz : 12, 13. C : Caoduro : 4. Casalgrande : 21. Centre d'Information du Verre Feuilleté : 4° de couverture. E : EDF : 6, 7. Elf Antargaz : 45. F : Feder Béton : 2° de couverture. Forbo Sarlino : 62, 63. G : Gaz de France : 47. GSB : 31. iGuzzini : 166, 167. L : Linex : 50, 51. Litec : 20. M : Monoceram : 72. MTOP : 169. O : Océ : 53. P : Presto : 39. Print : 33. R : Rapetti : 23. Reggiani : 162. S : Sageret : 39. SAIE 92 : 38. Salon International de l'Architecture : 3° de couverture. Saroyan : 8. Schüco : 26, 27. Shell Bitumes : 29. Sommer : 16, 17. U : USM Haller : 165.

Bulletin de commande écriin-reliure

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

Nom (M., Mme, Mlle) : _____

Adresse complète : _____

Code postal : _____ Ville : _____

Pays : _____ Tél : _____

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

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

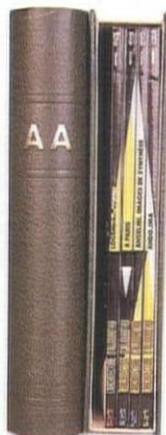
☐ chèque bancaire ☐ chèque postal

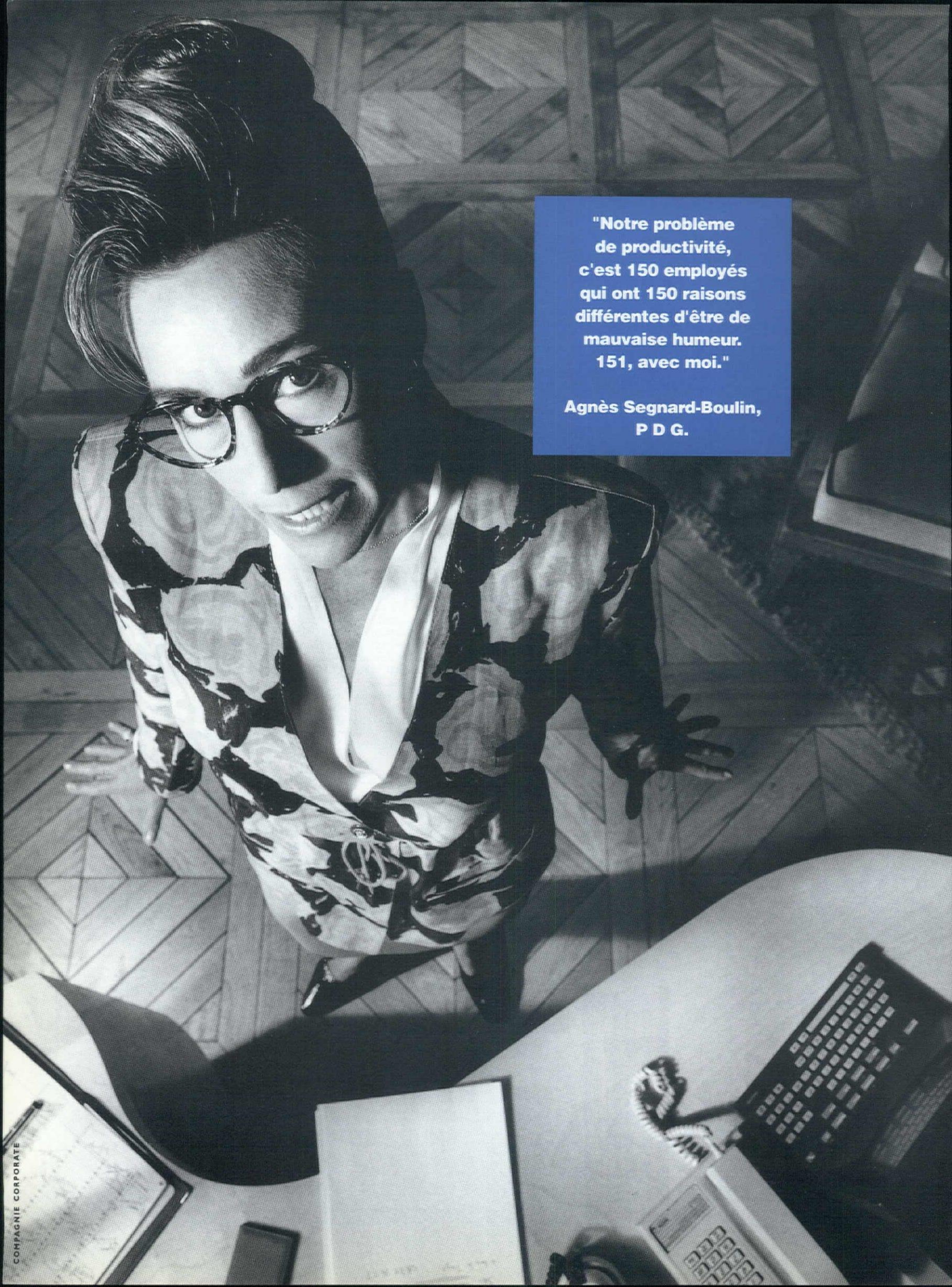
☐ Carte Bancaire ☐ Diners Club

Signature obligatoire _____

Retournez dès aujourd'hui ce bulletin dûment complété, accompagné de votre paiement à : L'Architecture

d'Aujourd'hui, service diffusion, 25, rue Leblanc, 75842 Paris Cedex 15.





**"Notre problème
de productivité,
c'est 150 employés
qui ont 150 raisons
différentes d'être de
mauvaise humeur.
151, avec moi."**

**Agnès Segnard-Boulin,
P D G.**

Il faut de l'intelligence pour créer le climat le plus favorable
au travail, pour offrir à chacun la lumière, le son, l'air, l'espace,
l'information, la sécurité, la bonne température, en un mot
le bien-être dont il a besoin pour être productif, tant il est vrai que
quand les gens vont, le travail va. C'est cette intelligence-là
qu'offre le bâtiment intelligent,
une intelligence capable d'être amortie rapidement et d'aller
jusqu'au bout de la logique de l'entreprise
en générant de réels gains de productivité.

**Le meilleur facteur
de productivité
ne serait-il pas
la bonne humeur ?**

**Une gestion
de votre
investissement
sur la durée.**

**Une réduction
des coûts de
transformation
des locaux
supérieure à 25 %.**

**Une réduction
des coûts
de maintenance.**

**Une baisse
sensible du taux
d'absentéisme.**

**Une économie
d'énergie qui peut
aller jusqu'à 30%.**

**Avec l'électricité,
le bâtiment intelligent va jusqu'au bout
de l'intelligence.**



L'électricité, l'avenir au quotidien

C'est la dernière semaine de Séville
événement architectural

La rédaction de

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI.

vous propose une occasion exceptionnelle
le 6 octobre

EXP '92[®]

SEVILLA

Aujourd'hui tout le monde sait que l'Expo 92 est un succès... plus de chambres disponibles ni à Séville ni dans la région... Le seul moyen de ne pas passer à côté de cet événement : y consacrer une journée. Pas de bouleversement dans votre planning, pas de préparation fastidieuse. Votre seul bagage : votre appareil photo ou votre caméscope ! Seulement voilà, un vol sur ligne régulière coûte plus de 5 000 F, avec des horaires conçus pour un séjour de plusieurs jours.

Avec votre départ le matin et le retour dans la nuit, vous effectuerez la visite guidée des pavillons majeurs, vous découvrirez en liberté les 112 autres sites et vous profiterez de toutes les festivités organisées dans le cadre de l'exposition à partir de 18 heures... pour une nuit de fête sévillane.

L'Exposition Universelle ferme ses portes le 12 octobre.

2 990 F

Vol Aller & Retour Paris Séville (Départ le matin à 9h, retour dans la nuit) - Transferts aéroport/Exposition/aéroport - Droits d'entrée à l'Exposition Universelle - 4 heures de visite guidée par petits groupes (l'attente vous sera épargnée) - Taxes et assurances.

Expo 92 Séville

Si vous ratez Séville cette année,
rendez-vous
à la prochaine expo
sur un autre continent
et
dans un autre siècle...

48 heures après mon règlement, je recevrai mon billet et ma convocation pour le départ que j'ai choisi.
Vous pouvez également vous renseigner ou acheter vos billets en téléphonant à DPL Expo : 47 47 57 17.

BON DE COMMANDE EXPO-SÉVILLE 92

A renvoyer à SAROYAN - 14, rue de turbigio - 75001 Paris ou par téléphone au (1) 47 47 57 17

● Je désire recevoir mon billet pour :
l'EXPO-SÉVILLE 92.

● Ci-joint mon règlement de 2 990F par personne à l'ordre de DPL-Expo

☐ chèque bancaire
☐ carte bleue n°

Date de validité :

Prénom :

Nom :

Date de naissance :

Adresse :

Signature :

Code Postal :

Ville :

Il est dangereux d'appliquer le modèle universitaire à l'enseignement de l'architecture. Cette application a toujours été faite de façon formaliste, notamment par la réforme Dupont : cycles Defa/Dplg, certificats d'études approfondies éloignés du projet, recherche « professionnalisée », etc. Elle a engendré de graves dysfonctionnements et n'a en aucune façon donné à cet enseignement l'ouverture intellectuelle et le niveau que l'on supposait être celui de l'université.

quels l'essentiel, et notamment l'architecture, est par conséquent pénalisée, aucune des disciplines extérieures n'étant pourtant vraiment bien enseignée et où l'on trouve encore souvent qu'il manque quelque chose ou bien que telle ou telle discipline est insuffisamment représentée ;

— le recrutement par groupes de disciplines présente un grave défaut : loin de n'être qu'une simple modalité de recrutement, il induit automatiquement un découpage

seurs d'architecture et des jurys de recrutement (alors qu'il n'y a pourtant pas actuellement de doctorat d'architecture et que surtout la formation doctorale, si elle est appropriée à la recherche théorique, n'a strictement rien à voir avec la maîtrise du projet, lequel doit rester le centre de la discipline architecturale).

Dans les pays où le doctorat d'architecture existe, il ne constitue pas pour autant une condition d'accès à l'enseignement.

SUR L'ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE

Contribution de Christian Devillers à un débat nécessaire

A l'heure où la sclérose des écoles françaises d'architecture est parvenue à un degré vraiment insupportable, il nous a paru nécessaire d'ouvrir le débat sur ce problème. Nous commençons avec un point de vue de Christian Devillers.

Dans ce texte, rédigé à l'origine à la demande du recteur de l'académie de Versailles Armand Frémont, chargé d'un rapport sur l'enseignement de l'architecture, Christian Devillers insiste sur la spécificité de cet enseignement, qui le distingue fondamentalement du modèle universitaire qu'on a souvent voulu lui opposer depuis plus de vingt ans. Selon lui, c'est à partir d'une pensée du projet (qu'il tente d'explicitier en annexe) que doit se construire cet enseignement délabré, et d'abord autour de l'architecture elle-même, en desserrant notamment le pouvoir abusif des disciplines extérieures, qui constituent aujourd'hui un véritable lobby dans les écoles.

L'architecture consiste à faire des projets. On trouvera en annexe une tentative de définition plus précise de ce qui distingue le projet architectural. La démarche projectuelle n'est enseignée par aucune discipline universitaire. Elle ne l'est malheureusement même plus dans les écoles d'ingénieurs. Le projet architectural (que l'on pourrait résumer en disant qu'il est la construction d'un ordre à partir du rapprochement de réalités hétérogènes) est un mode de penser spécifique. Il nécessite à la fois une formation longue et un apprentissage pratique, l'acquisition de savoirs et de savoir-faire particuliers, directement liés à la conception et à la réalisation matérielle de formes, d'espaces et d'objets. Il ne saurait se contenter de la simple accumulation d'un ensemble de savoirs (fussent-ils nombreux et approfondis) comme le propose en général le modèle universitaire actuel. Contrairement aux universités ou aux écoles techniques, les écoles d'architecture sont donc à la fois pratiques et théoriques.

Le rôle des disciplines extérieures. L'ouverture à d'autres disciplines est certes utile à l'architecte. Ces disciplines peuvent d'ailleurs être très nombreuses, mais ceci appelle toutefois quelques remarques :

— aucune d'entre elles n'est absolument indispensable (on connaît d'excellentes écoles qui ignorent tout des sciences humaines ; on en connaît d'autres, tout aussi excellentes, où l'on apprend très peu des sciences de la construction) ;

— l'intérêt des architectes pour chacune d'elles est éminemment variable dans le temps : c'est à chaque fois question de contexte, de mode, de demande sociale, etc. La possibilité d'ouverture à d'autres disciplines et leur choix doit donc rester très libre pour les écoles et, au sein de celles-ci, pour les étudiants. Il n'y a aucune raison d'éterniser les tendances actuelles ;

— la tendance à la centralisation et à l'exhaustivité, qui est bien française, conduit à fabriquer des programmes surchargés, au sein des-

des écoles en départements, constitués par groupes de disciplines. Il met ainsi sur un pied d'égalité, pour le long terme et d'une façon permanente, les enseignements propres à l'architecture et ceux qui relèvent des disciplines extérieures (au sens où leur intérêt, leur dynamique, leurs recherches sont extérieurs à l'architecture). Imagine-t-on une faculté de mathématiques qui recruterait comme titulaires des sociologues tout en leur donnant un poids égal dans la responsabilité pédagogique ? C'est ce qui se passe pourtant en architecture ;

— les effets pervers de cet égalitarisme absurde se font sentir depuis longtemps. Ils sont une des principales causes du malaise actuel de l'enseignement de l'architecture. Tant dans les instances de décision de chaque école qu'au ministère, les représentants des disciplines extérieures sont majoritaires, ou bien en position d'arbitrer toute décision pédagogique.

La politique constante de l'administration (dictée par sa traditionnelle méfiance à l'égard des architectes et des enseignants d'architecture) a imposé aux écoles des institutions divisées, qui sont incapables de formuler un projet pédagogique cohérent autour d'une conception du contenu de l'architecture et de son enseignement (directeurs incompetents en matière architecturale, commissions pédagogiques et conseils d'administration en opposition, définition officielle des contenus pédagogiques par l'administration centrale, etc.).

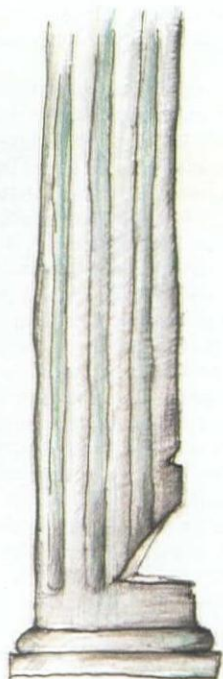
Cette politique d'interdiction et de division s'est notamment appuyée sur l'application formaliste du modèle universitaire et l'importance accordée aux disciplines extérieures. Aujourd'hui le lobby des disciplines extérieures est plus puissant que jamais, surtout auprès de l'administration centrale. Il cherche à imposer ses valeurs ainsi que ses procédures : les groupes de disciplines, la filière doctorale revendiquée comme mode de recrutement des profes-

Faut-il un recrutement national ou bien par école ? Un recrutement national peut paraître aujourd'hui constituer une garantie de ce bon niveau des enseignants que le système de cooptation par école n'a pas su assurer. Cette opinion mérite d'être nuancée. Il est exact qu'une part importante du corps enseignant est médiocre et devrait être renouvelée au lieu d'être titularisée. Mais les raisons de cette médiocrité ne sont pas uniquement dues au recrutement par école.

La première raison est que les enseignants ont été recrutés rapidement, et massivement, à l'époque où l'on créait ces écoles, en une époque où le milieu ne pouvait pas fournir assez de personnalités compétentes et où les critères étaient très variables. Par contre, les recrutements récents, plus exigeants (et d'ailleurs plus rares), sont probablement meilleurs.

Les écoles qui avaient à l'origine un projet pédagogique cohérent (comme l'Up8 ou l'école de Nancy...) ont assez bien recruté. Au contraire, dans celles qui n'avaient pas de projet bien arrêté, le niveau a été très hétérogène. C'est une seconde raison de médiocrité, qui mérite réflexion : contrairement à ce que suppose l'hypothèse centralisatrice, un recrutement autonome, instruit par des écoles dotées d'un projet pédagogique cohérent, produit de bons résultats. On peut le vérifier aisément dans les meilleures écoles étrangères : les bonnes universités américaines, les écoles anglaises, les polytechniques suisses, etc. Par contre, dans les écoles médiocres, ce recrutement autonome produit évidemment des résultats médiocres.

La troisième raison est tout simplement due au vieillissement et au non-renouvellement du corps enseignant : même un bon recrutement initial produit, au bout de quinze ans, un corps enseignant souvent obsolète et devenu médiocre. Toute dynamique collective étant interdite par les règles de fonctionnement qu'impose l'admi-



nistration, les meilleurs sont souvent partis. Ou bien ils ont été marginalisés. Les institutions sclérosées sont un milieu d'élection pour ceux qui se révèlent incapables de réussir ailleurs, et cette constatation ne plaide pas pour une titularisation massive.

On voit donc que le recrutement national ne peut garantir un niveau correct que dans la mesure où ce niveau existe déjà dans le milieu où l'on recrute. Mais que cela ne se substitue pas à la nécessité d'un projet pédagogique propre à chaque école et que cela aurait des effets catastrophiques si cela menait à ce que se crée une corporation de professeurs installés à demeure, alors que l'architecture se renouvelle sans cesse et que son enseignement (de nature artistique) réclame une grande capacité d'adaptation. Enfin, il faut noter que le principe de recrutement national semble très exceptionnel à l'étranger. Ce principe de recrutement national suivi d'une embauche par école (par ordre de préférence et de classement) paraît susceptible de corriger certains défauts que nous avons évoqués, mais il ne résout pas tout : y aurait-il par exemple des écoles-placards, et destinées à le rester ?

Les enseignants doivent-ils être titulaires ou bien contractuels ? La titularisation n'est pas une panacée que pour ceux dont elle satisfait les intérêts corporatifs : les professeurs en place. Elle va souvent à l'encontre de la recherche permanente des meilleurs et de la nécessaire mobilité entre pratique professionnelle et enseignement. Dans les écoles américaines par exemple, la titularisation n'est réservée qu'à une minorité de professeurs ayant longuement fait leurs preuves dans l'enseignement, la recherche et la pratique. On connaît pourtant plusieurs de ces écoles, et non des moindres, qui se débarrasseraient volontiers de certains de ces titulaires si elles le pouvaient.

Pour l'enseignement, le seul intérêt de la titularisation est de créer une certaine stabilité favorable à l'accumulation et de fournir, pour certaines spécialités à caractère plus théorique, un objectif de carrière. En d'autres termes, la titularisation doit rester rare pour garder sa valeur. Elle doit surtout être reliée à des structures qui permettent la progression et la sanctionnent (au lieu de la figer), c'est-à-dire à un assistantat.

Une des raisons de la sclérose actuelle est justement l'absence tant de sanction que de progression et d'apprentissage pédagogique. Le blocage du recrutement produit des écoles de vieux. Les assistants sont donc indispensables : d'abord pour former de futurs professeurs, puis pour assister les vrais professeurs (ceux que les étudiants ne

fuient pas et qui ont donc trop d'élèves ; ceux qui, accumulant des résultats, ont besoin de relais pour n'être pas condamnés à la répétition ; ceux, donc, que le système actuel pénalise le plus) enfin, pour animer l'école de leurs initiatives, leurs intérêts intellectuels divergents et leur capacité à animer le milieu étudiant : voyages, revues, etc. La possibilité d'être assistant, peu après la sortie de l'école, est utile aussi aux plus doués des jeunes architectes. Ils trouvent là un revenu leur permettant de poursuivre leur formation ou leurs recherches personnelles (pratiques ou théoriques). Ce type de situation a été l'une des raisons du renouveau de l'architecture française dans les années soixante dix. Mais le recrutement des assistants doit rester léger, ouvert, autonome, organisé par école, voire par professeur. Par contre, il ne doit pas mener automatiquement au professorat par simple effet d'ancienneté. Il existe dans certains pays (les Usa, la Suisse) une tradition qui veut qu'on ne soit pas professeur dans l'école où l'on a été assistant, à moins d'avoir entre temps fait ses preuves dans d'autres écoles. Un futur bon professeur d'architecture n'est pas un apparatchik. C'est quelqu'un qui a su témoigner de capacités très diverses, capacités de projecteur, de théoricien et de pédagogue. Il lui faut avoir connu ces diverses formations. Il lui faut aussi avoir coupé le cordon ombilical et acquis une existence personnelle pour revendiquer le passage à l'échelon supérieur, celui où l'on exerce la responsabilité d'une pédagogie.

Il est certain que la titularisation (donc la permanence dans l'institution) donne un grand pouvoir sur cette institution. Il est donc utile de se demander à qui l'on donne ce pouvoir. Quand il s'agit de décider de l'avenir d'une école d'architecture, cela ne peut être à des professeurs d'anglais ou de géographie. L'actuel projet de titularisation va mettre en situation d'infériorité institutionnelle les architectes qui pratiquent l'architecture, qui risquent de rester contractuels à durée limitée ou vacataires. Enfin, on ne doit titulariser que des enseignants qui ne peuvent pas l'être ailleurs, c'est-à-dire des enseignants de l'architecture et des disciplines internes à l'architecture. Une des raisons de la médiocrité du corps enseignant actuel est qu'il a servi (à de belles exceptions près) de refuge à toutes sortes de gens incapables de réussir ailleurs, notamment à l'université. Quel intérêt y a-t-il à titulariser des professeurs de langue, de mathématiques ou de sociologie dans les écoles d'architecture ? En les coupant de leurs racines et de leur légitimité universitaire, on leur assure une position marginale et une forte probabilité de sclérose, tout en



leur donnant un pouvoir parfaitement illégitime sur l'institution d'enseignement architectural.

Les enseignements spécifiques ou internes à l'architecture, projet et pensée du projet. Ce qu'on appelle un peu vite la pratique du projet ne se transmet pas sans un ensemble de théories, de méthodes critiques, sans une culture de l'architecture qui font directement partie de l'enseignement du projet. L'analyse architecturale ou l'histoire architecturale de l'architecture, la connaissance des doctrines architecturales sont inséparables de l'apprentissage projectuel. En réalité, elles en constituent l'autre face. Analyser les grandes œuvres d'architecture, c'est encore et c'est d'abord apprendre à projeter. Ajoutons à ce noyau central deux disciplines qui connaissent une existence ailleurs mais doivent être réinterprétées pour devenir internes à l'enseignement du projet. Il s'agit de la construction architecturale et de l'apprentissage de la forme et de l'espace.

La construction architecturale doit être enseignée par les architectes avec une problématique projectuelle (comme c'est le cas dans les pays germaniques, réputés pour la qualité de leur enseignement technique au contraire de la France où elle est enseignée par des ingénieurs). L'apprentissage de la

forme et de l'espace est connexe à celui de la peinture, de la sculpture, voire d'autres arts ; il fournit à l'architecture une part de sa capacité d'abstraction, de représentation et d'expérimentation (on l'appelait naguère *basic design* mais, de tout temps, l'architecture a été une discipline artistique dont l'objet était d'abord la forme, puis l'espace).

A ces deux disciplines internes, on pourrait éventuellement ajouter les études urbaines, encore qu'il s'agisse là, comme pour l'initiation au paysagisme ou à l'architecture d'intérieur, d'une part normale des études d'architecture ou bien d'une spécialisation qui ne doit pas être séparée car elle requiert les mêmes outils conceptuels et pratiques (la maîtrise du projet) que l'architecture. Je ne parle ici que d'initiation car le paysage et le design, s'ils relèvent comme l'architecture de démarches projectuelles, constituent des professions à part entière et requièrent des formations longues et spécifiques dans des écoles spécialisées qui d'ailleurs pourraient offrir des passerelles avec les études d'architecture.

Le titre d'enseignant en architecture doit être réservé à ceux qui dispensent cette catégorie d'enseignement interne. On pourrait avoir trois types de statuts : les assistants, contractuels à durée obli-

gatoirement limitée ou bien vacataires; les professeurs associés, contractuels à durée limitée ou bien reconductibles, les professeurs d'architecture titulaires, éventuellement maîtres-assistants et professeurs.

Les enseignements non spécifiques ou extérieurs. Ce sont tous les autres enseignements : les sciences sociales, les sciences dures, les mathématiques, la philosophie, l'histoire de l'art, une partie de la technologie, l'informatique, les langues, les divers arts, le droit, l'économie générale, l'économie de la construction, la planification urbaine, etc.

Les enseignants de ces disciplines ne doivent pas être titulaires de l'enseignement de l'architecture. Ils peuvent être recrutés par les écoles, selon les besoins du projet pédagogique, soit sur vacations, soit sur contrats à durée limitée ou reconductibles. Comme cela se pratique très couramment dans les grandes écoles d'ingénieurs ou de commerce, ces enseignants viendraient de l'université, du secteur public ou privé où ils continueraient en général à exercer leur activité principale.

Les transversaux ou migrants. Il existe une catégorie d'enseignants très intéressants et dont il faut préserver les possibilités d'existence : ce sont ceux qui migrent d'une discipline à une autre en lui apportant en général un enrichissement. Dans ces cas, le système des contrats reconductibles peut fonctionner comme par le passé. S'il s'avère que le migrant a rejoint le champ des enseignements spécifiques ou internes à l'architecture, il peut être titularisé dans cette catégorie dont il faut préciser qu'elle n'est pas réservée aux seuls architectes de formation. Là encore, le niveau d'exigence doit être élevé, afin de décourager l'amateurisme, cette plaie de l'enseignement actuel.

Christian Devillers

QU'EST-CE QUE LE PROJET ARCHITECTURAL ?

Comme le cordonnier fait des chaussures, l'architecte fait des projets. Et il ne fait que cela. Non pas au sens général qu'on donne à ce terme quand on parle par exemple de projet politique, mais au sens très précis de la conception et de la représentation d'un objet ou d'un espace en vue de sa réalisation matérielle. Contrairement à un peintre ou encore à un artisan qui réalise l'œuvre ou l'objet de ses propres mains, l'architecte passe par la médiation d'une représentation (dessins, maquettes), une représentation matérielle mais tout-à-fait de penser humainement la

technique. En ce sens, l'architecture se distingue de la construction.

Il y a cependant dans toute réalisation technique une phase projectuelle qui précède le calcul. On peut d'ailleurs regretter que l'enseignement prodigué aux ingénieurs en France ait abandonné récemment toute dimension projectuelle au profit d'une formation purement scientifique et mathématique. Enseigner l'architecture, c'est dispenser une formation plutôt qu'une information. Parce qu'il a à faire avec des multiples réalités, l'architecte rencontre nécessairement une multitude de disciplines. Il doit en être plus ou moins informé, mais il ne pourra certainement pas les maîtriser. Les maîtriser toutes ne lui suffirait d'ailleurs pas pour faire le moindre projet architectural. Si l'ouverture intellectuelle est nécessaire, si les architectes doivent être à l'écoute de la société, l'essentiel pour eux est d'être formés aux démarches projectuelles.

Cette formation est un processus long. Elle passe par la pratique personnelle de l'étudiant. Il n'y a pas d'autre manière d'apprendre le projet qu'en le faisant. Le projet, on l'a vu, intègre une multitude de connaissances. La longueur du processus d'apprentissage ne vient pas tant de la nécessité de les apprendre toutes, que de la nécessité de les mettre le soi-même en pratique dans le projet, de façon progressive et dès la première année d'études.

Cette intégration des connaissances ou cette mise en rapport des réalités différentes nécessite l'acquisition de ce qu'on pourrait appeler des stratégies projectuelles. Par quel bout prendre le problème ? Comment se retrouver au sein de ce désordre ? Ces démarches ont été plus ou moins codifiées ou explicitées par les architectes du passé. On peut donc en faire l'analyse afin de renforcer son propre savoir projectuel, comme on pratique l'analyse musicale au conservatoire. Un bon enseignant du projet ne transmet pas ses manières ou ses goûts personnels. Il cherche à construire une démarche projectuelle généralisable et transmissible et à mettre l'étudiant en état de comprendre sa propre démarche.

Connaître le calcul des structures n'est pas en soi très utile à l'architecte. Par contre, il lui revient de concevoir le rôle de la structure dans la définition de l'espace. Connaître l'histoire de l'art, telle qu'elle est enseignée à l'université, ne lui sera d'aucune utilité s'il n'est pas capable d'identifier dans les œuvres des architectes du passé des démarches ou savoir-faire dont il pourra se servir à son tour ou bien s'il est incapable de réinterpréter par sa propre pratique (par

exemple le dessin) les formes que l'histoire nous a léguées.

Il doit donc y avoir une manière d'enseigner la construction ou l'histoire qui soit spécifique aux écoles d'architecture. C'est ce que Bruno Queysanne appelle l'histoire architecturale de l'architecture ou ce que j'appellerais un peu différemment l'analyse architecturale. Elle ne vise à rien d'autre qu'à apprendre à projeter.

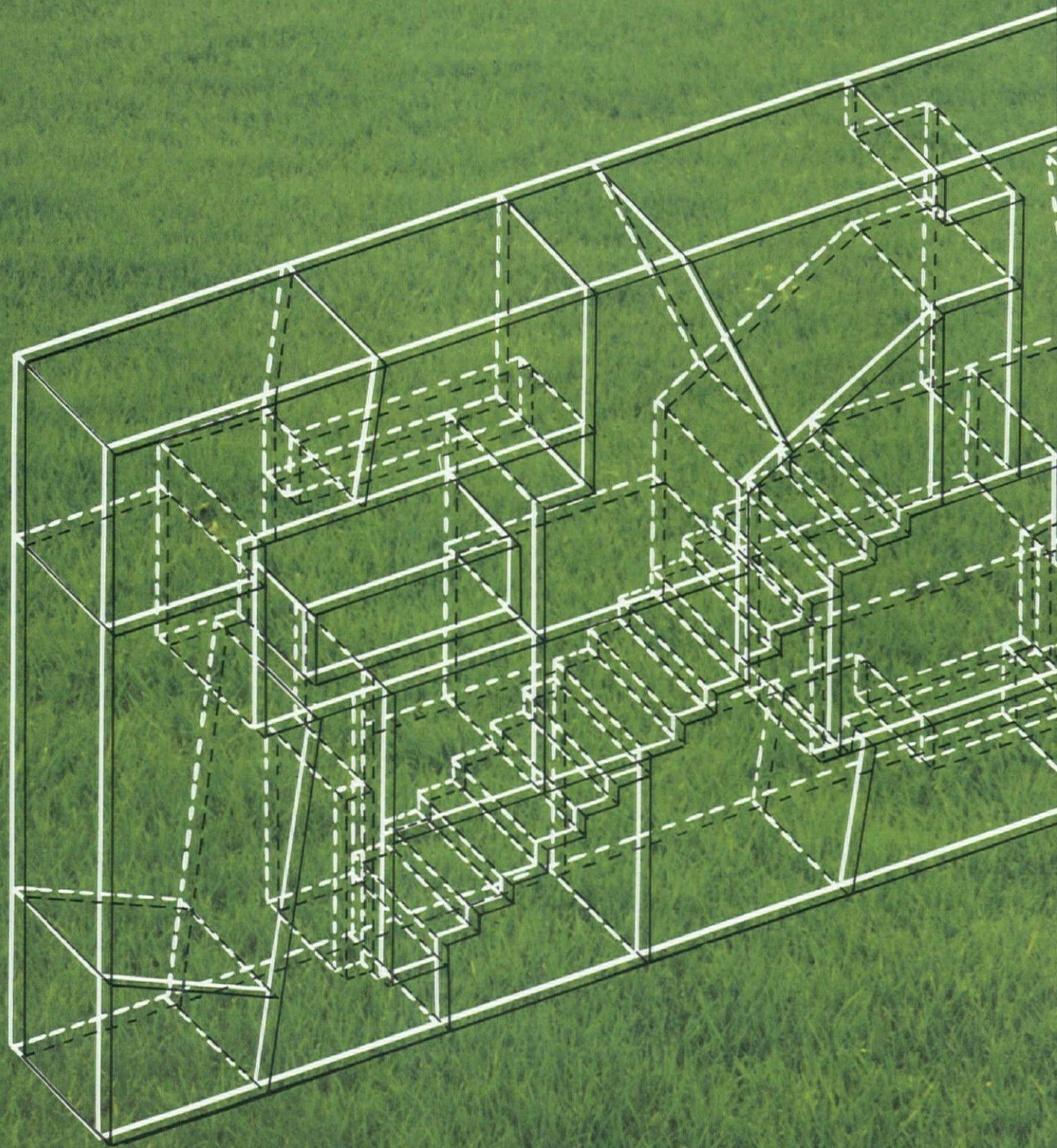
L'enseignement de l'architecture est une formation, un apprentissage long. On ne peut y séparer la main de l'esprit, ni le savoir du savoir-faire. Une école d'architecture n'est ni une école pratique ni une université mais devrait être les deux ou plutôt autre chose encore : un lieu où la pratique et la pensée sont toujours associées. La formation de la main n'est pas moins longue, au contraire, que celle de l'esprit. Elle ne peut s'acquiescer que par le travail pratique en atelier. Il faut au moins dix ans pour former un luthier et il en faudrait sans doute plus pour bien former un architecte. Il n'y a pas de projet sans représentation, pas de connaissance de l'espace architectural sans expérience sensible, pas de culture architecturale sans de multiples expériences sensibles, assumées et analysées.

La spécialisation ou la diversification des enseignements (urbanismes, paysage, design, etc.) sont possibles. Elles doivent conduire vers d'autres débouchés que la profession libérale classique. Mais elles n'ont de sens que si elles s'appuient sur une solide formation projectuelle et si elles la prolongent. Si elles ont au contraire pour effet de la réduire (à deux ans comme cela est proposé et peut déjà se voir dans certaines écoles), on produira des incompetents sans formation spécifique de base et sans connaissance approfondie de ces autres disciplines.

La spécialisation ou la diversification des enseignements (urbanismes, paysage, design, etc.) sont possibles. Elles doivent conduire vers d'autres débouchés que la profession libérale classique. Mais elles n'ont de sens que si elles s'appuient sur une solide formation projectuelle et si elles la prolongent. Si elles ont au contraire pour effet de la réduire (à deux ans comme cela est proposé et peut déjà se voir dans certaines écoles), on produira des incompetents sans formation spécifique de base et sans connaissance approfondie de ces autres disciplines.

La spécialisation ou la diversification des enseignements (urbanismes, paysage, design, etc.) sont possibles. Elles doivent conduire vers d'autres débouchés que la profession libérale classique. Mais elles n'ont de sens que si elles s'appuient sur une solide formation projectuelle et si elles la prolongent. Si elles ont au contraire pour effet de la réduire (à deux ans comme cela est proposé et peut déjà se voir dans certaines écoles), on produira des incompetents sans formation spécifique de base et sans connaissance approfondie de ces autres disciplines.

"LA MAISON RECTO-VERSO"
DE THIERRY LACOSTE ET ANTOINETTE ROBAIN,
CO-LAURÉATS DU CONCOURS BUTAGAZ 1991
POUR LES JEUNES ARCHITECTES.



QUELLE QUE SOIT VOTRE CREATION, NAUTILA RESPECTE VOTRE INSPIRATION.

Aujourd'hui, avec NAUTILA, la première citerne propane enfouie à vie, Butagaz répond parfaitement aux besoins de confort et de bien-être de vos clients.

Véritable révolution dans le domaine de l'habitat, NAUTILA allie la performance d'un système de chauffage central, à l'esthétique d'une citerne invisible.

Grâce à cette innovation, Butagaz préserve le cadre de vie de vos clients et respecte ainsi la créativité et l'originalité de vos projets architecturaux.

Soucieux de voir naître de nouveaux projets qui sauront améliorer et embellir l'environnement de tous, Butagaz récompense, chaque année depuis 1986, de jeunes architectes qui auront su intégrer l'énergie propane à leur projet.

Butagaz contribue ainsi à rapprocher deux mondes complémentaires : architecture et thermie.

**36-14
BUTAGAZ**



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

"NAUTISCOPE", LA JAUGE A DISTANCE
UNE EXCLUSIVITE BUTAGAZ

"Nautiscope" permet à vos clients de visualiser le niveau de gaz de leur citerne sans sortir de chez eux. Une innovation pour Nautila, qui les séduira en leur apportant plus de confort.

BUTAGAZ

Butagaz participe au développement de l'appellation PGP (Professionnel Gaz Propane).

Foire aux livres d'architecture
L'Ecole spéciale d'architecture organise dans le grand hall de l'école, avec une vingtaine d'exposants, dont notre revue, les 16, 17 et 18 octobre prochain, dans le cadre de la semaine de l'architecture et de la Fureur de lire, sa deuxième foire aux livres d'architecture. Seront accueillis éditeurs, libraires, distributeurs et libraires d'ancien. 254, Bd Raspail, 75014 Paris.

Mode et libertés 1492-1992

Le musée des Arts de la mode et du textile présente à l'occasion de cette exposition 36 jeunes créateurs de la haute couture projetant leur vision de la liberté et fêtant le 500^e anniversaire de la découverte du nouveau monde. Musée des Arts décoratifs, 107, rue de Rivoli, 75001 Paris, jusqu'au 26 octobre.

Du jus de crâne à l'Architecture

110 documents, photographies, dessins, maquettes et objets design rassemblés et mis en scène pour retracer plus de quarante années de création de Guy Rottier. Saline Royale, 25610 Arc et Senans, jusqu'au 30 octobre.

L'art renouvelle la ville

Urbanisme et art contemporain. L'exposition présente au travers d'une soixantaine de projets (maquettes, dessins, plans d'urbanisme, photographies et œuvres originales) l'évolution qui s'est opérée depuis vingt ans, dans les rapports entre l'urbanisme et l'art contemporain. Musée national des Monuments français, Palais de Chaillot, Place du Trocadéro,

75116 Paris.
Du 30 septembre
au 15 novembre
1992.

Nadar :

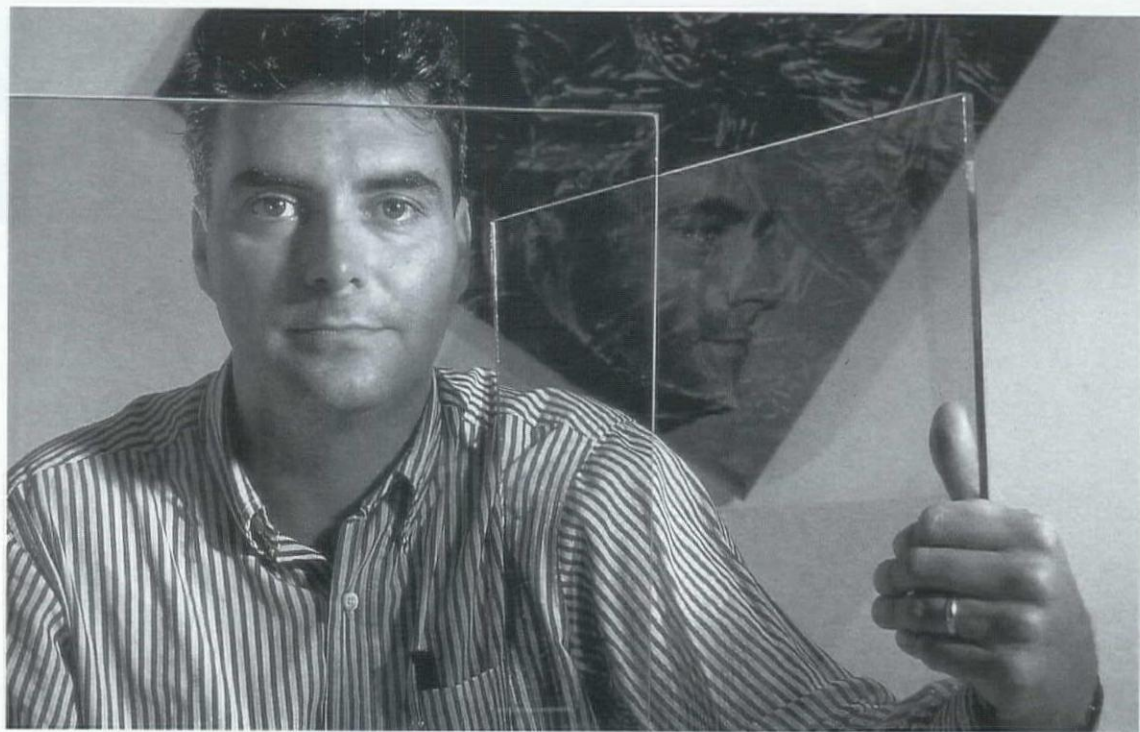
L'œil lyrique
L'exposition présente deux cents photographies tirées par l'Agence photographique de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites d'après les plaques de verre originales conservées par les archives photographiques de la direction du Patrimoine, ainsi que des tirages anciens prêtés par la Bibliothèque nationale. Des costumes, bijoux et accessoires de scène ainsi que des maquettes de décors ponctuent le parcours scénographique. Hôtel de Sully, 62, rue St Antoine, 75004 Paris du 30 octobre au 10 janvier.

Gerrit Rietveld 1888-1964

Première exposition rétrospective de l'architecte et designer organisée par le Centraal Museum Utrecht, Agnietenstraat 1, Postbus 2106 Utrecht. Tel. 030-362362, du 28 novembre au 21 février 1993.

Prix

international d'architecture
Andrea Palladio
S'adressant aux architectes et ingénieurs de moins de quarante ans, ce prix est décerné tous les deux ans à une œuvre d'architecture entièrement réalisée au 1^{er} janvier 1993. Remise des dossiers de candidature avant le 31 janvier 1993, adressés au siège des Ets Caoduro, organisateurs du concours, via Chiappese 15, I-36010 Cavazzale (Vicenza) Italie. Tel : 444/595900, fax : 444/596761.



LE PROJET, ACTE FONDATEUR

Dominique Perrault, éléments de doctrine

A l'occasion de l'exposition monographique que lui consacre l'Institut français d'architecture, nous nous sommes entretenus avec Dominique Perrault, architecte de la Bibliothèque de France et lauréat, il y a quelques semaines, du concours des stades olympiques de Berlin.

Concept/contexte. Un projet, c'est un acte qui vient soit fonder une situation parce qu'il n'y a rien, soit apporter un complément ou une évolution à une configuration donnée. Cela signifie que l'on prend en compte l'ensemble d'un paysage ou d'un contexte pour ce qu'il est, avec toutes ses composantes, sa charge historique, émotionnelle, écologique, etc.

Pour certains contextes, mes projets sont des actes fondateurs à partir desquels l'architecture peut exister, se transformer, évoluer. Par exemple, le projet de la Bibliothèque de France est un acte fondateur parce qu'il porte en lui non seulement un projet de monument, mais aussi un projet d'espace public (représentation de l'institution) et un projet de développement pour ce nouveau quartier. Il y a, au regard du contexte, cette notion de concept, qui nous semble fondamentale parce que l'architecture est « cosa mentale », un fait de l'esprit. Chaque acte d'architecture est une position intellectuelle et esthétique : un « fait » urbain.

Dans un autre système, il y a l'hôtel industriel Berlier que nous avons achevé il y a deux ans. L'acte fondateur du site, c'est ici le péri-

phérique, qui est la plus belle avenue de Paris. Notre immeuble s'appuie donc sur ce périphérique ainsi que sur les autres tracés, les autres réseaux présents alentour, comme les voies de chemin de fer ou le pont d'Ivry. C'est ce « faire avec » qui lui donne son caractère profondément urbain, même si ce n'est pas l'urbain comme on l'entendait à la fin du siècle dernier ou comme celui qui avait été établi par la Charte d'Athènes.

Site et programme. Il n'existe pas de préséance entre contexte et concept : les deux entrées sont possibles, sans ordre. Mon approche, mon attitude est un regard, une dialectique entre architecture et paysage. Un mot, un lieu sont des prétextes suffisants pour penser l'architecture, son sens et son grain.

L'essentiel c'est le « télescope », cette rencontre entre une idée d'édifice et un site, dans le but de créer un monde meilleur. Et c'est vouloir que cet apport soit généreux, qu'il soit au cœur du travail architectural.

Ville contemporaine. Le regard que l'on porte sur les situations urbaines doit être extrêmement ouvert et libre. Il s'agit d'un processus d'inclusion : rassembler les informations, prendre les choses comme elles sont, se « coltiner » les problèmes, et non pas une exclusion liée à une position dogmatique, même si elle est issue du dogme le plus fascinant qui puisse exister. La ville contemporaine

n'appartient plus au domaine de la composition. Elle n'est plus régie par des systèmes d'articulations comme l'ancienne notion d'ilot. Ces formes ne sont aujourd'hui ni pertinentes, ni opératoires.

On œuvre maintenant avec le vide, avec des éléments qui ne se touchent pas. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de relations possibles. Ce n'est pas non plus du mépris, bien au contraire. Les tensions entretenues par un vide sont beaucoup plus fortes émotionnellement qu'un lien physique. Cette intervention par l'absence est plus révélatrice, et s'avère être une forme d'éthique.

Expression architecturale. Je ne suis pas très attaché à la permanence, à la durée, à l'architecture comme devant nécessairement constituer à terme un futur monument historique. Il faut régler son compte à l'emphase de la monumentalité. La permanence est à chercher du côté du concept. Le paysage, lui, est en évolution constante. Le projet doit permettre cette transformation, accepter cette métamorphose.

C'est pour cela que j'étudie souvent l'effacement, la disparition du bâtiment et de la façade. Dans ce but, je m'attache à rendre compte de l'activité interne, de la vie des gens contenus dans le bâtiment. C'est la dimension de manifeste de l'hôtel industriel Berlier, de la bibliothèque de France, de l'Irsid ou des stades de Berlin. L'utopie serait de parvenir à faire une architecture qui transcende

toutes les pesanteurs, les contraintes, les impositions ; une architecture libérée qui soit comme une deuxième peau, comme un vêtement que l'on peut mettre et enlever.

Je ne crains pas l'évolution que subiront mes bâtiments, ce sont des objets vivants ; ils doivent avoir leur propre existence.

La complexité se situe en seconde lecture. L'épaisseur des projets se mesure dans leur capacité à prendre en compte le maximum d'événements, à favoriser le développement de la plus grande diversité de vie possible au sein d'une enveloppe régulatrice qui exprime une idée claire, lisible. Louis Kahn avait cette phrase extraordinairement juste : « un cheval rayé n'est pas un zèbre ». Mon exposition à l'Ifa tente de présenter avec le plus d'authenticité possible cette quête de l'idée juste.

Travail du projet. Il faut bien identifier les problèmes. Et en ce qui me concerne, je dois les classer, les mettre à plat, les ausculter. C'est un travail assez structuraliste : je démonte puis remonte dans un ordre qui me paraît plus actuel, intelligible et communicatif.

Ensuite, il faut mettre en évidence l'essentiel, le fondamental, l'irréductible. Aussi, je me consacre, au

cours du processus d'élaboration du projet, à une constante remise en cause, en « nettoyant » les solutions architecturales pour les épurer, les dépouiller. Car je sais que, par faiblesse et complaisance, nous avons tous tendance à ajouter des signes formels pour conjurer la peur, le doute, l'inquiétude d'avoir choisi, d'avoir décidé, de s'être engagés.

Rôle de l'architecte. Il faut édifier des bâtiments qui soient représentatifs de leur époque et, si possible, précurseurs des futures évolutions du monde contemporain. En fait, une architecture qui rende compte de la notion de démocratie, le moins pire parmi les systèmes d'organisation humaine connus actuellement.

Propos recueillis par Charles-Arthur Boyer

Exposition Dominique Perrault, en principe jusqu'au 27 septembre mais sans doute prolongée jusqu'au 25 octobre, Ifa, 6 bis, rue de Tournon, Paris 6e.

Ci-dessous, sur la maquette, l'immense verger au milieu duquel brillent les toitures réfléchissantes des équipements sportifs. Hôtels, logements, bureaux et activités diverses sont regroupés dans des tours dont la forme définitive sera étudiée en concertation avec la population. La coupe montre le soulèvement de la toiture de la piscine pour loger les spectateurs.

PROJET POUR BERLIN

Berlin devrait confier à Dominique Perrault la réalisation des stades olympiques (piscine et vélodrome) envisagés dans le cadre de la candidature de la métropole allemande à l'organisation des jeux de l'an 2 000. L'architecte a remporté en juillet le concours organisé pour le choix du concepteur de ces équipements dont le coût est annoncé à 1,7 milliard de francs français.

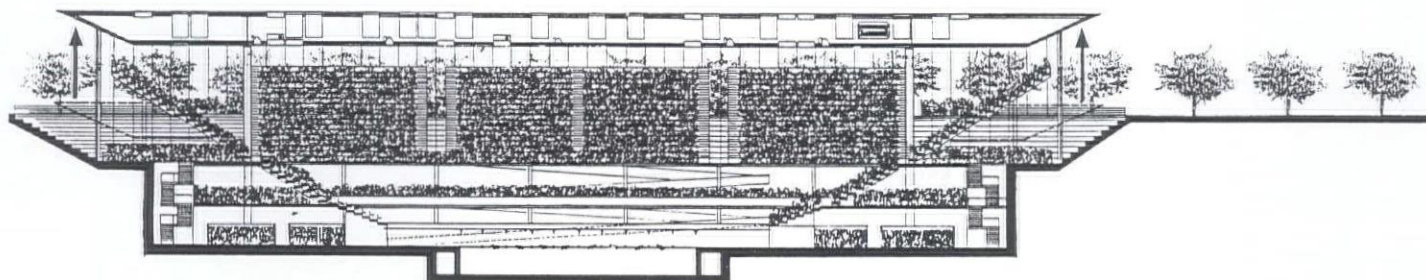
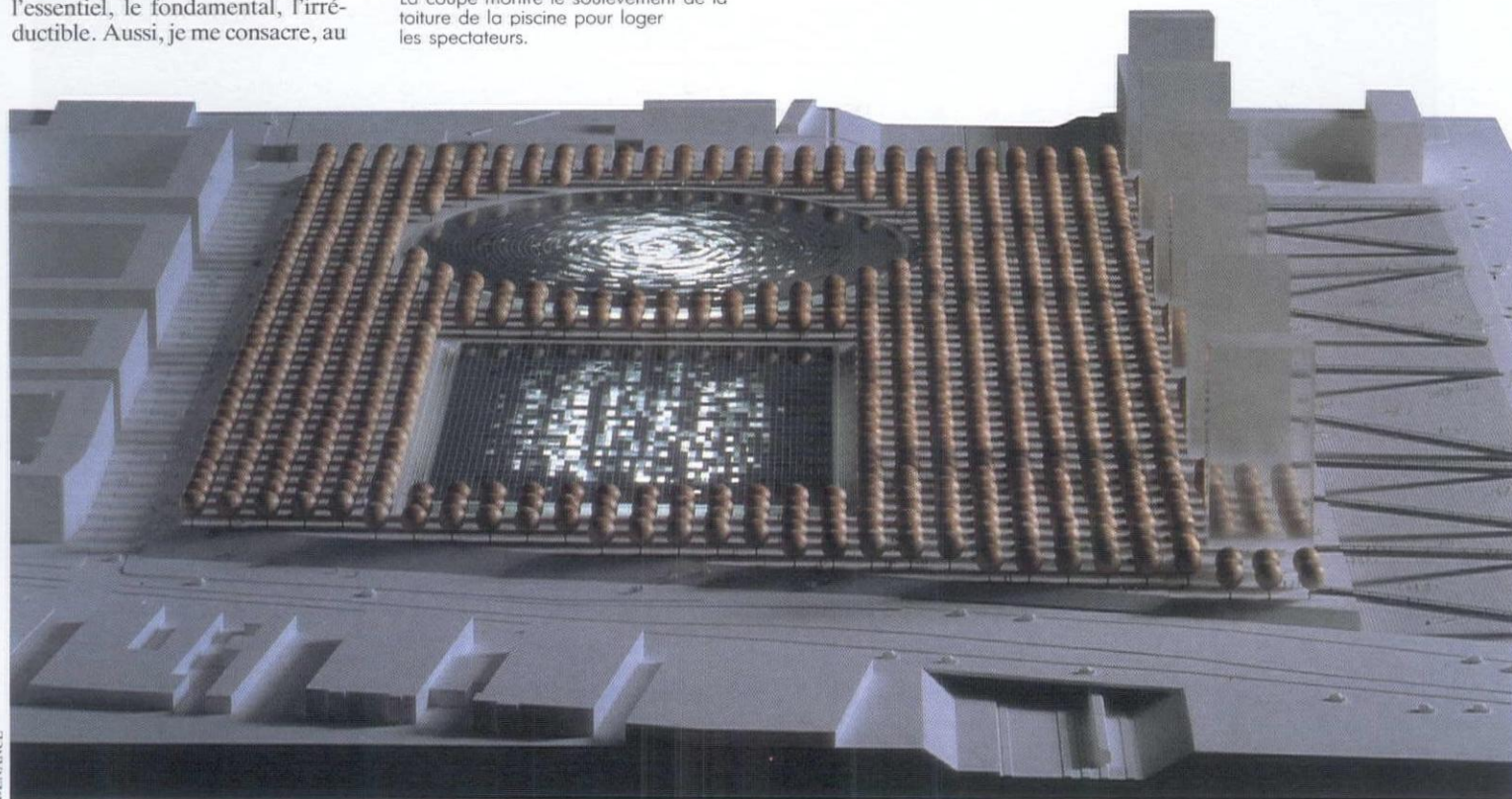
Situé à proximité d'une gare, entre deux parcs, le site entend constituer une nouvelle porte de la ville. Un ensemble d'immeubles en plots devraient constituer un front bâti le long de la Fritz-Riedel strasse.

Afin de ne pas perturber la calme

silhouette du quartier, les deux grands équipements seraient enfoncés dans le sol, dans un espace régulièrement planté de pommiers. Ils constitueraient ainsi deux manières d'amphithéâtres recouverts de simples surfaces de verre dont l'aspect extérieur évoquerait quelque lac.

C'est, selon son auteur, un travail sur « l'absence d'architecture », dans une démarche plus poétique qu'attachée à l'expression d'une hypertechnologie.

La toiture de la plate-forme pourrait, lorsque nécessaire (et notamment dans la période olympique), être hissée sur des verins, offrant alors la possibilité d'abriter 10 000 spectateurs.





250 M² DE PURE CRÉATION.

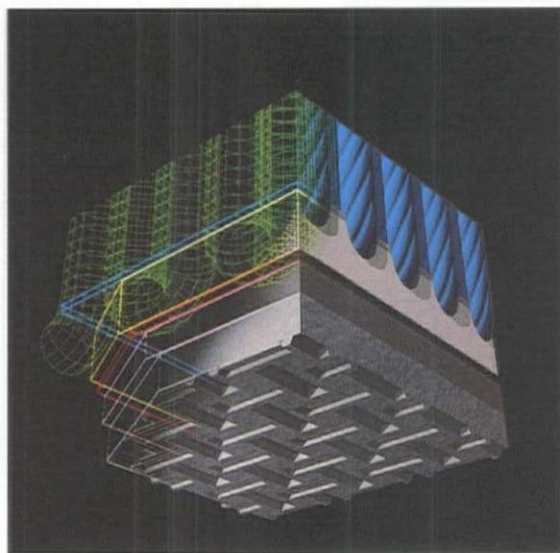
Tecsom est une dalle moquette qui apporte une véritable dimension décorative dans les lieux fonctionnels en s'intégrant étroitement à toute recherche esthétique.

Architectes et décorateurs d'intérieur disposent d'une nouvelle collection de dalles moquette unique pour exprimer leur talent en totale liberté.

170 coloris, des aspects nouveaux, des compositions illimitées pour l'impression de dessins, Tecsom vous permet de réaliser des associations originales en utilisant des motifs standard ou inédits issus de votre création.

TECSOM

DALLE MOQUETTE



0,250 M² DE PURE TECHNOLOGIE

Tecsom est une dalle moquette plombante amovible dont les exceptionnelles qualités de fiabilité découlent d'une réelle maîtrise de l'innovation technologique de Sommer.

Tecsom, c'est le choix de fibres teintées dans la masse reconstituant un effet moquette surprenant.

Tecsom, c'est la haute précision de l'impression Chromotronic, y compris sur les aspects bouclés.

Tecsom, c'est l'exclusivité du dossier BACKING SYSTEM, qui permet la pose libre, et accroît l'efficacité acoustique.

Liste des distributeurs associés sur demande.

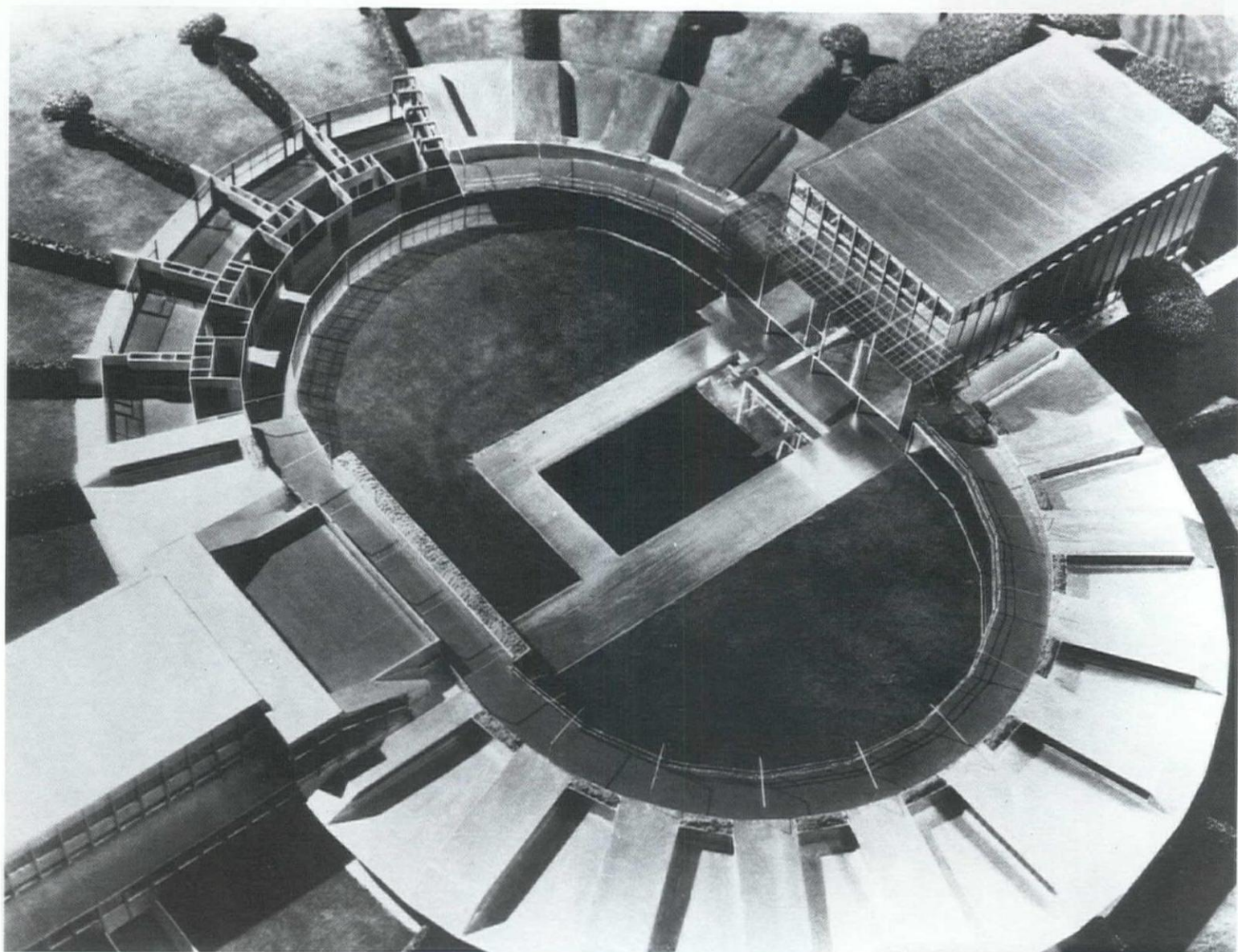
Information, Documentation : (1) 46 40 42 49

L'Espace Sommer : 29, avenue des Champs-Pierreux à Nanterre.

SOMMER

UNE NOUVELLE DIMENSION

Service lecteurs n° 29



Richard Neutra, école en anneau,
« Rush City reformed », 1927.

STYLE INTERNATIONAL

A propos du soixantenaire d'une expression à succès

L'université de Columbia a commémoré au printemps le soixantième anniversaire de l'exposition du musée d'Art moderne de New York qui, en 1932, devait lancer la fameuse notion de Style international. A cette occasion, nous sommes allés rencontrer le critique Kenneth Frampton, initiateur, lui, de la notion de régionalisme critique. Il parle de cette commémoration, du cynisme contemporain et des avant-gardes néo-néo d'aujourd'hui.



Kenneth Frampton (Photo Cayc).

L'Architecture d'Aujourd'hui : Votre conférence au Moma, à l'occasion du soixantième anniversaire de l'exposition consacrée au Style international, fut l'événement de l'hiver dernier. Quelle signification cette célébration a-t-elle eu pour vous ?

Kenneth Frampton : Eh ! bien, tout d'abord il faut dire que l'idée de célébrer un soixantième anniversaire est déjà assez bizarre puisqu'il n'y a sûrement pas l'aura mythique d'un cinquantième ou d'un centième anniversaire. Cependant, les manifestations de ce type sont intéressantes en ce qu'elles tentent de reconstituer un moment perdu dans le temps, même si l'exposition que l'on a pu voir au printemps dernier à la Buell Gallery de l'Université de Columbia (qui est un essai de reconstitution fidèle) nous a montré une fois de plus combien cette tâche est difficile. L'espace où l'exposition d'origine fut installée n'existe plus, tout comme la plupart des maquettes.

Certes, les reconstitutions faites par les étudiants de la Gsap de Columbia sont très précises et nous révèlent bien des choses, mais elles sont loin de l'esprit originel. Peut-être la chose la plus instructive dans cette exposition aura été de voir quels architectes avaient participé et quels autres en étaient exclus. Chacun sait que l'expression « International Style » fut inventée par Alfred Barr, Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson. Le nom a fait florès dès les années trente, mais également dans les années soixante, à la suite de la réédition du livre, et dans les années soixante-dix et quatre-vingt, quand il fut le « souffre-douleur » dans le débat postmoderne. On disait que le Style international était synonyme d'un fonctionnalisme économico-bureaucratique réducteur. Le célèbre collage de Stanley Tigerman qui montre Crown Hall en train de couler sous les flots est une pièce typiquement démagogique datant de l'époque, bien su-

perflue d'ailleurs puisqu'on peut difficilement dire que Crown Hall reflète le Style international.

Alors qu'en apparence on peut reconnaître dans l'Europe et le Nouveau Monde des années trente une architecture abstraite, blanche et à toiture plate, le fait est que depuis le début le Style international a toujours subi des infléchissements régionaux, dûs autant aux différences de valeurs culturelles et d'objectifs qu'aux différences de climat et de ressources. Il est évident que tout le monde sait faire la distinction entre le pavillon de Borislav Fuchs à Brno et le Lovell House de Richard Neutra à Los Angeles. Des différences de catégorie similaires séparent le travail des frères Bowman de celui de Le Corbusier, ou disons de celui de Raymond Hood du club de voile bâti à Saint-Sébastien d'après les plans de Aizpurna et Labayen. Ce sont ces particularités à l'intérieur de l'homogénéité présumée du style qui m'ont toujours intéressé.

puisqu'elles témoignent d'une culture architecturale hautement infléchie et active.

AA : A l'époque, est-ce qu'on aurait pu faire cette exposition sans y inclure Frank Lloyd Wright ?

KF : Il aurait été difficile d'imaginer l'exposition sans Frank L. Wright, d'autant plus que Henry Russell Hitchcock s'était déjà prononcé clairement en faveur de son travail, malgré le caractère récalcitrant de Wright et son mépris aristocratique pour les critiques d'art en général, y compris Hitchcock. A l'époque où il avait accepté de participer, il n'avait pas encore digéré le fait que Hitchcock ait pu le présenter comme un « nouveau traditionaliste ». Il se peut, comme vous semblez le suggérer, que Wright ne cadrait pas tout à fait avec la ligne politique, qu'il constituait une erreur politique.

Il est bien évident, par exemple, que ses vues politiques étaient bien distinctes de celles de Philip Johnson. De même, Wright n'aurait pas pu partager l'enthousiasme de Johnson pour l'œuvre d'Otto Haesler, ni politiquement, ni culturellement. Mais pour ce qui est du style, il est sûr que la présence de Wright n'est pas plus une anomalie que celle de Hood. A l'époque, la maison sur le Mesa et Falling Waters de Wright trahissaient déjà certains aspects empruntés au modernisme européen.

AA : Pensez-vous que le terme « style » convienne, surtout quand on sait que les figures les plus en vue du Mouvement moderne avaient rejeté cette notion ?

KF : Comme tous les termes qui décrivent des catégories stylistiques et qui ne sont pas inventés par les artistes eux-mêmes, Style international est un concept réducteur. Il était valable en tant que terme critique, puisqu'il décrivait certaines caractéristiques communes, mais il semble qu'on l'ait toujours employé avec une nuance péjorative, surtout ces dernières années.

AA : Bien qu'il fût une greffe réussie du Mouvement moderne, le Style international n'avait pas de principe signifiant majeur. Il était au service d'un capitalisme triomphant, surtout après 1950, et ne se souciait pas des questions sociales. Comment expliquez-vous son succès en dépit de cette carence ?

KF : Dans l'Europe occidentale, la poussée humaniste du Style international n'a guère survécu à la guerre d'Espagne, encore moins à la Seconde Guerre mondiale. Comme l'a dit une fois Aldo van Eyck, on ne peut pas produire la contre-forme d'une architecture si la société elle-même n'a pas de forme. Que le style ait été accaparé par le capitalisme triomphant semble moins sûr. Après la guerre, on a remplacé le Style international par une manière plus réformatrice et organique, pour

construire et reconstruire dans l'Etat providence de l'Europe. Il est vrai que la Nouvelle Monumentalité, dans sa traduction néomiesienne de l'agence Skidmore en Amérique, est devenue le style standard des grandes compagnies de la Pax Americana dans les années cinquante et soixante. Mais, strictement parlant, ceci ne représentait plus ni la syntaxe ni la méthode du Style international.

AA : Etes-vous d'accord avec Philip Johnson quand il dit, dans sa préface au catalogue de la récente rétrospective à Columbia, que le Style international est toujours en train de vivre, par-ci par-là ?

KF : Comme la plupart des propos de Johnson, cette remarque se distingue par sa subtile superficialité, car c'est un fait que dans certains endroits isolés du monde le soi-disant Style international n'a jamais été abandonné. En Finlande, par exemple, il existe une continuité sans rupture entre le stade olympique construit par Lindgren en 1934 jusqu'à la villa Nötterkulla de Georg Grotenfelt, construite à Inkoö en 1990. De même, il y a une situation un peu similaire dans le Tyrol, où une tradition moderne est demeurée intacte depuis le travail de Lois Welzenbacher dans les années vingt jusqu'à celui de l'architecte contemporain Jörg Strelti, dont l'œuvre la plus réussie (dans cette manière blanche, internationale mais régionaliste) date elle aussi de 1990.

AA : En Amérique, n'est-on pas entré depuis une dizaine d'années dans une ère post-héroïque, une réaction en quelque sorte aux séquelles des œuvres des derniers adeptes du Style international dans les années soixante et soixante-dix ?

KF : Il serait plus à propos de reconnaître que c'est l'Amérique elle-même qui est entrée dans une ère « post-héroïque ». Ainsi, nous sommes confrontés à un phénomène plus politique que culturel. Du fait des règles de base qui gouvernent le capitalisme multi-national, les limites qui naguère permettaient une nette différenciation entre les soi-disant premiers et le tiers monde ont commencé à se dissoudre. L'Amérique est déjà en déclin. Or, on peut difficilement produire une architecture héroïque, même sur le plan mythique, pour une société qui ne croit plus en son propre avenir.

AA : Que pensez-vous du rôle de « sponsor » du Moma ? Est-ce vrai qu'il a « dirigé » l'histoire de l'architecture américaine des soixante dernières années ?

KF : C'est dans la nature même des institutions de faire des choix et de poursuivre certaines politiques culturelles plutôt que d'autres, et le Moma ne fait pas exception à cette règle. Par contre, si vous êtes en train de questionner la direction idéologique prise par le patronage

actuel, il se peut que vous ayez raison. La triste réalité c'est que la bourgeoisie de la côte Est de l'Amérique du Nord, qui a effectivement servi en tant que classe dirigeante dans les Etats-Unis depuis le dernier quart du 19^e siècle jusqu'au milieu des années soixante, n'est plus aux affaires. Le baron pillard, si on peut dire, a été remplacé par le nouveau riche, spéculateur et saturé de médias : Michael Eisner et ceux de la même farine, qui se fichent éperdument de cet héritage spécifique. C'est l'ère de la raison cynique, dont Johnson est depuis toujours passé maître. L'oligarchie des médias à la tête de l'opération multi-nationale Eurodisney à Paris et ailleurs tend à favoriser les prétendus architectes stars, dont le travail, considéré objectivement sur l'échelle mondiale, est somme toute assez médiocre.

AA : Quelle est l'évolution « présente » et « future » du Style international ?

KF : Pour ce qui est de l'avenir, j'ai tendance à penser en terme de la tradition architecturale du 20^e siècle plutôt qu'en celui du Style international. A mon sens, il ne peut y avoir d'innovation digne de ce nom sans qu'on cultive et réinterprète d'une manière constante la tradition. Le fait est que le nouveau en tant que but en lui-même n'est plus « nouveau ». En architecture, la néo-néo-avant-garde d'aujourd'hui tend à produire une architecture nihiliste dénuée de tout contenu socio-culturel. Le programme en tant qu'il est la substance même d'une progression spatiale infléchie pourrait difficilement survivre à la priorité qu'on donne actuellement à l'esthétisme hyper-graphique et médiatique.

AA : Il semblerait qu'en 1992, certains architectes déconstructivistes souhaiteraient qu'on les voie comme issus du Style international. Les voyez-vous vous-même comme l'évolution ultime de ce mouvement ?

KF : On ne peut s'empêcher de se demander ce que feraient les soi-disant architectes déconstructivistes sans le riche legs du constructivisme russe. Cependant, là où les constructivistes donnaient la primauté au programme, même mythique, les (dé)constructivistes d'aujourd'hui ne se préoccupent pas du tout de ce qui pourrait être appelé contenu dans un sens programmatique ou micro-spatial. Lors de ma visite à l'exposition intitulée « Deconstructivist Architecture », montée par Wigley et Johnson au Moma en 1987, j'ai été très frappé par la vacuité intérieure d'absolument tous les projets.

AA : Est-il vrai qu'au Moma Johnson s'apprête à passer la barre à Eisenman ?

KF : Ce serait extrêmement naïf de sous-estimer l'influence de la

cabale johnsonienne qui, d'une manière ou d'une autre, est l'émittance grise du Moma, surtout dans le domaine de l'architecture. Et étant donné que Peter Eisenman fait partie de ce cercle intime, on peut dire que la succession semble assurée. Par contre, il faut se demander quel est ce pouvoir, qu'est-ce qu'il peut influencer ? A ce propos, les objectifs à long terme sont loin d'être clairs. Vous connaissez le dicton anglais : bien des choses peuvent nous empêcher de porter la coupe aux lèvres.

Propos recueillis
par Philippe Barrière

L'exposition s'est tenue à l'université de Columbia de mars à mai dernier. Gsap, 400 Avery hall, Columbia University, New York, NY 10027, Usa. Catalogue : *The International Style, Exhibition 15 at the Museum of Modern Art*, par Terence Riley, conservateur du département Architecture du Moma. 224 pages, très illustrées. Columbia Books of Architecture, n° 3. Editions Rizzoli, 300 Park Avenue South, New York, NY 10010, Usa.

L'Architecture d'Aujourd'hui : The lecture you gave at the Moma for the 60th anniversary celebration of the International Style exhibition was one of the main events of last winter. What did this celebration mean to you ?

Kenneth Frampton : Well, a 60th anniversary is an odd idea for a start since it certainly doesn't have the mythical status of a 50th or a 100th anniversary. However such shows are always stimulating and didactic for their attempt to reconstruct a lost moment in time, although, the current recreation of the exhibition in the Buell Gallery at Columbia University proves once again how elusive this task is. The very space in which the original show was mounted no longer exists, nor do most of the original models. The reconstructions made by students of the Gsap at Columbia are certainly very precise and revealing but they are far from the original spirit. Perhaps the most didactic thing about this exhibition is to be reminded of which architects were and were not included in the show. As is well known the term the International Style was a critical coinage made by messrs Alfred Barr, Henry Russell Hitchcock and Philip Johnson. The name stuck and acquired a certain currency not only in the thirties but also in the sixties after the book was reissued and again in the late seventies and eighties when the term became the "whipping boy" in the Post Modern debate. It was asserted that the International Style was synonymous with a reductive economic/bureaucratic functionalism. Stanley Tigerman's famous collage showing Crown Hall sinking beneath the waves was a typical piece of demagogic rhetoric dating from this time, all the more meretricious in that Crown Hall could hardly be classed as International Style.

While one may recognize in the 30's the superficial appearance of a white flat roofed abstract architecture throughout Europe and the New World, the fact is that the International Style was always regionally inflected from the beginning and as much due to different cultural and aspirational values as to differences in climate or resources. It is evident that a whole world separates Borislav

Fuch's Brno Pavilion from say Richard Neutra's Lovell House in Los Angeles. Similar categoric differences clearly divide the work of the Bowman Brothers from Le Corbusier or say that of Raymond Hood from the yacht club built in San Sebastian to the designs of Aizpurna and Labayen. It is these distinctions within the assumed homogeneity of the style that have always interested me since they are evidence of an inflected, highly responsive architectural culture.

AA : Could the exhibition have been done without Wright ?

KF : It is hard to imagine the exhibition without Frank Lloyd Wright, above all perhaps because Henry Russell Hitchcock had already committed himself to the work of Wright, despite Wright's recalcitrance and his aristocratic contempt for all critics, including Hitchcock. At the time he agreed to participate he was still smarting from Hitchcock's depiction of him as a New Traditionalist. I am not quite sure what you mean by politically correct or by political error. That Wright had distinctly different political views from those espoused by Johnson at the time, is obvious. Wright would not have shared Johnson's enthusiasm for the work of Otto Haesler neither politically nor culturally. But as far as style is concerned Wright is surely no more of an anomaly than the inclusion of Hood. At the same time Wright's House on the Mesa, already exhibited, like his Falling Water, certain features that were drawn from European modernism.

AA : Do you think the term "style" was an appropriate title especially when the most prominent figures of the Modern Movement were against that notion ?

KF : The term the International Style was a reductive concept from the very beginning as are all such stylistic categories when they are not coined by the artists themselves. While it was justified as a critical term by certain common stylistic characteristics, it was always employed somewhat deprecatingly, particularly in recent years. In as much as it was an identifiable style it was always locally inflected. One needs only to compare Owen William's Boots Factory of 1932 with Bohuslav Fuch's Brno Pavilion of 1929 to realize that the tectonic syntax that appeared under the rubric of the style varied considerably.

AA : Even though it was a successful graft of the Modern Movement, the International Style lacked a major significant principle. In fact, it was at the service of a triumphant capitalism, especially after 1950, disregarding social issues and concerns. How do you account for its success in spite of this loss of significance ?

KF : In Western Europe the melioristic thrust of the International Style barely survived the Spanish Civil War, let alone the Second World War. As Aldo van Eyck once put it you cannot produce the counterform of an architecture if the society itself has no form. Whether the style was pressed into the service of a triumphant capitalism is more debatable. After the war the International Style was replaced by a more reformist organic manner directly engaged in the construction and reconstruction of the post-war Welfare State in Europe. The New Monumentality, as translated into the Neo-Miesianism of SOM in America, did indeed become the received corporate style of the Pax Americana in the 50's and the early 60's, but this strictly speaking no longer represented either the syntax or the method of the International Style.

AA : Would you agree with Philip Johnson when he stated in his preface of the 1992 catalogue of the Columbia retrospective that the International Style is still dimly around ?

KF : Like most of Johnson's pronouncements this remark is distinguished by its subtle superficiality, for the fact remains that in certain somewhat isolated parts of the world, the so-called International Style was never abandoned. In Finland for example an unbroken continuity runs from the Olympic Stadium built by Lindgren in 1934 through to Georg Grottenfelt's Villa Nötterkulla realized at Inkoo in 1990. Something similar obtains in the Tyrol where an unbroken modern tradition extends from Lois Welzenbacher at work there in the 20's through to the contemporary architect Jörg Strelci whose finest work in this white, international, yet regionalist manner also dates from 1990.

AA : Over the last ten years, hasn't there been a move towards a Post Heroic era in America, which is in some ways a reaction to the lasting influence of the last followers of the International Style during the 60s and 70s ?

KF : It would be more to the point to recognize that America itself has entered into a "post-heroic" era. Thus we are presented with a political rather than a cultural phenomena. Due to the ground rules of multi-national capitalism, the boundaries that seemed once to differentiate so clearly between the so-called first and third worlds, have now begun to dissolve and in this respect the United States has already entered its decline. One can hardly produce an heroic architecture, even at a mythic level, for a society that no longer believes in its own future.

AA : What do you think about the role of the Moma as a "patron" directing American architectural history over the last sixty years ?

KF : It is in the very nature of institutions to make choices and to pursue certain cultural policies rather than others and the Museum of Modern Art is no exception in this regard. If on the other hand you are questioning the ideological direction of its current patronage, then perhaps, you have a point. The sad fact is that the cultivated North American East Coast bourgeois that effectively served as the classe dirigeante in the US from the last quarter of the 19th century through to the mid 1960's are now no longer in power. The Robber Barons, so to speak, have been replaced by a media-saturated, speculative nouveau riche, by Michael Eisner et al, who could not care less about this particular heritage. This is the age of cynical reason of which Johnson has always been a past master. The media oligarchy in charge of the multi-national Disney World operation in Paris and elsewhere has tended to favor so-called "star" architects, whose work when objectively considered on a world scale often seems to be rather mediocre.

AA : What is the "present" and "future" evolution of the International Style ?

KF : As far as the future is concerned I tend to think in terms of the 20th century tradition in architecture, rather than the International Style. In my view there is no innovation worthy of the name without a constant cultivation and re-interpretation of tradition. The fact is the new as an end in itself is no longer "new". Today's neo-neo avant garde in architecture tend to produce a nihilistic architecture devoid of all so-

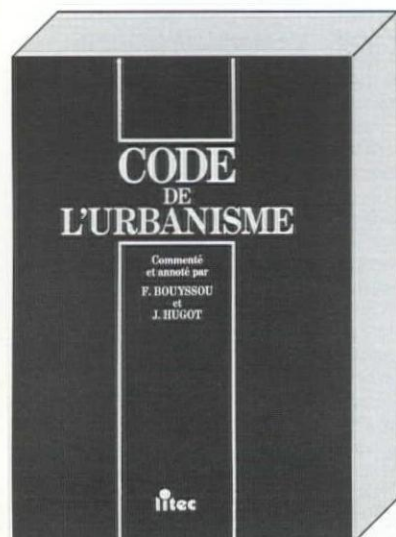
cio-cultural content. The programme as the substance of an inflected spatial progression can hardly survive the priority now given to super-graphic media-conscious, aestheticism.

AA : It seems that in 1992, some deconstructivist architects would like to be recognized as coming from the International Style. Do you see them as the ultimate evolution of that movement ?

KF : One cannot help wondering what the so-called Deconstructivist architects would do were it not for the rich legacy of Russian Constructivism. However where the latter gave primacy to the programme, albeit mythic, today's (de)constructivists display little regard for anything one could identify as content in a programmatic or micro-spatial sense. On visiting the Wigley/Johnson Deconstructivist Architecture show staged at Moma in 1987, I was forcibly struck by the quite literal inner emptiness of each and every project.

AA : It is true that, at the Moma, Johnson is going to pass the buck to Eisenman ?

KF : One would be naive in the extreme to underestimate the influence of the Johnsonian "cabal" that in one way or another is a power behind the scenes in the Museum of Modern Art, particularly in the field of architecture and since Peter Eisenman is a prominent member of this inner circle, the line of succession would seem to be assured so to speak. On the other hand one has to ask the power to do what, to influence what ? The larger aim in this regard is far from clear. As they say, there is many a slip betwixt cup and lip.



Collection
CODES ORANGE

CODE DE L'URBANISME 1992

Textes à jour au 15 mars 1992

litec

commenté et annoté 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

1162 pages - 210 F (franco : 235 F)

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

Service lecteurs n° 16

Des milliers de jeunes, des pieds turbulents qui, chaque jour, d'année en année, courent et marchent: voici l'image la plus immédiate lorsqu'on pense au carrelage d'une école.

Pour les carrelages et les revêtements muraux de la St. Kevin's School, au Canada, on a choisi une céramique spéciale, le Granitogres, particulièrement indiquée pour les lieux très fréquentés.

Granitogres est un carreau très compact et homogène, (non émaillé), absolument inattaquable par les agents atmosphériques, chimiques et mécaniques. Là où les revêtements doivent avant tout assurer hygiène, résistance et luminosité, Granitogres représente la solution idéale de par sa structure particulière:

- imperméabilité totale, facilité d'entretien et insensibilité aux



LES BASES SOLIDES DE LA CONNAISSANCE

St. Kevin's School, Toronto - Canada: surfaces en Granitogres.

agents chimiques font de Granitogres un carreau d'une hygiène extrême, même en le lavant simplement à l'eau ou avec un produit détergent ordinaire;

- qualités mécaniques sans égal, grâce à sa très haute résistance aux chocs, à l'abrasion, à la flexion, aux écarts thermiques et au feu;

- inaltérabilité absolue de toutes les qualités techniques et esthétiques; le piétinement et l'usure contribuent même à rénover la surface «toute matière» du carreau, en faisant affleurer une nouvelle surface

ce identique à la précédente.

Efin, une «base» très solide et fiable, qui mérite une connaissance plus approfondie; si vous êtes intéressés aux performances de Granitogres, détachez le cou-



**CERAMICA
CASALGRANDE
PADANA**

pon ou envoyez cette page à: **Ceramica CASALGRANDE-PADANA**
Bureau Oelschläger
1, Rue du Dolmen-Pontault
28140 NOTTONVILLE
Télécopieur 37.96.90.59.

Vous recevrez gratuitement la documentation technique et le Granitogres Annual 1992, un outil de consultation utile pour penser à la façon Granitogres.

**GRAND PRIX
CERAMICA CASALGRANDE
PADANA 1991 - 1992**

Depuis 1991, la Ceramica CASALGRANDE-PADANA inaugure la première édition du Grand Prix, concours d'architecture et décoration internationale, qui veut décerner un prix aux meilleures réalisations en Granitogres. Toutes les œuvres présentées avant le 31/7/1992 pourront participer et apparaîtront sur le Granitogres Annual 1992.

**GRAND
PRIX**
CERAMICA CASALGRANDE-PADANA
1991-1992

Je voudrais recevoir gratuitement et sans engagement:

- ☐ des informations ultérieures pour concourir au Grand Prix «CASALGRANDE-PADANA».
- ☐ le Granitogres Annual 1992.
- ☐ des informations sur le point de vente Granitogres le plus proche.

Prénom et Nom, ou Firme, et adresse

Tél.

Profession

ARCHITECTURE D'AUJOURDUI



GRANITOGRES

Service lecteurs n° 6

TOUT FEU, TOUT FLAMME

Que reste-t-il des années-lumière ?

Une chronique d'architecture, sauf si elle donne dans une agressivité de ton allant jusqu'à désigner quelques malheureux coupables à la vindicte professionnelle, ne suscite que peu de réactions. Et pourtant, tout doucement, je reçois du courrier, quelques lettres, quelques questions ou un texte prolongeant le sujet traité, l'éclairant d'un jour différent. J'ai même reçu une ou deux lettres affectueuses.

Ces quelques rencontres me sont précieuses car elles me donnent à penser que je ne prêche pas toujours dans le désert ou que les quelques ermites qui l'habitent me lisent et me le font savoir.

Aujourd'hui donc, ayant reçu une lettre d'une demoiselle Louissette Rasoloniaina, je trouve tout naturel de lui céder ma place, de lui donner la parole comme un cadeau que je ferais à mes lecteurs inconnus pour qu'ils se sentent ainsi en communication plus intime avec moi. Le fait que l'un des leurs prenne ma place devrait symboliquement leur prouver combien j'attache d'importance à leurs manifestations et ceci même si le texte de Louissette Rasoloniaina ne leur convient pas totalement.

A moi, il a semblé suffisamment révolté et sincère pour que je cède ma place aujourd'hui à cette plasticienne-éclairagiste, profession dont (à ma grande honte) je ne faisais que subodorer l'existence. Mais faisons maintenant place à son argument qui porte ce somptueux titre : « Que reste-t-il des années-lumière ? »

« Je suis plasticienne-éclairagiste. Aussi l'engouement pour la lumière n'est-il pas pour me déplaire parce qu'il contribue à faire connaître notre travail et manifeste d'une meilleure prise en compte et conscience du facteur lumière dans les projets architecturaux. Mais beaucoup de questions font actuellement surface à propos de l'intervention des éclairagistes, de leur champ d'investigations, de leurs intentions, des conséquences sur les usagers, sur l'architecture et la ville.

« Car s'il y a eu durant les années 90-91, une grande série d'articles sur la lumière et les éclairagistes, ce métier, en dehors du milieu scénique, reste assez méconnu du grand public, même si, à travers les grands projets, les septennats du président Mitterrand lui ont donné un large champ d'action.

« En effet, tous ces manipulateurs de la lumière parlent de leur intervention comme d'une création, d'un langage, d'une mise en lecture d'un site, d'une architecture

ou d'un espace ; vu sous un certain angle... Si cela est vrai, cette action doit alors être chargée d'un sens, d'un message ou d'un discours qui viendrait renchérir ou nier son support.

« On peut donc se poser la question : Existe-t-il un tel projet ? Existe-t-il une conscience ou une éthique de la lumière ? De la même façon qu'une architecture est un engagement, un acte politique, quel peut être, alors, le sens d'une mise en lumière d'un projet ?

« Si un architecte construit une prison, c'est que dans sa tête il est en accord avec un système répressif. Quand un éclairagiste illumine l'Opéra-Bastille, c'est aussi qu'il est en accord avec ce projet ; à la limite, qu'il accepte de faire des choix politiques, culturels, urbanistiques et architecturaux correspondant précisément à ce projet.

« Il s'agit de savoir alors si cette mode de l'illumination à tout bout de champ n'est pas là pour masquer les erreurs d'aménagement urbain ou d'architecture par un détournement de l'attention. Et si dans notre jargon, nous utilisons le terme de correction, n'est-ce pas là une duperie supplémentaire ? La lumière, n'est-elle pas devenue un outil de propagande politique, quelle soit étatique, régionale, municipale, institutionnelle ou individuelle ? Ne sommes-nous pas devenus des manipulateurs d'images, manipulés à notre tour, puisqu'il semble qu'à notre échelle d'intervention, il n'y ait pas d'acte gratuit. En avons-nous au moins conscience ?

« Bien sûr, nous ne pouvons pas systématiquement conformer strictement chacun de nos actes à des préceptes moraux, mais l'absence d'une ligne de conduite minimum et réfléchi sur notre travail amène la conclusion que nous risquons d'être des affairistes et non des créatifs en quête d'expression.

« En somme, qu'est-ce qui nous différencie des bureaux d'études ? Le statut ? C'est nettement insuffisant. Alors le snobisme, peut-être bien car souvent, on invoque un je-ne-sais-quoi, un presque-rien de plus sensible... Stoppons là ce flou artistique !

« Pour apporter une clarté sur notre art il faut avoir le courage de descendre quelquefois de ce piédestal où les architectes nous ont hissés (à tort d'ailleurs !) et les empêcher d'alimenter ce mythe préfabriqué de l'éclairagiste grand artiste, magicien et maître de l'image finale d'une œuvre. La lumière est un des acteurs de la perception du monde, mais elle ne peut en aucun cas prévaloir sur l'élément éclairé.

L'un n'existant que par la présence de l'autre, et vice-versa.

L'éclairagiste, plasticien ou technicien, ne peut nier que son travail est une émergence du projet architectural qui reste son support, sa base et sa trame. Si cela n'est pas le cas, alors, il nous faut créer nos propres supports et environnements... peut-être retourner à la « boîte noire » où, de toute façon, la lumière n'a de sens et n'a lieu d'être que dans la mesure où elle accompagne, participe à une mise en scène.

« Quand certains se posent la question de savoir si la lumière peut remplacer les moulures et lambris d'antan, quand des pontes de l'éclairage osent répondre affirmativement à cette question, j'ai des doutes sur la profondeur de leur réflexion. Reléguer la lumière au niveau d'élément décoratif me semble être une démarche dangereuse et symptomatique d'un manque de lucidité et d'intelligence, voire d'authenticité.

« L'intervention des éclairagistes les meilleurs reste cadrée dans les limites territoriales des municipalités de manière très ponctuelle et si l'on peut aussi remarquer quelques interventions plastico-lumineuses sur des aires perdues (rond-point, échangeur, carrefour...) est-ce bien là la place d'une œuvre plastique ? Ne serait-ce pas seulement la nouvelle version de nos anciennes fontaines, pompeusement exposées au centre d'une place comme pour y combler un vide sans esprit ? On réitère les avatars du passé sous le couvert d'événement ou d'acte culturel neuf. La lumière n'était-elle pas le symbole de la révélation (discours pur et sincère) et de révolution (changement décisif et incisif). Or cette même lumière, devenue « fashionable », apparaît comme désincarnée sous le joug de notre propre désinvolture et des abus que nous en faisons.

« Il est regrettable de constater un manque de maturité, une absence de qualité réelle de projet et de réflexion chez tous ces spécialistes de l'éclairage et de l'éclairagisme. Certains parlent de tâtonnement, d'aventure pour excuser par avance leur scories. Bien sûr, tout nouveau projet est un nouveau champ d'expérimentations, mais quand notre intervention implique 10 à 15 % du budget total sur un projet, on peut se poser des questions sur l'utilité d'imputer cette somme à seule fin de permettre à des concepteurs de balbutier... alors que l'hégémonie de l'éclairage ne date pas des années 80-90, mais puise ses origines et sa symbolique aux confins de la nuit des temps,

depuis que l'homme subit le mouvement des astres (le soleil, la lune, les météores...), depuis qu'il craint la foudre, les éclairs, les étincelles et le jeu naturel et depuis qu'il a appris à maîtriser ce dernier.

« L'éclairage est une discipline qui a ses lettres de noblesse, mais actuellement, en France, elle est victime de sa trop grande et trop rapide popularité depuis sa récente vulgarisation ; du coup, elle n'est que fard, illusion sans racine... La complaisance et la passivité actuelles, généralisées à tous les niveaux de la pyramide hiérarchique des décideurs, des concepteurs et des politiques, entretiennent cet état de fait.

« Contre cette dangereuse vague qui est en train de noyer les éclairagistes dans leur suffisance, aveuglés qu'ils sont par leur fulgurant succès et la profusion de projets, il faut avoir la sagesse de réfléchir et d'accepter beaucoup plus souvent de « rendre la nuit à la nuit ».

J'aime bien la prose de Louissette Rasoloniaina que je ne connais pas, que je n'ai jamais vue et que je ne rencontrerai sans doute jamais non plus, car il est de trop belles absences...

Mais j'aime sentir une révolte d'artiste s'exprimer avec une telle violence et je savoure à l'extrême que toute cette force contenue derrière un vocabulaire volontairement calme pose les sempiternelles questions d'un amoureux passionné de son métier, malheureux jusqu'à la douleur physique de le voir abîmé par d'autres, dégradé par tous ces autres qui devraient l'exhalter et le bénir. Je pourrais écrire le même article sur l'architecture. Il y a quarante ans que je travaille et chaque jour, tout comme il y a quarante ans lors de mon premier travail, je souffre de ce fossé immense qui nous sépare des gens pour le bonheur de qui nous œuvrons en toute sincérité. Je demeure le même bouillonnant révolté, volcan en sommeil prêt à rejeter ma lave à tout moment par une de ces amères blessures que l'on me fait journellement.

Ce qui me plaît (et m'aide) chez mes lecteurs comme cette demoiselle Rasoloniaina, c'est de voir la chaîne qu'ils forment, chaîne de volcans soi-disant assoupiés mais qui, toujours en alerte, sont capables à tout instant de faire sauter la planète culturelle.

Bienvenue, camarades, au club de l'Etna.

Claude Parent

Lire l'Architecture d'Aujourd'hui, numéro spécial 275 de juin 1991, Lumières de la nuit.

CHORUS

UNE LIGNE A EFFET.



RAPETTI
Votre robinetier.

Pour recevoir notre documentation complète, adressez ce bon à
RUBINETTERIE RAPETTI - Via S. Martino, 3
I-46043 Castiglione di Stiviere (MN) ITALIE

Service lecteurs n°21

CHORUS

Catalogues d'Architectures contemporaines
Récemment parus, dans cette collection de l'éditeur espagnol Gustavo Gili, quatre ouvrages présentant chacun les derniers travaux d'un architecte : un Anglais, John Pawson avec introductions de Bruce Chatwin et Deyan Sudjic ; deux Espagnols : J. Manuel Gallego, textes de M. A. Baldellou et Manuel Mendes, et Vazquez Consuegra, introduction de Peter Buchanan ; un Français : Yves Lion, avec des textes d'Alexandre Chemetoff et Pierre-Alain Crozet. Chaque volume de 96 p. ill. format 22 x 24 cm. GG, Rosellon 87-89, 08029 Barcelona.

Livio Vacchini
Projets 1989-1991. Catalogue d'exposition des œuvres de cet architecte né à Locarno en 1933, un moment associé à Luigi Snozzi, puis enseignant à l'Eth de Zürich et à la Faculté d'architecture de Milan. 82 p. ill. 22 x 24 cm, textes de U. Jehle-Schulte Strathaus, Jacques Lucan et Werner Oechslin. Architektur-museum, Pfluggässlein 3, CH-4001 Basel, jusqu'au 26 juillet 1992.

Paul Hankar
Dix ans d'Art Nouveau. Par François Loyer. Second ouvrage consacré par l'auteur à cet architecte longtemps oublié, ce livre se veut une introduction à son univers de créateur, en référence au mouvement d'avant-garde international. 173 p. ill. 21 x 30. Editions Archives d'Architecture Moderne, 14, rue Defacqz 1050 Bruxelles.

Marcel Breuer Design
Sous la direction du Bauhaus-Archiv, textes de Magdalena Droste et Manfred Ludwig. 160 p. 73 ill. coul. 134 ill. n et bl. 22,5 x 30. Texte en français. Editions Benedikt Taschen, Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1. Prix : 99,90 FF.

Architecture estonienne
La construction d'une nation. Liivi Künnapu, historienne et épouse de l'architecte estonien Vilen Künnapu, relate ici l'histoire de l'architecture contemporaine de son pays. 97 p. ill. texte en anglais. 22 x 24 cm. Edité par The Finnish Building Centre, Helsinki.

Code de l'Urbanisme
Commenté et annoté par F. Bouyssou et J. Hugot, textes à jour au 15 mars 1992. Litec, 27, Place Dauphine, 75001 Paris. Prix : 210 FF

Droit de la construction
par Georges Liet-Veaux et Andrée Thuillier. Dixième édition entièrement refondue. 468 p. 220 F. Litec, 27, Place Dauphine 75001 Paris.

Gestion de l'environnement et études d'impact
par Maryse Guido, collection Géographie. 232 p. env. 95 fig. 16 x 24. 199 Fr. Editions Masson, 120, Bd St Germain, 75280 Paris. Prix : 199 Fr.

Transports
Géographie, économie et planification. Par Pierre Merlin. 472 p. 17 x 24. Puf Fondamental. Presses universitaires de France, 108 Bd St Germain, Paris. 320 Fr.



DÉFENSE DE L'INCOMPLÉTUDE *la société urbaine*

Le philosophe Daniel Payot plaide pour une urbanophilie sans nostalgie et affirme que la difficulté qu'il y aurait à articuler un discours sur la ville est le signe même de sa richesse.

Daniel Payot avait publié il y a dix ans un ouvrage fort curieux, le *Philosophe et l'architecte*, qui était une exploration de thèmes constructifs et des métaphores architecturales dans le discours des philosophes : de Descartes déclarant un jour qu'il tâchait « partout d'imiter les architectes » pour « poser les fondements de (sa) philosophie », à Kant considérant « l'ensemble constitué par toute la connaissance de la raison pure et spéculative comme un édifice » ou à Nietzsche écrivant en 1884 à sa sœur Elisabeth que « le péristyle » de sa philosophie étant bâti, il lui restait à ériger dans l'été « l'échafaudage de (son) bâtiment principal » ou à Heidegger enfin, pour lequel toute « architecture philosophique » semblait impossible, la seule voie envisageable étant celle des « clairières » et des « chemins de pensée » qui ne mènent nulle part, péniblement frayés dans l'im-pénétrable.

Le même auteur nous donne cette année un court essai qui se veut

une réponse philosophique aux mythes nostalgiques qui ont cours aujourd'hui, en des temps où la ville, ce « chef d'œuvre en péril de la sociabilité », ne serait plus ce qu'elle fût dans nos imaginaires. D'une part en cela qu'elle ne serait plus souvent que la caricature quasi-folklorisante d'elle-même, de la ville ancienne, de la ville sans ses banlieues, sorte de « province pleine de charme d'un objet urbain beaucoup plus vaste » : l'agglomération. En ceci encore que les grandes concentrations urbaines contemporaines débordent radicalement l'idée de la ville comme société close, géographiquement bornée, identifiable à une communauté humaine.

Aux anciennes logiques de la ville, celles par exemple de sa fondation mythique, il oppose celle de l'« écartement », celle que Jean-Luc Nancy avait repérée dans Los Angeles, « espace de la ville dans toute sa force d'espacement, étalée, extravertie, extravasée, retournée, mise à plat face au ciel ». Avec Max Weber commentant le fameux dicton « L'air de la ville rend libre », Hannah Arendt voyant dans les mythes fondateurs le « remède » que les Grecs auraient opposé à la fragilité sociale,

à l'angoisse que tout avec les belles pages ce grand urbanophilie écrire par Saint-Pre Nouvelle Héloïse, qu'il que le « vaste désert et que « ce chaos » qu'une solitude affi qu'il n'y règne qu'i qui masque l'absenc commerce des cœur danité qui tue la vér aussi, plus près de no qui estimait que, ce san, et à la différenc urbain saturé de req le penseur devait « nir » et se prêter à l'e par « tout l'univers anciennes », ce livre travers les moments banophilie et d'urba traversent la philoso tale.

D'Emmanuel Lévin notion de ville-refu Talmud, dont il fait titre de son essai. C est un seuil, une por sage, aucune ne peut circonscrite comme u comme un absolu ; c toujours, en tant qu même ». Il n'y a pa quier de la désartic

DEMI-CERCLE, MAUVAIS TOUR *crise dans l'édition d'architecture*

Des informations désastreuses nous parviennent sur les divers éditeurs d'architecture. Du Demi-Cercle à Adam Biro, de Pandora au Moniteur, c'est partout la crise : faillites, dépôts de bilan ou renoncements. Pourtant, leurs productions n'avaient pas démerité, comme en témoignent les derniers ouvrages du Demi-Cercle.

De tristes nouvelles nous arrivent du monde de l'édition architecturale, avec le départ de Richard Edwards des éditions du Demi-Cercle qu'il avait créées en 1987, à l'origine dans le cadre de la fondation Ledoux d'Arc-et-Senans. L'animateur de cette maison, dont la qualité de travail était des plus réputées, s'est vu remercier par le Crédit Foncier de France, propriétaire inconstant, quelques mois seulement après la relance des projets éditoriaux.

On se souvient que le Demi-Cercle avait connu une première période d'activité dans les années 1989-1990, sous la double impulsion de Richard Edwards et Hubert Tonka. C'est l'époque de parution des anthologies Architecture et Cie et de nombreuses plaquettes monographiques, une trentaine au total, sous le label Etat des lieux (voir notre n° 271).

Après la séparation d'avec Tonka, qui devait ensuite rejoindre les éditions Pandora du promoteur de Penguilly pour y publier notamment, en liaison avec l'Ifa, la collection Gros plans (voir notre n° 274) et un ouvrage sur Fuksas, les éditions du Demi-Cercle, qu'avait rejointes Marianne Brausch, ont repris à l'automne, avec un Tome 3, posthume et très inattendu, de l'Architecture de Claude-Nicolas Ledoux et une impeccable réédition des Bunkers de Virilio (voir notre n° 278).

Ce printemps paraissent enfin deux monographies et, tout récemment, un bel ouvrage, texte et dessins mêlés, de Henri Gaudin. Les monographies de la série Morceaux choisis se distinguent fortement de l'ancienne collection Etat des lieux à laquelle à l'époque nous avions d'ailleurs reproché son caractère crypto-publicitaire (et dont nombre de plaquettes d'auto-promotion d'architectes singent aujourd'hui tant le graphisme que le format). La nouvelle maquette, due au studio Mutterer, est compacte, plus livre que plaquette. Toujours magnifiquement illustrés de photographies de Georges Fessy, les ouvrages sont enrichis de textes, et de vrais textes. Celui consacré à l'élégante transformation des entrepôts Lainé de Bordeaux par Valode et

Pistre est introduit par une rêverie littéraire de Pierre Veilletet aux senteurs de vanille. Celui sur l'Inist, centre de documentation du Cnrs à Nancy, par un essai très argumenté d'Olivier Boissière sur les rapports de Jean Nouvel avec les arts plastiques.

Pierre Mardaga racheté il y a deux ans par le groupe Masson, Adam Biro en dépôt de bilan, le Moni-

introduction de Pierre Veilletet, photographies de Georges Fessy. 142 pages chacun. Collection Morceaux choisis. 1992. 270 francs.

Seuil et d'ailleurs, par Henri Gaudin. 180 pages. Collection Droits de regards. 1992. 195 francs.

Sont annoncés une traduction de Colin Rowe, Transparence, et de l'ouvrage de 1928 de Mendelsohn, Amerika.

Editions du Demi-Cercle, 29 rue Jean-Jacques Rousseau, Paris 1^{er}.

Kowloon
Walled City,
Hong Kong,
extrait du bel
ouvrage
Architectural
Apocalypse,
photos de Ryuji
Miyamoto,
textes d'Arata
Hisozaki,
publié par
Heibonsha Ltd,
5 Sanboncho
Chiyoda-ku,
Tokyo 102,
Japon. 1988.

rente de la cité contemporaine, estime-t-il, car la ville n'est rien d'autre qu'une manière de syntaxe qui « met en circulation » et affranchit, qui « invente, agence, articule, et ouvre à de nouvelles inventions et à de nouveaux agencements ».

Alors, conclue-t-il, plutôt que de poursuivre de vaines nostalgies, il vaudrait mieux se réjouir des vraies qualités des villes, « de leur incomplétude et de leur espace génèreux ». Les architectes qui voudront bien affronter ce petit ouvrage y trouveront une matière intellectuelle qui les concerne au premier chef. Mais qu'ils sachent qu'ils le trouveront sans doute de prime abord assez difficile, notamment parce que souvent écrit au mode conditionnel ou bien interrogatif, qui est peut-être celui de la philosophie puisqu'elle est interrogation.

François Chaslin

Des villes-refuges, par Daniel Payot. 110 pages. Editions de l'Aube, le Château, 84240 La Tour-d'Aigues. 1992. 78 francs.

Du même auteur, le Philosophe et l'Architecte, sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture. 240 pages. Aubier Montaigne, 13 quai de Conti, Paris 6^e. 1982.



DESSIN DE HENRI GAUDIN

teur quasiment absent de la scène intellectuelle malgré les efforts de Jacques Lucan, le Moniteur dont on annonce qu'il réduit drastiquement ses programmes de publication. Et maintenant le Demi-Cercle menacé. Et puis Tonka qui quitte Pandora en y laissant un trou de 3,5 millions. Etc, etc. C'est vraiment, alors que vient de mourir Lionel Labrousse dont les éditions de l'Equerre ont tant fait pour l'architecture (et qui le paya d'une faillite), un moment funèbre pour le livre. François Chaslin

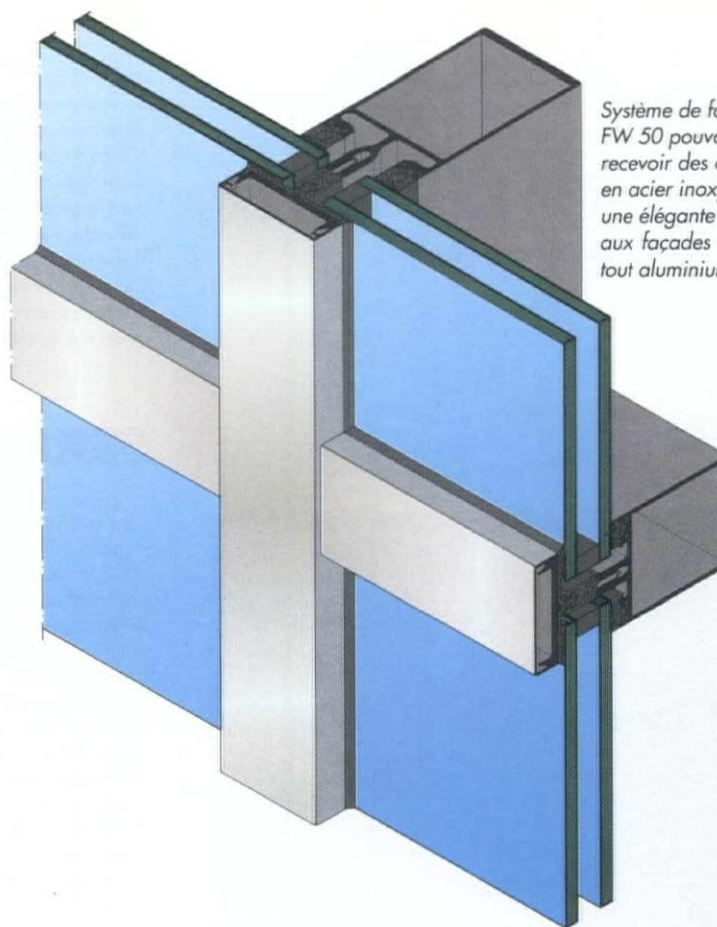
L'Inist dans l'œuvre de Jean Nouvel, par Olivier Boissière, photographies de Georges Fessy, et L'entrepôt Lainé à Bordeaux, de Valode et Pistre, texte

L'INOX EN MOUVEMENT, PAI



CHÜCO.

Architecte :
Philippe PUVIEUX



Système de façade
FW 50 pouvant
recevoir des capots
en acier inoxydable :
une élégante alternative
aux façades
tout aluminium.

Grand Angle exprime avec force, dans un nouveau centre d'affaires de Marseille, la volonté d'une architecture irréprochable. La transparence angulaire des ailes contraste avec l'opacité bleue, et l'effet miroir du corps central souligne une structure en aluminium revêtue d'acier inoxydable.

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



Détail de l'angle, tel une étrave transparente, sans montants en aluminium. Les capots noirs avec vis apparentes mettent en valeur les capots en inox du bel arrondi de la façade principale.

Service lecteurs n° 27

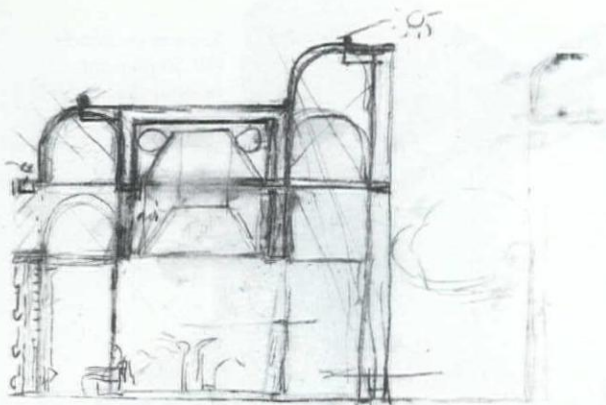
Schüco


SCHÜCO
INTERNATIONAL

COUPON

Je souhaite recevoir : ☐ la documentation Façades/Verrières ☐ la visite d'un délégué auprès des architectes.
Adressez ce coupon avec vos coordonnées à SCHÜCO INTERNATIONAL, Société en Commandite Simple,
Route de Saint-Hubert, B.P. 3, 78610 LE PERRAY-EN-YVELINES, ou téléphonez au : (1) 34.84.22.00.

AA 9/92 I



Ce sont souvent les monographies entièrement consacrées à l'analyse d'un bâtiment particulier et des conditions de sa gestation qui nous en apprennent le plus sur la démarche d'un architecte. Ainsi l'ouvrage de Bruno J. Hubert sur le Yale Center de Louis Kahn, que commente pour nous Serge Santelli, qui connaît bien Kahn pour avoir été son élève en Pennsylvanie.

SÉRÉNITÉ *Une lecture de Louis Kahn*

La position de Louis Kahn est singulière dans l'histoire de l'architecture moderne occidentale. Son œuvre bâtie marque une rupture importante avec l'architecture moderne « orthodoxe ». Rupture formelle, avec la création d'un langage architectural totalement nouveau dans le paysage international des années soixante, rupture théorique avec une approche philosophique et critique radicalement différente de celle à laquelle nous avaient habitués les grands théoriciens du Mouvement moderne. Essentiellement spirituelle, cette nouvelle approche remet en cause, par son essentialisme et son fondamentalisme, toutes les idées reçues et les concepts acquis durant les décennies du début de ce siècle. L'œuvre bâtie et écrite de Louis Kahn est un événement majeur de l'histoire architecturale contemporaine.

Aussi les livres et articles consacrés à l'œuvre de Kahn sont-ils très nombreux, qu'ils se rapportent à son œuvre bâtie, à son œuvre dessinée ou à ses écrits théoriques, pour la plupart de langue anglaise, et malheureusement peu accessibles au public francophone. Bien qu'un nombre relativement important d'architectes (dont certains sont devenus des professionnels reconnus) aient été suivre son enseignement à Philadelphie, l'influence en France de Louis Kahn reste très limitée.

Sans doute le caractère fondamentaliste et essentialiste de son attitude est-il apparu complètement étranger aux idées rationalistes et fonctionnelles des praticiens français, malgré une convergence certaine, dès les années soixante-dix, entre les analyses critiques de certains architectes européens et la pensée du maître.

Heureusement, l'exposition récemment présentée au centre Pompidou a permis au public français de mieux apprécier l'œuvre de l'architecte. Et la publication du livre de Bruno J. Hubert, « Louis Kahn. Le Yale Center for British Arts », lui donne maintenant l'occasion d'approfondir sa connaissance sur une des œuvres marquantes de Kahn, la dernière construite, terminée en 1977, trois ans après sa mort.

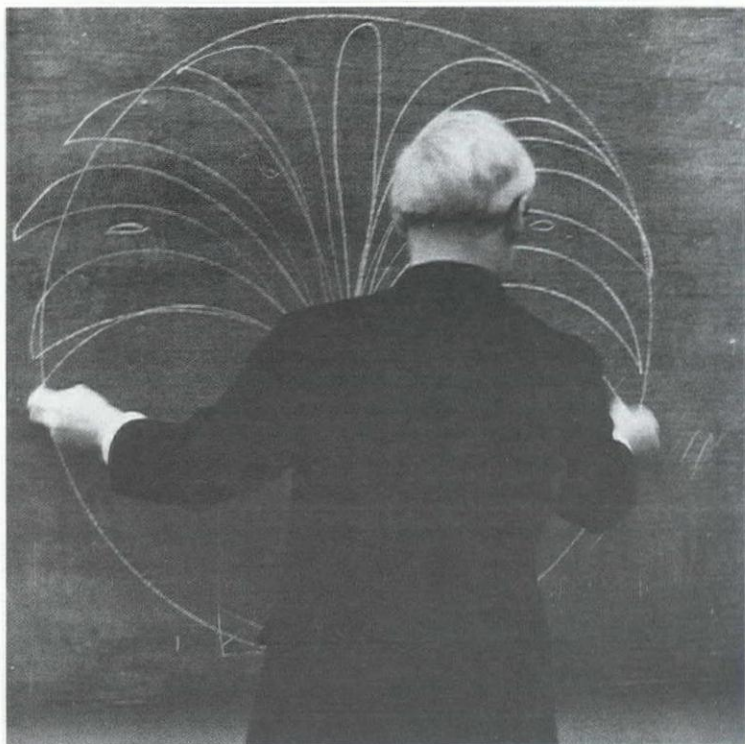
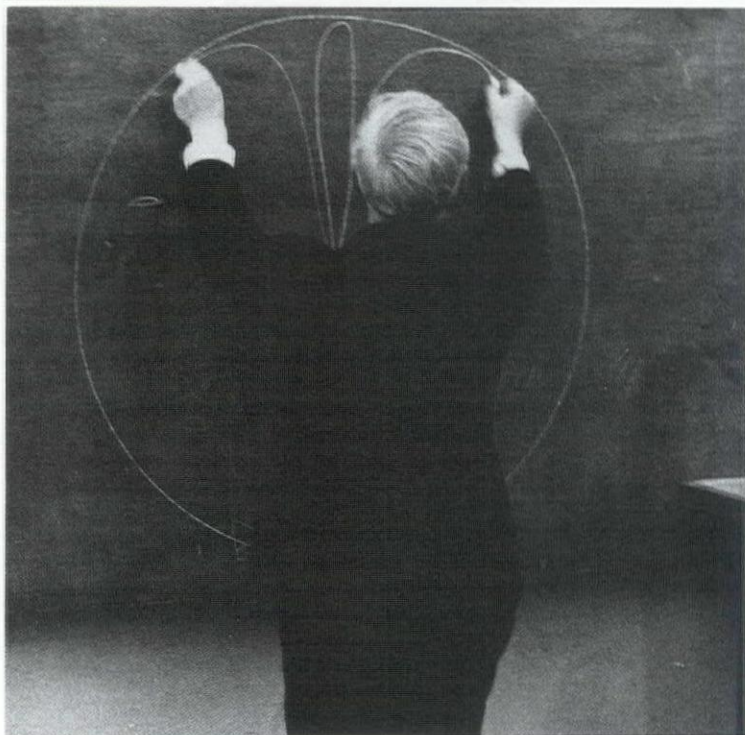
Produit d'une recherche effectuée

aux Etats-Unis et en France, l'ouvrage a la double ambition d'être à la fois la monographie d'un édifice et la description de la pensée théorique dans laquelle l'œuvre s'inscrit et trouve son sens. Ce double aspect du travail de l'auteur est d'autant plus important qu'il permet de mieux comprendre le processus de réalisation d'un édifice par un architecte qui a toujours mené de front les recherches formelle et théorique.

La première partie du livre est consacrée à la description des concepts construits par Kahn dès les années cinquante tels ceux de *Feeling* et de *Thought* qui fondent le système dual de sa pensée. Système qui se précisera par la suite dans la célèbre opposition entre les concepts d'*Order* et de *Design*, qui n'est pas sans évoquer la dualité Essence/Existence et Nature/Culture. L'auteur explique très clairement les multiples facettes philosophiques de ce système d'oppositions conceptuelles (dont le fameux *espaces servants/espaces servis*), ce qui permet au lecteur de mieux appréhender la complexité de la pensée philosophique de Kahn. Il termine cette première partie en insistant sur l'importance de la topologie et des relations dans le langage formel de Louis Kahn, ainsi que celle de certains dispositifs spatiaux comme ceux liés à la lumière, matériau fondamental de l'architecture kah-nienne.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, l'auteur décrit le processus de réalisation du bâtiment lui-même, du programme aux différentes étapes de la conception, des premières esquisses de février 1970 jusqu'à la fin du chantier. Il permet ainsi de suivre avec précision le cheminement de l'architecte et l'évolution du projet dont tous les aspects sont abordés, qu'ils concernent les problèmes d'espaces, de lumière ou de structure. A la lecture, on s'aperçoit que Kahn, très attentif aux détails, toujours à la recherche de la perfection, prenait son temps pour décider, était indécis dans le choix des matériaux et de certains dispositifs.

Dernier bâtiment du maître, le Yale Center for British Arts témoigne de la grande simplicité à



SHELL BITUMES SAIT AUSSI SE METTRE AU VERT.

Rien de tel qu'un peu de vert pour changer d'air. Et pour que la promenade soit encore plus belle, il existe un bitume qui n'a pas l'air tout à fait comme les autres : Mexphalte® C, un nouveau bitume développé par Shell. Transparent en film mince et très facile à colorer, Mexphalte® C permet aux entreprises de travaux publics d'obtenir par tous les procédés classiques de mise en œuvre du bitume une véritable palette de couleurs, des plus vives aux plus pastel. Avec Mexphalte® C il est possible de colorer les allées d'un jardin, une place, une rue piétonne. Mexphalte® C permet également de renforcer la sécurité routière en visualisant les carrefours dangereux, les pistes cyclables, les voies de bus... Mexphalte® C contribue aussi à économiser l'énergie : un revêtement clair pour un tunnel ou un parking souterrain augmente la luminosité de la chaussée et permet d'utiliser moins d'éclairage. Quand la vie est belle, c'est que la vie ne manque pas de Shell.



LES BITUMES QUI CHANGENT DU BITUME.

Service lecteurs n° 28

Société des Pétroles Shell - Direction Bitumes - 89, Bld. Franklin Roosevelt - 92564 RUEIL MALMAISON Tél : 47.14.71.00 - Fax : 47.14.79.55 - Telex : 615013 F

laquelle Kahn était parvenu à la fin de sa vie. Le lecteur sera frappé par le caractère très rationaliste (voire classique) de la structure spatiale liée à l'utilisation résolument moderne de matériaux bruts tels le béton, le bois et le métal. Il

se dégage de la lecture du livre et de tous les documents graphiques qui l'illustrent, tous d'excellente qualité, une sérénité, une force et une sagesse architecturale peu communes. Dans une époque où le chaos, la

déconstruction, la transparence et l'aléatoire dominant largement le paysage architectural français, la lecture d'un tel livre nous fait heureusement redécouvrir la beauté sublime de l'architecture de Louis Kahn. Serge Santelli

Le Yale Center for British Arts (Louis I. Kahn), par Bruno J. Hubert. 120 pages 20,5 x 30, 144 illustrations. Collection Monographies, éditions Parenthèses, 72 cours Julien, 13006 Marseille. 1992. 220 F.

QU'EST-CE QU'UN TECHNOCRATE ?

Une biographie de Raoul Dautry, qui fut notamment, après la Libération, ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme



Le plan en roue de locomotive de la cité-jardin cheminote de Tergnier, 1920

Qu'est-ce qu'un technocrate ? La question ne peut manquer d'intéresser les architectes confrontés à une administration qui détient les clefs de la commande publique. Rémi Baudouin lui apporte une réponse circonstanciée en retraçant l'itinéraire de Raoul Dautry, aujourd'hui bien oublié du grand public, en dépit de la célébrité dont il avait joui jusqu'au début des années cinquante. Étonnant personnage que ce polytechnicien dont la carrière commencée dans les chemins de fer devait l'amener à toucher aussi bien à l'aéronautique, aux industries de l'armement, qu'à la reconstruction consécutive à la seconde guerre mondiale puis à l'industrie atomique naissante. Cette brillante carrière reflète les différentes étapes de la modernisation technique française (auxquelles les historiens s'intéressent de plus en plus) et, ce faisant, porte la marque d'ambiguïtés que Baudouin ne songe nullement à dissimuler, ambiguïtés des liens entre technique et politique, ambiguïtés

d'un rapport aux questions sociales pour le moins discutable. Rédigée avec un rare sens des nuances, une telle biographie prend un relief particulier au moment où achèvent de se défaire les certitudes de l'appareil d'Etat, sans que l'on sache très bien ce qui est appelé à les remplacer.

Qu'est-ce donc qu'un technocrate ? Un homme qui pense avant tout en termes de bien public et d'efficacité technique. L'accent mis sur l'efficacité va de pair avec une méfiance à l'égard de la « politique politicienne » et de ses assises électorales. La technocratie se veut indépendante des combinaisons des ministères comme des états d'âme du grand public. La modernisation de l'appareil productif est une chose trop sérieuse pour être confiée aux politiques ou à leurs mandants. Chez un Dautry, cette attitude passablement antidémocratique trouve sa contrepartie dans un sens très sûr de la publicité, de la communication dirait-on aujourd'hui.

Ce sens de la communication, le jeune polytechnicien des années 1900, entré sans enthousiasme particulier dans le corps du Génie militaire, l'a sans doute appris en méditant les enseignements d'un Lyautey dont l'article « Le rôle social de l'officier dans le service universel », paru en 1891, constitue une sorte de bréviaire pour tous ceux qui rêvent de transformer le monde au moyen de l'exercice de la raison technique, qu'elle soit militaire ou civile. Abandonnant la carrière des armes pour les chemins de fer du Nord en 1903, Dautry va faire preuve de talents d'organisateur.

La Grande Guerre le porte pour la première fois sous les feux de l'actualité avec la construction de la voie des Cent-Jours, 90 kilomètres de voie ferrée achevés en trois mois à peine sous sa direction dans le cadre de l'offensive contre l'armée allemande. Convenablement exploité, ce succès va puissamment contribuer à la carrière ultérieure de l'ingénieur.

Fidèle à la leçon de Lyautey, Dautry définit l'organisation au carrefour des exigences d'efficacité technique et de préoccupations sociales à la coloration indéniablement paternaliste. La paix sociale ne représente-t-elle pas la condition indispensable du progrès ? La réalisation au début des années vingt de la cité-jardin de Tergnier, destinée à loger des cheminots du Nord et leurs familles, témoigne de cette conviction en même temps que du penchant de Dautry pour le métier de bâtisseur. Comme la voie des Cent-Jours, Tergnier fait l'objet d'une large publicité de la part de son initiateur dont la compétence se voit reconnue à l'échelle nationale. C'est cette compétence qui lui vaut d'être nommé directeur général des chemins de fer de l'Etat en 1928. A ce poste, Dautry fait usage des mêmes méthodes qu'au Nord. Placé toujours sous l'égide d'une rationalisation technique que vient tempérer son goût des contacts humains, le nouveau directeur ren-

NOUS CONSERVONS CHAQUE NUANCE DE COULEUR.



Sécurité garantie pour les façades en couleur: afin de préserver à long terme l'effet esthétique de façades en aluminium revêtu, GSB INTERNATIONAL a mis au point un règlement d'essai de qualité.

Ce règlement pose des exigences élevées pour les matériaux de revê-

tement, le procédé de prétraitement, l'usine où le revêtement est appliqué, et pour le produit final. Le label de GSB INTERNATIONAL caractérise des revêtements de qualité assurée. Profitez de cette sécurité dès la phase de projet.



GSB INTERNATIONAL
Gütegemeinschaft für
die Stückbeschichtung
von Bauteilen e.V.
Franziskanergasse 6
D-7070 Schwäbisch-Gmünd

Service lecteurs n° 13

Veuillez envoyer s.v.p. informations additionnelles à

Nom: _____

Adresse: _____

contre tout de même quelques déboires avec les syndicats. Cela ne l'empêche pas d'apparaître comme l'un des plus sûrs piliers de la France technicienne.

Dans les années précédant la seconde guerre mondiale, l'influence de Dautry s'étend bien au-delà des chemins de fer ; on le retrouve par exemple au chevet de l'aéronautique française, derrière les décrets-lois du gouvernement Laval ou dans certains mouvements planistes. Cette aura grandissante explique sa nomination en 1939 au poste-clé de ministre de l'Armement. Impuissant à enrayer la déroute militaire et technique de la Troisième République moribonde, Dautry se retire l'année suivante pour entamer une longue retraite dans sa propriété de Lourmarin, retraite dont il ne sortira qu'après la Libération pour prendre le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme du premier gouvernement De Gaulle. Sur l'ambiguïté de son attitude à l'égard du régime de Vichy comme sur les limites de ses conceptions urbanistiques prétendument apolitiques, Rémy Baudouï se montre sans complaisance. Cela ne l'empêche pas d'analyser avec finesse la philosophie de l'action publique et les motivations qui sous-tendent les différents épisodes, glorieux ou moins glorieux, d'une carrière qui se termine par la direction du Commissariat de l'Energie atomique. Une même volonté d'efficacité mise au service de l'équipement de la France imprègne encore une fois un itinéraire qui aurait de quoi faire rêver nos hauts fonctionnaires d'aujourd'hui, si le rôle de l'Etat ne faisait pas l'objet d'autant de remises en cause. Il n'est pas impossible que les architectes, dont on sait la fascination teintée de répulsion pour tout ce qui touche de près ou de loin à la technocratie, trouvent plus d'intérêt à la lecture du livre de Rémy Baudouï que les successeurs plutôt hésitants, voire même falots, des grands commis de l'Etat de l'entre-deux-guerres et des « trente glorieuses ».

Antoine Picon

Raoul Dautry, 1880-1951, le technocrate de la République. 397 pages, 15 illustrations. Editions Balland, 33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e. 1992. 179 francs.

VÊTEMENTS DE VILLE

Description d'Olonne, ville rêvée

La description de la ville d'Olonne entreprise par Jean-Christophe Bailly relève de la tradition des vieux guides de voyage, un genre qui procure autant de jouissance et de frustration que les livres de cuisine où l'on anticipe goûts et saveurs sans être sûr de les connaître un jour. Les chances de voir Olonne sont plus improbables encore puisqu'il s'agit d'une ville imaginaire que le lecteur, tout au long de l'ouvrage, s'efforce à identifier. Serait-ce Nantes ? Bailly sème mille indices qui, en dépit des transpositions littéraires, le suggèrent, l'insinuent, le confirment puis il assène, pervers, un irréfutable démenti en précisant qu'il y a moins de souvenirs négriers à Olonne qu'à Nantes. On en tient alors mollement pour Bordeaux, autre ville d'estuaire, mais l'absence totale d'allusion au vignoble ruine cette idée. Un bâtiment, une atmosphère, un particularisme topographique rappellent à nouveau Nantes. On les thésaurise, on les mémorise quand soudain l'évocation d'une colonie espagnole sape ce fragile échafaudage de suppositions. On est renvoyé à la case départ avec un mélange d'irritation, de délectation et de fébrilité : la partie continue ; on peut encore gagner. Jusqu'à la 200^e page de ce jeu de l'oie, on avance, on recule au gré des monuments, des ponts et des parcs. On s'égare à ce jeu de piste le long des boulevards, des quais, des rues et des passages. On s'amuse enfin à ce jeu de cent-sept erreurs où il faut démêler le vrai du faux, entre Cervier, Henri Vailant, Corbu, Louis Victor et Victor Louis, Durant, Eugène Ferrier, Quatremère, Antoine Grumbach (auteur présumé d'une très hypothétique structure transparente), Emile Longuet, Mallet-Stevens, etc.

Si les héros de ce livre dédié à la ville sont l'architecture, les architectes et les urbanistes, authentiques ou imaginaires, l'auteur ne néglige ni les autres célébrités locales ni les personnalités de passage, réelles ou inventées. Stendhal et Beckford l'ont aimée. Avec Beckford, d'ailleurs, l'espoir de démasquer la cité s'affermir. L'excentrique anglais aurait embarqué d'Olonne pour Lisbonne. On se rue sur le Dictionnaire des auteurs. Muet. Puis sur le Journal intime au Portugal. Rien, sinon un détail amusant révélé par son préfacier : Beckford, résolu à s'établir aux Antilles, dut se faire dérouter sur Lisbonne, terrassé par le mal de mer. Un destin suspendu à une faiblesse d'estomac !

Le principal attrait de l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly tient moins à son sujet (Olonne), son genre (description), son style (léché, par-

fois aussi bellement ennuyeux que Gracq) qu'à sa capacité à nous faire rebondir. On lit trois pages, on consulte une encyclopédie et dans la foulée un plan de Nantes, on reprend son chapitre. On s'arrête, on repart. Bailly nous fait ricocher de son imaginaire au nôtre, de son livre à d'autres : parallèlement à sa visite guidée un rien solennelle, le lecteur aiguillonné par la curiosité, tente des petits galops à droite, à gauche, pour fureter, fouiner, se dégourdir les jambes et rêvasser. Et réfléchir, aussi, à l'architecture par le biais même de la littérature. Ce style égal, paisible, aussi souplesment rythmé que le pas d'un promeneur, la description minutieuse de cette ville classique, néoclassique, dont même le timide modernisme est marqué « d'une sorte de tonalité locale diffuse », cette ville dont n'est retenu que ce qui est beau, tout cela fait comprendre une chose essentielle : combien l'unité du style, en urbanisme, en architecture, en littérature, comme en tout art, peut être pesante. Certes, rien n'est plus beau qu'une ville médiévale, renaissance, classique ou moderne. Rien n'est plus accablant qu'une ville qui n'est que ça, dont rien ne vient rompre la mortelle unité. Olonne est une de ces villes-musées qui semblent flotter dans le formol des monuments historiques.

Malgré les petites notes éparses, généralement présentées sous forme d'inventaire des sensations urbaines, des détails répertoriés hors du circuit obligé qui viennent rompre à intervalle régulier le cours de cette implacable visite guidée, malgré de très belles trouvailles, il manque peut-être à ce livre de l'imaginaire ce qui manque à cette ville irréaliste : un tressaillement, un délicat entrechoquement de style, une soudaine incongruité, l'irruption du quotidien avec son lot d'agaceries qui vous arrache à la suffocation du sublime.

Par une sorte de phénomène mimétique, nécessairement délibéré, Bailly a donc construit son ouvrage comme un architecte son bâtiment, ou plutôt comme un urbaniste utopiste son plan de ville idéale, soucieux d'unicité, féroce-ment attaché au bonheur des citoyens plus que des habitants, rationnel et prévoyant. Totalitaire. L'auteur s'assujettit à la bien-séance comme l'urbaniste utopiste veut ignorer ce qui lui fait horreur : le maillage aléatoire du neuf et de l'ancien, l'imbrication hasardeuse du beau et du laid, du plaisant et du désagréable. Ici, tout est ordre, calme et beauté, trois vertus dont la terrible association assassine la volupté. Le lecteur a donc, à l'égard de ce livre trop parfait, les

réflexes d'un individu face à une ville idéale qui, niant sa nature trop humaine, veut la plier à son gabarit, la couler dans la masse. Il comprend la violence des adolescents assignés à résidence dans la diversité trompeuse des quartiers neufs qu'ils marquent de leur désordre, de leurs tags, de leurs petites profanations. Il saisit mieux la légitime insolence de certains architectes qui, avec un mélange de tendresse et de provocation, viennent chambouler la trop rigoureuse trame des villes anciennes. Un temps bercé dans le fatal giron de l'harmonie, le lecteur se réveille, se rebiffe contre l'impeccable raideur du tissu urbain, le morne uniforme (qu'il soit de pierre, de béton d'acier ou de verre), le silence oppressant de l'unité du lieu. Il leur oppose la souplesse, revendique les accrocs, les ravaudages, les taches, les odeurs de graillon incrustées dans les plis, le vacarme, toutes ces choses évacuées dans la description d'Olonne qui balaye une part de son être comme autant d'inconvenances. Il ne veut pas d'une ville modèle mais que la ville se modèle sur lui, petit bonhomme fait de sublime et de petitesse. Jean-Christophe Bailly, avec une suprême habileté, a paradoxalement réveillé son sens critique à l'égard de la beauté dont il se gargarise, sa tolérance à la laideur qu'il vitupère, révélé son impossible besoin d'avoir tout et son contraire. Grâce au romancier de la ville imaginaire, il aura compris tout seul le paradoxe des vraies villes.

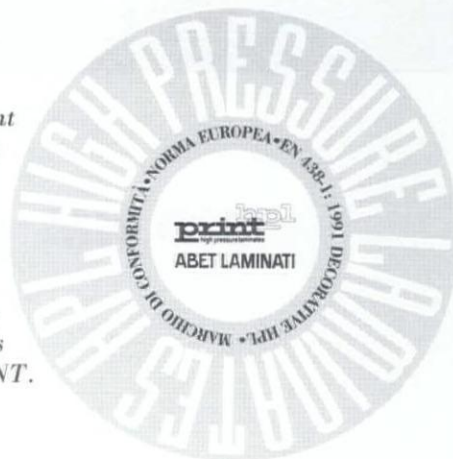
Annie François

Description d'Olonne, par Jean-Christophe Bailly, 201 pages. Christian Bourgois, 8, rue Garancière, Paris 6^e. 1992. 100 francs.



Print HPL: le stratifié dans sa meilleure forme

Les stratifiés haute pression PRINT HPL ne contiennent ni amiante, ni plomb, ni aucun autres métaux lourds et sont exclusivement réalisés avec des papiers et pigments écologiques. Ils préservent ainsi l'environnement tout en conservant leurs caractéristiques exceptionnelles de dureté et de résistance conformes à la norme européenne EN 438-1: 1991 qui attribue le label HPL aux seuls stratifiés ayant atteint l'excellence dans les critères définis. C'est le cas de tous les produits PRINT.



Sir James Stirling, architecte, médaille d'or du Riba, est mort le 25 juin à l'âge de 66 ans, d'un arrêt cardiaque survenu lors de l'opération d'une hernie.

James Stirling fut cet oiseau rare qui conféra à l'architecture britannique une renommée mondiale. Comme beaucoup d'hommes de génie, pendant une grande partie de sa vie il a fait figure de prophète peu honoré dans son propre pays. Représentant passionné du modernisme dont les œuvres plus tardives donnèrent des aperçus fascinants sur un renouveau classique, ses bâtiments attirèrent autant d'admiration que d'hostilité.

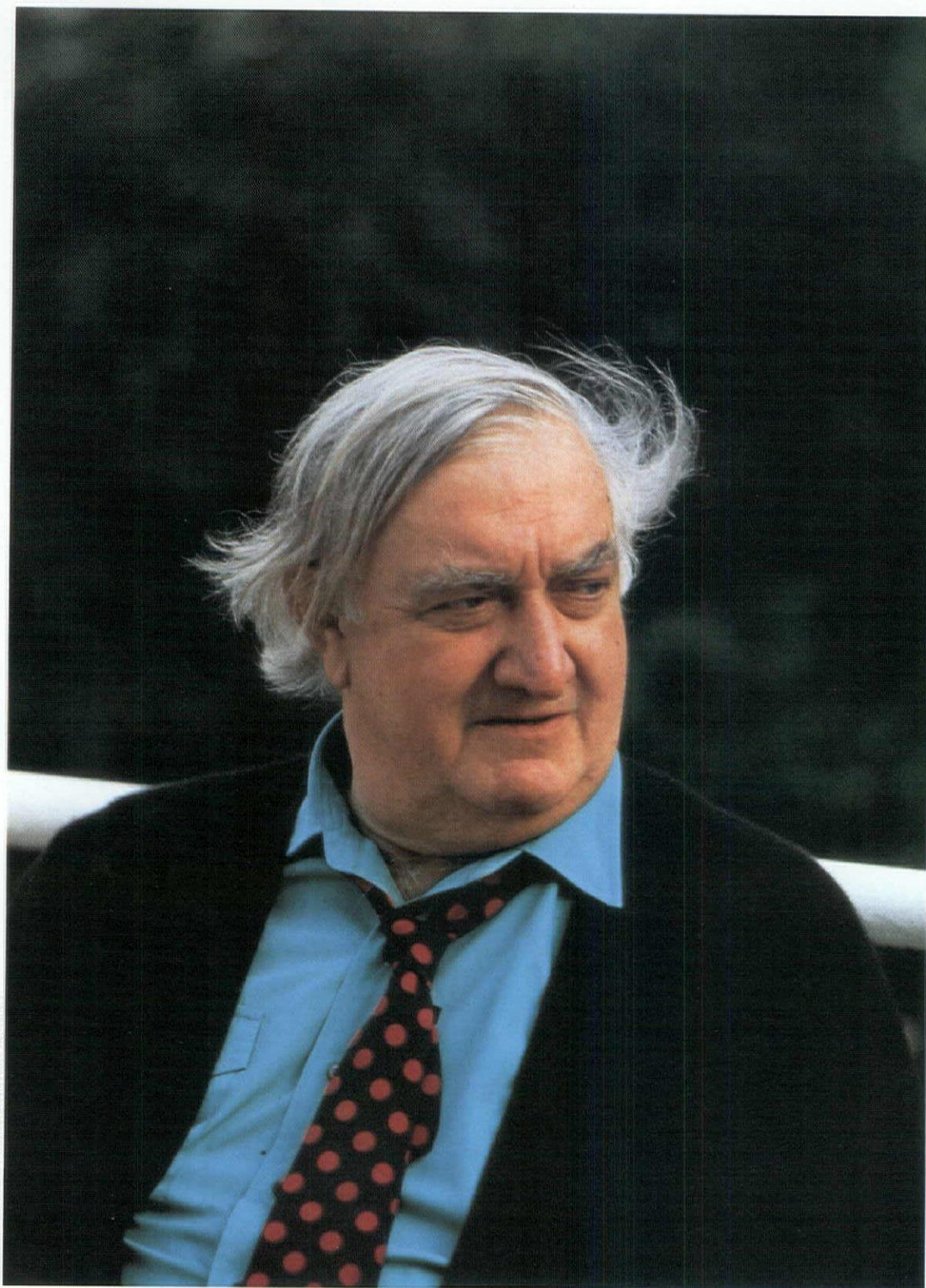
Hors de la Grande-Bretagne, les architectes comme le grand public avaient du mal à comprendre l'antagonisme souvent féroce que suscitaient ses bâtiments dans son propre pays. Son travail pour la ville de Stuttgart, par exemple, a été acclamé en général non seulement par les critiques mais par le grand public (à l'exception du célèbre ingénieur allemand Frei Otto, qui a comparé ses plans pour le musée de la ville à ceux pour Auschwitz). Outre-Atlantique, il jouissait de la même haute réputation. En 1981, quand le Pritzker Prize lui fut décerné, le Washington Star consacra sa une à un éloge de son travail.

Bien que son œuvre construite soit relativement peu étendue, ses projets furent légion. Ces dernières années, il s'est trouvé parmi les finalistes dans de nombreux concours nationaux et internationaux, tant en Angleterre (pour l'extension de la National Gallery, Paternoster Square, Bracken House, Glyndebourne et le nouveau siège de Channel 4) qu'à l'étranger pour le Philharmonic Hall de Los Angeles, la Bibliothèque de France à Paris, et la salle des concerts de Kyoto au Japon.

Sa renommée internationale repose principalement sur deux bâtiments : la faculté d'engineering de l'université de Leicester, et la Staatsgalerie de Stuttgart. C'était aussi un enseignant respecté, maître de conférences et professeur à l'Architectural Association de Londres, à Yale et Düsseldorf. Son intelligence tout autant que sa haute stature et son embonpoint lui valurent le surnom de Big Jim. C'était le type même d'un certain style d'Anglais : bougon, indépendant, original, peu enclin à se laisser classer dans un groupe, s'affirmant son propre maître.

Bien que fait chevalier seulement douze jours avant sa mort, Sir James avait progressivement accumulé les plus grands prix architecturaux décernés dans le monde entier : la médaille Alvar Aalto en 1977, la médaille d'or du Riba en 1980, le prix américain Pritzker en 1981, le Chicago Architecture Award en 1985, la médaille Tho-

VINCENT BESNAULT : CONFRONTATION DE MEZY



BIG JIM

L'architecte James Stirling est mort au début de l'été

mas Jefferson en 1986, le prix Hugo Haring en 1988, et le Praemium Imperiale du Japon en 1990. Il était membre honoraire des académies de Berlin et Florence aussi bien que de l'American Academy et de l'Institute of Arts and Letters.

Né à Glasgow en 1926, James Stirling fut essentiellement un homme de Liverpool. Son père, ingénieur de marine écossais, amena sa famille dans le grand port anglais quand le futur architecte n'avait encore qu'un an. Ainsi la toile de fond de son enfance fut-elle les docks de Liverpool où il rendait visite à son père, un panorama spectaculaire de mâts : « quatorze miles de forêt », comme l'écrivit jadis Herman Melville. Son goût visuel a été formé en regardant les dessins coloriés de son père, qui représentaient la machinerie des navires.

Il fit ses études secondaires au Quarry Bank High School, et, après avoir échoué à l'examen final, fréquenta brièvement le Liverpool College of Art. Pendant la guerre, en raison de ses origines écossaises, il reçut une commission dans le régiment d'élite des Black Watch. D'une nature à la fois sensible et volcanique, les inanités de la vie réglementaire eurent tôt fait de l'épouvanter. Il trouvait particulièrement insupportables les soirées au mess, avec le mélange indigeste de musique militaire, de bonne chère et de conversation. De même, il détestait l'inspection conduite deux fois par semaine par un certain colonel qui, passant devant la haie des subalternes, leur soulevait le kilt avec son bâton pour s'assurer que personne ne « trichait » en portant un caleçon. Quand la coupe déborda, Stirling se porta volontaire pour le régiment des Parachutistes ; c'est ainsi qu'il sauta derrière les lignes allemandes avec la Sixième division aéroportée, sur la côte normande, la nuit qui précéda le débarquement des Alliés. Mais sa guerre fit long feu. Etant parmi les premiers à accrocher l'ennemi, il fut blessé par l'explosion d'un obus de blindé trente-six heures après avoir débarqué. Evacué sur la Grande-Bretagne, aussitôt remis de sa commotion cérébrale, il fut de retour en Normandie.

A nouveau blessé, cette fois par une rafale de mitrailleuse qui lui transperça l'épaule lors de la sortie de Caen, c'était la fin de la guerre pour lui. Toute sa vie il devait périodiquement souffrir d'une paralysie partielle du bras gauche.

En 1945, il entamait des études à l'université de Liverpool, alors la plus grande école d'architecture de la Grande-Bretagne. Longtemps après, il se souvenait encore du « débat furieux qui se déroulait alors quant à la validité du mouvement moderne » et des livres qui l'avaient le plus influencé : To-

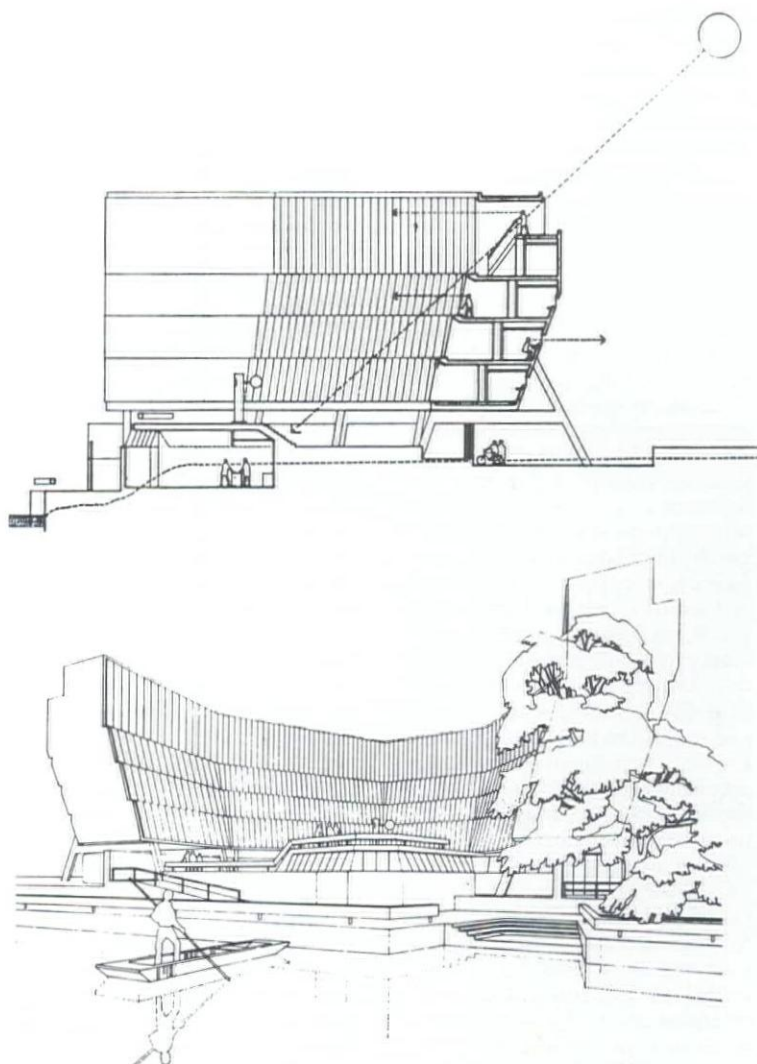
wards a New Architecture de Colin Rowe et le très inspirant survol pictural *British Art and the Mediterranean*, de Saxl et Wittkower. En 1956, après une période passée comme assistant avec Lyons, Israel et Ellis, il fonde sa propre agence en association avec James Gowan, comme lui natif de Glasgow. Commencait alors une association féconde, la friction entre Big Jim et Wee Willie entretenant l'étincelle du feu sacré, de sorte que tout ce qu'ils firent fut un assaut en règle contre les lieux communs de la bienséance architecturale.

Leur première commande conséquente fut un immeuble de logements à Ham Common en 1957, ouvertement inspiré par Le Corbusier. Leur style attira immédiatement les foudres de l'establishment architectural. Aux yeux des observateurs, les planchers en béton nu et le caractère brutaliste des logements offensaient le style géorgien et campagnard de ce village du Surrey. « Ils ressemblent à un théorème idéologique infligé aux habitants », remarqua Ian Nairn dans le chapitre sur le Surrey qu'on trouve dans *The Buildings of England* écrit en collaboration avec Pevsner. Et d'ajouter : « Il y a là probablement plus de protestations qu'il n'en faut, alors qu'il ne s'agit que de fournir quelques logements ». Rétrospectivement, maintenant que les traits brutalistes ont été adoucis par le temps, le jugement paraît sévère et les logements eux-mêmes semblent être un ajout assez modeste au Common. Mais une fois qu'elle lui fut collée, l'étiquette d'« emmerdeur » (c'est le terme qu'utilise Nairn) devait rester attachée à Stirling pour le restant de sa vie professionnelle.

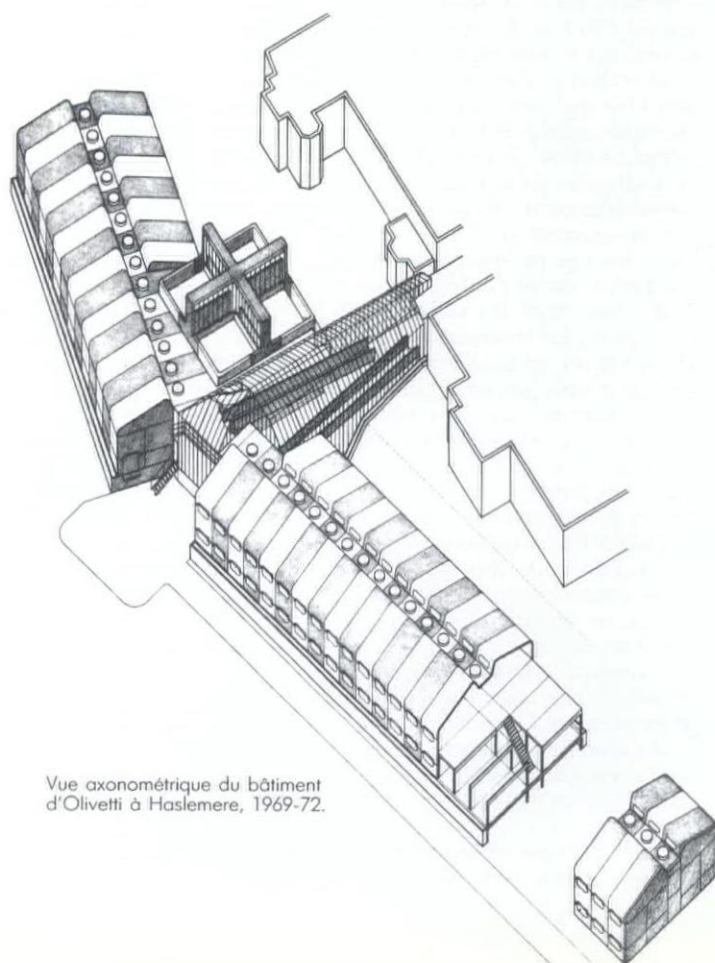
La renommée internationale lui est venue pour un immeuble de dimension plus grande, la faculté d'engineering de l'université de Leicester (1959-1964), commande qui lui fut attribuée sur la recommandation de l'architecte Sir Leslie Martin. Ce bâtiment représentait une rupture totale avec la platitude du style Festival of Britain qui dominait alors l'architecture anglaise. Il s'y trouvait, puissamment exprimées, des formes sculpturales aux arêtes dures, en grande partie inspirées par les constructivistes russes.

A l'encontre des logements de Ham, ce bâtiment fut soumis à une analyse approfondie, portant une attention critique sérieuse surtout sur les traits du Nouveau brutalisme, source de tant d'aversion ressentie par le public envers l'architecture de la génération de Stirling.

Suite à la rupture (non sans acrimonie) avec son partenaire James Gowan, il reçut de l'université de Cambridge la commande d'une nouvelle bibliothèque dans la fa-



Le Florey Building de l'université d'Oxford, 1972.



Vue axonométrique du bâtiment d'Olivetti à Haslemere, 1969-72.

culté d'histoire. Construite sur un plan en L, avec une cascade de verre en éventail, cette réalisation fut attaquée à la fois par les étudiants et par les professeurs : il y avait des infiltrations en hiver, en été, il y faisait trop chaud. Des critiques semblables devaient s'attacher aux bâtiments de Stirling tout au long de sa carrière. A une époque, on avait même songé à la démolition de cette bibliothèque, solution finalement rejetée par le conseil de l'université dans les années quatre-vingt.

A la même époque, il reçut une autre commande universitaire, celle du Florey Building du Queen's College d'Oxford. Une fois encore, il y afficha une esthétique du nord, dure et industrielle, qui déclencha des critiques pour sa féroce domination d'un site vierge en bordure de rivière. Cependant, plutôt que l'âpreté du béton, certains y voyaient la texture plus délicate des tuiles et du verre ; ce fut peut-être le début d'un Stirling plus mûr, et moins idéologique.

En 1971, au moment où ses clients semblaient l'avoir délaissé et où il produisait peu, à part quelques bâtiments exceptionnels comme le Olivetti Training School d'Haslemere, Stirling s'est à nouveau associé en partenariat, cette fois avec Michael Wilford. Son originalité s'affirma alors d'une façon nouvelle. Il fut le premier Moderniste de renom à s'attaquer à l'architecture moderne, qu'il trouvait ennuyeuse, stérile, arrogante et banale. D'après lui, cette sorte d'architecture bouleversait la richesse de la vie. En 1972, la grande exposition sur l'art néo-classique qui eut lieu à la Royal Academy l'influença intensément ; désormais, il allait évoluer vers un style plus classique, aux volumes géométriques simples et audacieux.

Stirling avait un immense talent de dessinateur et fut fécond, produisant des dessins qui en eux-mêmes sont des œuvres d'art. En quelques élévations et perspectives bien choisies, il savait mettre en évidence sous tous les aspects sa conception et l'environnement. Depuis la fin du classicisme dans les Beaux-arts, aucun architecte n'a possédé une telle virtuosité à manier des axes compliqués et à tisser ensemble des formes géométriques multiples.

De cette manière-là, le chef d'œuvre incontestable est la Staatsgalerie de Stuttgart. En transformant l'itinéraire du public en une circulation quasi processionnelle, Stirling y révéla en l'architecture un sens rituel qui répercutait un écho venu des temples grecs antiques. C'est un bâtiment d'une simplicité élémentaire, fait avec des matériaux soigneusement choisis qui utilisent puissamment la couleur.

La galerie n'a pas seulement plu à ses pairs dans la profession, mais

aussi au public, et massivement. Pendant la première année, elle attira plus d'un million de visiteurs, hissant Stuttgart de la cinquantième à la première place dans les musées les plus visités des villes allemandes. Stirling poussa récemment encore plus loin les éléments de couleur qu'il avait utilisés à Stuttgart dans l'étonnant habillage du siège de la firme Braun à Berlin.

De date plus récente, son bâtiment le plus connu en Angleterre est la Clore Gallery, extension de la Tate Gallery destinée à accueillir la collection Turner ; elle utilise la couleur et la géométrie pour exprimer le rapport du bâtiment avec son site. Cette fois Stirling dut essuyer les critiques des professionnels mais reçut l'approbation du public. Par la suite, il se peut qu'il ait été malchanceux en ne remportant pas le concours institué pour l'agrandissement de la National Gallery, gagné par Robert Venturi.

Les honneurs rendus à Stirling hors de Grande-Bretagne contrastaient singulièrement avec les critiques qui lui étaient réservées dans son propre pays. Le prince de Galles compara son projet pour Number One Poultry (sur le site Mappin et Webb) à un « poste de radio des années trente ». A un certain moment, Stirling a même songé à rompre définitivement avec son pays, ceci malgré son appartenance à la nouvelle trinité de l'architecture anglaise : Sir Richard Rogers, Sir Norman Foster, et lui-même.

Stirling, qui aimait la bonne chère et la boisson, tout en luttant constamment contre son embonpoint, savait que cette intervention chirurgicale pour une hernie pouvait s'avérer dangereuse. Elle lui fut fatale. Il était encore en pleine possession de ses moyens et avait devant lui des années de travail et de conception. Sa réalisation la plus récente fut, à la biennale de Venise, une élégante librairie qui complète les nombreux temples de l'endroit, tant anciens que modernes. Parmi les projets qu'il avait en cours se trouvaient un plan directeur pour l'école polytechnique de Temasek, à Singapour, et la reprise d'un projet datant de 1985 pour un terminal de voyageurs à Bilbao, dans le nord de l'Espagne. En épousant, en 1966, Mary, une des deux filles de l'écrivain P. Morton Shand, spécialiste de l'architecture moderne et du vin, Stirling devint le beau-frère de Sir Geoffrey Howe. Il laisse derrière lui sa femme, leur fils et leurs deux filles.

The Times

James Stirling, *Buildings and projects, 1950-1974*. Thames and Hudson. Londres. 1975.

James Stirling, *constructions et projets*. Introduction par Colin Rowe. 350 pages. Rizzoli, New York, 1984. Version française préfacée par Pierre Joly. Editions Philippe Sers. Paris. 1984.

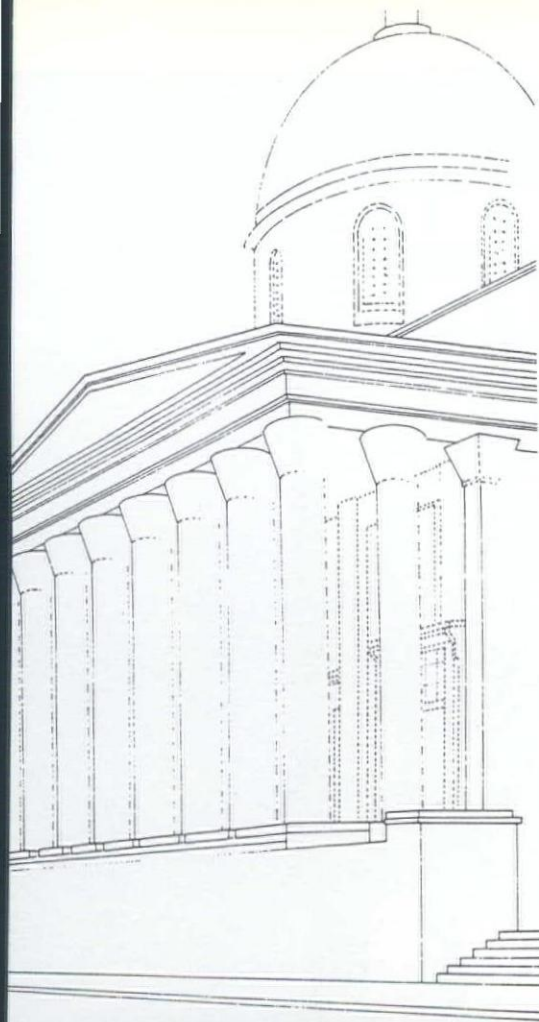


New Directions in British Architecture, Foster, Rogers, Stirling, par Deyan Sudjic. 208 pages. Thames and Hudson. Londres. 1986.

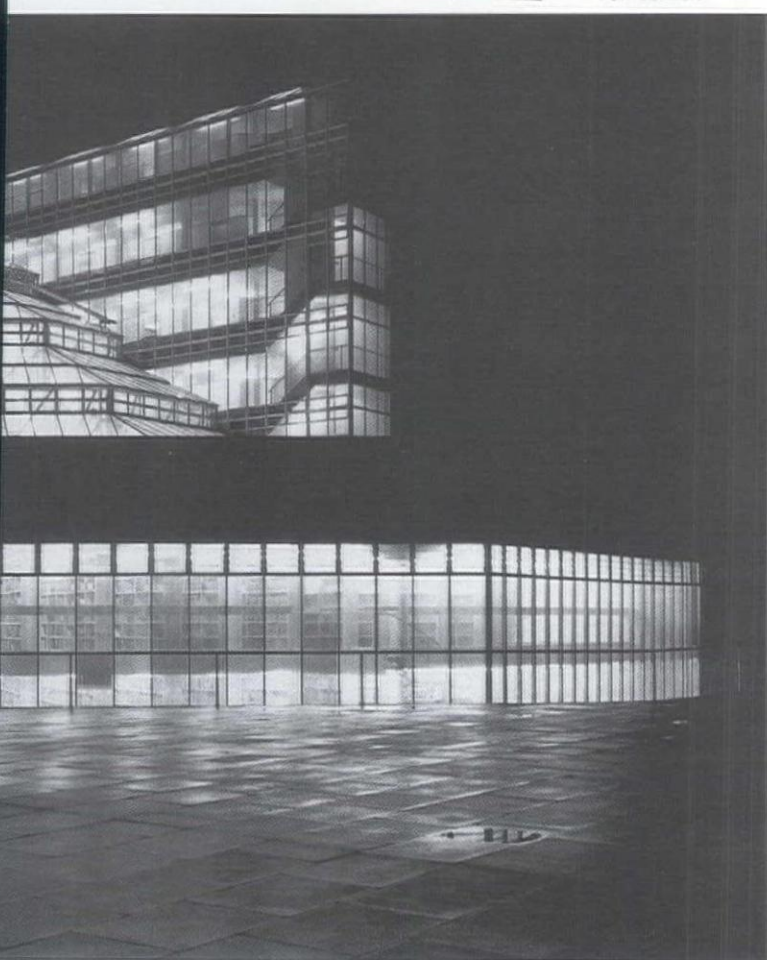
British Architecture Today, six protagonistes. Catalogue Biennale de Venise. Electa. Milan. 1991.

Dans notre revue, notamment les numéros 163 (Olivetti), 187 (Runcorn),

188 (Olivetti à Haslemere et Milton-Keynes), 213 (Düsseldorf), 235 (Stuttgart), 265 (concours de la Bibliothèque de France) et 277 (biennale de Venise).



projet de Stirling et Wilford pour l'extension de la National Gallery à Londres, 1985. Le projet fut finalement confié à Robert Venturi et achevé l'an dernier.



Le bâtiment de Stirling et Wilford pour la faculté d'Histoire de Cambridge, 1967. Photo Richard Einzig.

James Stirling was that rare creature, a British architect of world renown. Like many men of genius he was for much of his life a prophet with little honour in his own land. An impassioned exponent of Modernism whose later works showed intriguing glimpses of classical revivalism, his buildings managed to attract admiration and hostility in equal measure.

Born in Glasgow, Stirling was essentially a Liverpudlian. His father was a Scottish marine engineer and the family moved to Liverpool when Stirling was a year old.

He was educated at Quarry Bank High School, where he failed his school certificate and then went, briefly, to Liverpool College of Art. When war came he was, by virtue of his Scottish connection, commissioned in the Black Watch. But the inanities of regimental life appalled his sensitive (and at the same time volcanic) nature.

When he could stand no more, Stirling volunteered for the Parachute Regiment and took part in the Sixth Airborne Division's drop behind German coastal defences on the night before D-Day. His war was not to be a long one. Among the first to engage the enemy, he was also among the first casualties, wounded by the blast of a tank shell 36 hours after landing. He was evacuated to Britain, but as his injury was mainly concussion he was soon back in Normandy. He was then injured again, hit in the shoulder by a burst of machine gun fire during the break-out from Caen. His war was now definitely over and he continued to suffer from some paralysis in his left arm for the rest of his life.

In 1945 he began at Liverpool, then Britain's largest university school of architecture. "There was furious debate as to the validity of the modern movement," he later recalled, adding that the book which most influenced him after Colin Rowe's *Towards A New Architecture* was Saxl and Wittkower's inspiring pictorial survey *British Art and the Mediterranean*.

After a spell as an assistant with Lyons, Israel and Ellis, he set up in practice in partnership with the Glaswegian James Gowan in 1956. It was to be a fertile association. "Big Jim" and "Wee Willie" striking the creative sparks from each other that ensured whatever they did was an assault on stock notions of architectural propriety.

Their first substantial work was the Le Corbusier-inspired flats at Ham Common in 1957. This immediately drew the fire of the architectural establishment. With exposed concrete floors and generally brutalist demeanour, the flats struck observers as inappropriate for an otherwise Georgian and sylvan Surrey village.

In retrospect, with the brutalistic features softened by weathering, the judgment seems harsh and the flats an unassuming enough addition to the Common. But the impression had been given and a "bloody minded" (Nairn's words) label was to stick to Stirling for the rest of his working life.

Stirling first won international acclaim with the much larger engineering building at Leicester university (1959-64), a commission awarded on the recommendation of the architect Sir Leslie Martin. This building represented a complete break with the vapid Festival of Britain idiom that had come to dominate British architecture. Here were powerfully expressed, hardedged, sculptural forms largely inspired by the

Russian constructivists. Unlike the Ham flats, the block was subject to wide scrutiny, especially the traits of the "new brutalism", source of so much public dislike of Stirling's architectural generation.

Following the acrimonious break-up of his partnership with Gowan, Stirling was awarded the commission for a new history faculty library in Cambridge. Built on an L-shaped plan, enclosing a fan-shaped cascade of glass, it was strongly attacked by teachers and students alike for leaking in winter and overheating in summer, criticism that dogged Stirling's buildings all his career. Demolition was seriously considered but eventually rejected by the university senate in the 1980s.

His other university commission at this time was the Florey building for Queen's college, Oxford, again demonstrating a hard northern industrial aesthetic and attracting criticism for its fierce dominance over a virgin riverside site. Some detected in it, however, a more delicate texture of tiles and glass rather than harsh concrete: perhaps the beginning of a less ideological, more mature Stirling.

In 1971 Stirling was joined in partnership by Michael Wilford at a time when, save for a few exceptional buildings such as his Olivetti Training School at Haslemere, clients seemed to have deserted him. His individuality now asserted itself in a new way. He was the first notable Modernist to attack modern architecture for being boring, sterile, arrogant and banal. He claimed it subverted the richness of life. The great exhibition on neo-classical art held at the Royal Academy in 1972 was an intense influence and he moved towards a more classical style of bold and simple geometric volumes.

Not since the end of beaux-arts classicism had any architect shown such a sophisticated ability to handle complicated axes and interweave geometric shapes.

His unquestioned masterpiece in this vein is the Stuttgart Staatsgalerie. In making the public route through the building into a processional way, Stirling awakened a sense of ritual in architecture that harked back to ancient Greek temple sites. Here was a building of elemental simplicity, carefully chosen materials making powerful use of colour.

His best-known recent building in Britain is the Clore gallery, added to the Tate to house the Turner collection, again using colour and geometry to express the building's relationship to its setting. This time Stirling had to suffer the criticism of the profession but the accolade of the public.

The accolades Stirling received abroad were a stark contrast with the brickbats at home. The Prince of Wales likened his design for Number One Poultry (on the Mappin and Webb site) to a "Thirties wireless set". At one point Stirling even spoke of breaking with Britain altogether, despite his place in the new trinity of British architecture (with Sir Richard Rogers and Sir Norman Foster).

His most recent completed building was an elegant bookshop to complement the numerous temples of architecture, ancient and modern, at the Venice Biennale. Current projects include a masterplan for the Temasek polytechnic in Singapore and the revival of a 1985 project for a passenger interchange at Bilbao in northern Spain.

SAIE 92 VOUS Y RENCONTREZ LE MONDE DU BATIMENT

TEAM ITALIA



Ph. Piero Casoli



BOLOGNA 21 - 25 OCTOBRE 1992
SALON INTERNATIONAL DE LA CONSTRUCTION

SECTEURS D' EXPOSITION: CONCEPTION, ORGANISATION, SERVICES; DOMOTIQUE DU BATIMENT; PROCEDES DE CONSTRUCTION INDUSTRIELLE; OUVRAGES ET MATERIAUX DE CONSTRUCTION; CANALISATION ET TRAITEMENT DES EAUX; MATERIEL DE PRODUCTION DES ELEMENTS PREFABRIQUES EN BETON ARME; MATERIEL ET EQUIPEMENT DE CHANTIER; OUTILLAGE ET SYSTEMES DE FIXATION; CONDUITS DE FUMEE; SAIEARBRE: MARBRE, GRANITES ET D' AUTRES PIERRES NATURELLES

Fifare 5

La prochaine biennale du Festival international du film d'architecture se déroulera à Bordeaux au 3 au 6 décembre prochain. Des débats, rencontres, expositions sur le thème du logement sont organisés à cette occasion, 17 Quai de la Monnaie, 33800 Bordeaux.

Henri Matisse

Le Mnam consacrera une importante exposition à Henri Matisse dans la Grande galerie du 5^e étage du Centre, du 26 février au 23 mai 1993. Centre Pompidou, Paris.

Albums de la

jeune architecture

Du 24 septembre au 7 novembre 1992. L'architecte et la maison du 12 novembre 1992 au 15 janvier 1993. Maison de l'Architecture, 7, rue de Chaillot, 75016 Paris.

Semaine de l'Architecture, 19-25 octobre 1992

Organisée par le ministère de l'Équipement et l'Ordre des architectes sur le thème : « Architecture-Art de ville ». Au programme notamment : opération agences portes ouvertes ; visite de l'exposition sur le logement à Paris de 1900 à nos jours au Pavillon de l'Arsenal ; Jardin moderne, jardin baroque, à l'école du Paysage de Versailles ; un bus, un architecte, avec une quarantaine d'itinéraires proposés sous la conduite d'un architecte. Informations : Catherine Seyler : Tel : 45 53 58 51.

Salon international de l'architecture Il réunira les maîtres d'ouvrage publics et privés, les industriels, qui présenteront,

aux côtés des architectes, plus de 500 opérations d'actualité, des grands projets à l'architecture au quotidien. Grande Halle de La Villette, du 24 octobre au 1^{er} novembre 1992.

Cergy Pontoise, une ville au bord de l'eau

Bâtie sur les rives de l'Oise, l'existence de la ville est profondément liée à l'eau. Une exposition présentant ces liens se tiendra à la Maison Gérard Philipe, Chemin du Bac de Gency 95000 Cergy-Pontoise, du 16 septembre au 15 novembre 1992.

Ville, architecture et journalisme

Congrès organisé à l'Université technique de Delft, Pays Bas, les 1^{er} et 2 octobre prochain, avec la participation des rédacteurs des principales revues d'architecture, et de G. Konrad, R. Koolhaas, J. Nouvel, Wim Wenders, L. Benevolo, F. Burkhardt, K.W. Forster et K. Frampton. Renseignements : Prof. Dr. Franziska Bollerey et Twan Jütte, Faculty of Architecture of The Technical University of Delft, Berlageweg 1, 2623 CR Delft, The Netherlands Tel : 15-784190/781986.

Cathédrale d'Evry

Les travaux de construction de la cathédrale, œuvre de Mario Botta, ont commencé le 1^{er} juillet. A ce jour, les deux tiers du financement ont été réunis, provenant de souscriptions publiques et de subventions de l'Etat, de collectivités, et d'organismes publics. Il est prévu que le bâtiment sera clos et couvert en décembre 1993.

KRAFFT

Juste un an après la disparition de l'éditeur suisse Anthony Krafft (1928-1991), Claude Parent a souhaité lui rendre hommage.

Une phrase de Massimiliano Fuksas paraît mieux faire comprendre l'importance de l'action de cet éditeur en apparence assez isolé dans sa Suisse natale : « Anthony Krafft, dit-il, a été mon ami, l'ami de tous les architectes et un des derniers vrais connaisseurs d'art ». Relisant ce propos, il me vient à l'esprit que les circonstances qui entourent la connaissance de l'architecture évoluent très rapidement. Aussi, quand cette génération d'hommes aura disparu (Dieu merci, il nous reste encore des géants comme Zevi ou Saenz de Oiza et des grands romanciers amateurs d'art et d'architecture comme Ragon), la façon de raconter l'histoire de l'architecture aura changé de registre. Ce n'est déjà plus un combat permanent, ni un affrontement théorique, ce ne sera plus un déploiement moral. Sous la pression de certains, les architectes se détourneront de leur mission de reconstitution de l'espace. Et l'avenir imprécis suivra le titre de l'exposition qui a marqué une génération, celui des « temps sauvages et incertains » de Patrice Goulet. Est-ce une démission définitive ? L'architecture va-t-elle sombrer dans le fouillis des luttes circonstancielles ? Elle en prend le chemin. Doit-on, à l'encontre, souhaiter voir l'architecture se rassembler et se durcir, retrouver des principes basiques pour se libérer d'une démarche trop intellectuelle, se redéfinir à partir d'une métaphysique, dans un nouvel enthousiasme de néophyte où Dieu et l'architecture se retrouveront hors des doutes et des incertitudes du microcosme ?

La jeunesse prête à franchir ce pas réclame d'autres guides, peut-être moins raffinés, moins intelligents que les actuels philosophes de l'architecture mais plus authentiques, plus monolithiques, plus assurés que l'architecture dans son éternelle simplicité est la voie royale pour le salut des hommes. Et l'on pourrait opportunément rappeler que cette croyance absolue en cette sorte de parole d'évangile de l'architecte a toujours été l'attitude d'hommes comme Anthony Krafft, ou comme le fondateur de cette revue, André Bloc : des êtres de connaissance qui « fréquentaient » dans leurs écrits l'art et l'architecture, réunis en une même trajectoire spirituelle.

Claude Parent

Anthony Krafft a successivement dirigé les revues Architectures, formes + fonction (16 volumes parus de 1954 à 1972), Architecture contemporaine, (12 volumes entre 1979 et 1991) et Architecture suisse (depuis 1972).

VOUS CHERCHEZ DE NOUVEAUX FOURNISSEURS ? DES SOUS-TRAITANTS ? DE NOUVEAUX CLIENTS ?



vous donne des renseignements utiles
sur 200 000 Fournisseurs,
Prescripteurs et Entreprises du BTP.

Pour en savoir plus,
appelez au (1) 45 67 46 74
SAGERET - 7 rue Plumet
75015 PARIS

Service lecteurs n° 23



lavabos :
PRESTO 5000
PRESTO MITIGEUR 5500



urinoirs :
PRESTO 8000 applique
PRESTO 8100 à encastrer

L'EAU : sachez l'apprécier et la consommer avec modération !

La gamme PRESTO ELECTRONIQUE allie le confort d'utilisation à une consommation d'eau limitée. L'hygiène évolue encore grâce à la suppression du contact. L'appareil est protégé contre la malveillance. Il est facile à poser et les interventions sont simplifiées. Le savoir-faire PRESTO, c'est 65 ans de Recherche et d'Innovation au service de la robinetterie à fermeture temporisée pour collectivités.

7, rue Racine - B.P. 551
92542 MONTRouGE Cedex
Téléphone (1) 46.55.07.70
Télex 632 923 - Fax (1) 40.92.00.12

LES ROBINETS
PRESTO

documentation sur demande

Nom et adresse _____

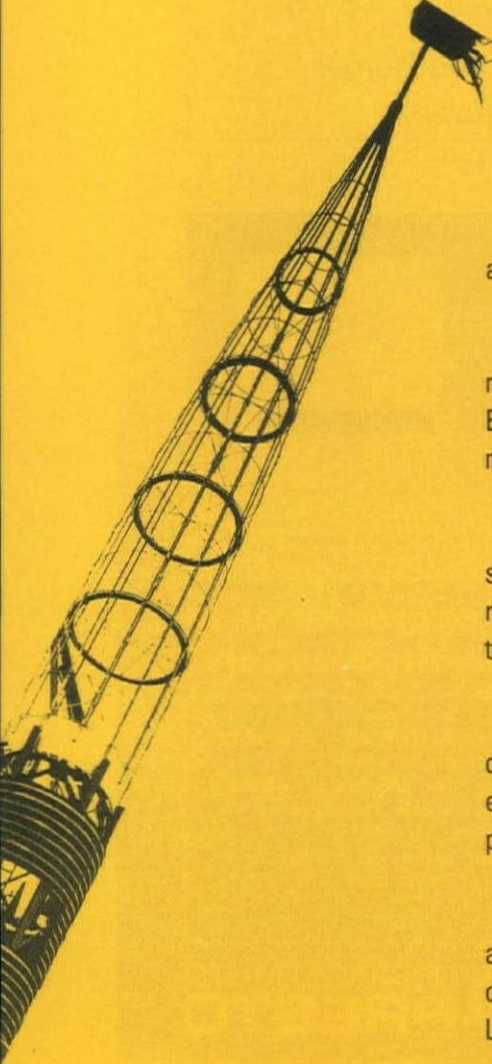
AA 9/92

9/92

Service lecteurs n° 19



Pour que le monde ne se construise pas sans vous, abonnez-vous à L'Architecture d'Aujourd'hui.



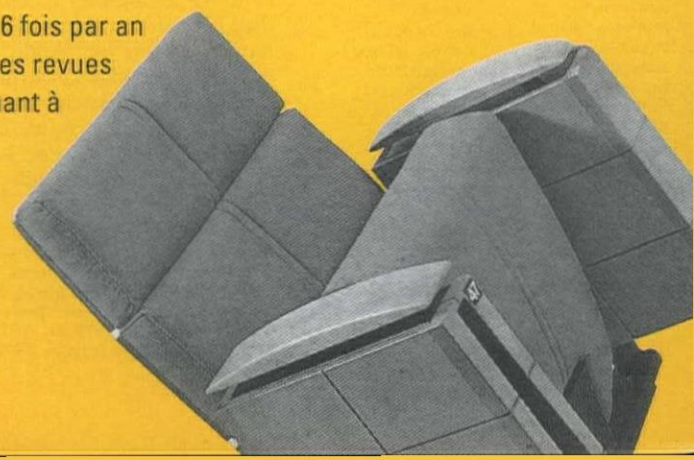
Pour que le monde se construise avec vous,
abonnez-vous à L'Architecture d'Aujourd'hui.

Vous pourrez découvrir la production internationale, en parcourant des dossiers complets dédiés à un pays, (Japon, Brésil, Hollande, Autriche, Etats-Unis, demain Australie) ou à une figure marquante de la création (Ando, Rossi, Venturi, Rogers, Siza...).

Vous trouverez des numéros thématiques sur des sujets concrets (musique, logement, ingénierie...) et sur des questions restées inexplorées quoique essentielles et universelles, (lumière, transparence et architecture...).

Vous lirez nombre de pages consacrées au design, des rubriques de réflexion, des points de vues, des polémiques, des enquêtes et de vraies critiques qui rétablissent le dialogue dans la profession.

Pour prendre rendez-vous 6 fois par an avec la plus internationale et la plus élégante des revues d'architecture moderne, abonnez-vous maintenant à L'Architecture d'Aujourd'hui.



Amériques latines au Centre Georges Pompidou
Afin de célébrer le cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes, le Centre organise d'octobre 92 à janvier 93, un ensemble de manifestations consacrées à la peinture, la sculpture, la littérature, le cinéma et le théâtre, qui seront l'occasion de découvrir la richesse et la particularité culturelles du continent latino-américain. Des débats, rencontres, lectures, spectacles, séminaires et publications compléteront ces actions. Parmi les principaux événements de ce programme : une rétrospective sur l'art de l'Amérique Latine du début du XX^e siècle à la fin des années 60 à la Grande Galerie, deux expositions dédiées à Jorge Luis Borges et à Jorge Amado et un cycle de cinéma mexicain. Centre Pompidou, Paris, oct. 92 à Janv 93.

Boulogne Billancourt Ville des temps modernes
Exposition organisée à l'occasion de la parution d'un livre édité par l'Ifa sur la ville. Histoire architecturale de la cité, évolutions industrielles, propositions de Le Corbusier dès 1935, présence d'artistes peintres ou sculpteurs, nombreuses implantations d'œuvres significatives du mouvement moderne. Parallèlement à cette exposition, plusieurs conférences seront données le vendredi à 14 h 15, parmi lesquelles : le 6 nov, Les villas modernes autour de Boulogne de 1920 à 1940 par Gilles Ragot ; le 13 nov, L'œuvre de l'Office public d'Hbm du département de la Seine durant l'entre-deux

guerres, par Marie-Jeanne Dumont ; le 4 déc, les usines Renault, par Paul Smith. Centre culturel, 22, rue de la Belle Feuille, 92100 Boulogne du 21 octobre au 20 décembre.

Château d'Arsac
Chaque été, ce château du Médoc abrite dans ses chais, que l'on peut visiter tout au long de l'année, des expositions d'art contemporain. Cette année, le peintre Claude Viallat y présente une trentaine d'œuvres dont certaines, créées spécifiquement pour le lieu, reprennent le « bleu d'Arsac », couleur choisie pour les murs des chais. Jusqu'au 30 octobre 1992, ouvert tous les jours, sur rendez-vous le week-end. Château d'Arsac, Arsac, 33460 Margaux. Tel : 56 58 83 90

Académie d'architecture
Palmarès 1992. Parmi les primés, relevons : Günter Behnisch, Gérard Thurnauer, Giancarlo de Carlo, Bruno Foucart, Christian de Portzamparc, Yann Kersalé, Michel Clément, Marc Gaillard, qui ont reçu respectivement les médailles d'or, de vermeil, de l'urbanisme, de l'histoire de l'art, d'architecture, de l'archéologie et de l'analyse architecturale.

Design du 19^e au 21^e siècle
Cette exposition aura lieu au Grand Palais du 10 mai au 10 juillet 1993 et relatara 150 années d'histoire du design, avec plus d'un millier d'objets présentés. Commissaires : M. Barzilai, S. Dubuisson. Scénographie, F. Seigneur. Production Arts plastiques et ministère de la Culture.

EURALILLE

Le promoteur lillois Philippe Motte, membre du cercle de qualité d'Euralille et « souvent très perplexe » à propos des choix qui y sont faits, réagit à notre dossier d'avril dernier.

J'ai lu avec grand intérêt le long dossier consacré au projet d'Euralille qui jouera un rôle important dans le développement de la métropole lilloise. Dans vos articles vous avez abordé essentiellement les aspects positifs de ce projet. Je m'étonne pour la bonne information de vos lecteurs, que vous n'ayez pas évoqué aussi les appréhensions ou interrogations tant en région lilloise qu'à l'extérieur :

1. Le parti urbanistique initial, (tours Igh sous forme d'immeuble-pont, enfoncement des ouvrages dans un mauvais sous-sol, ensemble volontairement complexe), a généré des surcoûts considérables et les fonds aujourd'hui manquent au moment où l'on cherche à valoriser l'architecture des grands ouvrages.
2. La création d'un ensemble très monolithique empêche toute évolution dans un monde en mouvement rapide.
3. Le projet volumétrique et architectural est en opposition avec la partie attractive de la ville de Lille, dont l'image sera perturbée suite à une perte d'identité locale.

Bien entendu, le projet des gares devrait affirmer la place de Lille dans une modernité incontestable mais ne fallait-il pas trouver un concept plus sympathique, plus chaleureux et plus en harmonie avec le caractère des Flandres que nos visiteurs recherchent plus particulièrement. Monsieur Nouvel avait donné une image arabisante à l'institut du Monde arabe ; ne pouvait-il offrir ce même principe aux gens des Flandres ?

Les réponses à ce débat, que vous n'avez pas évoqué, seront données dans plus de sept ans. Pourquoi n'avez-vous pas demandé un point de vue à Messieurs Bohigas, Foster, Graves, Porro ou Krier... ?

Philippe Motte

PETITS MAÎTRES

Nos pages courrier font que se répandent de loin en loin certains lecteurs qui semblent avoir oublié leurs adresses réciproques. Ainsi du maître d'ouvrage de Seine-Saint-Denis Jean-Pierre Lefebvre et de l'architecte Paul Chemetov. Voici une réponse du second à un courrier dans lequel le premier, dans le louable souci de défendre l'héritage de Jean Renaudie, attaquait les « petits maîtres modernes publiés à longueur de revues, exposés, adulés, etc » (dont Henri Ciriani, et ce mois-ci cela tombe bien) et les plus

« gros » (dont justement Chemetov, auquel il reprochait une opération de 600 logement porte de Pantin).

L'abondance et la qualité du courrier des lecteurs dans l'Architecture d'Aujourd'hui me pousse encore à écrire.

A la suite de ma lettre concernant la Bibliothèque de France, vous publiez un papier de Jean-Pierre Lefebvre. Si on ne peut qu'être d'accord sur le constat des actions cosmétiques sur les grands ensembles qui ont eu la faveur de grand frais des situations sans aucune évolution d'usage, ni de confort pour les habitants, on peut tout de même s'inquiéter de sa dénonciation des petits maîtres modernes : Ciriani en particulier, selon lui. Il est à souhaiter que la qualité moyenne de l'architecture française du logement aussi soit au niveau du travail de Ciriani : on en est loin.

Les problèmes de fond de la création architecturale ne peuvent se résoudre, par le retour de la terre à tous les étages ; l'expérience lointaine de maisons accueillantes aux plantes qui fit les choux gras du Plan Construction, au début des années soixante dix, force à mettre un bémol sur des critères de jugement qui, pour favoriser ces indispensables jardinets, font trop souvent l'impasse sur l'étanchéité et la durabilité des logements.

Paul Chemetov

PS : Je suis heureux d'être crédité de 600 logements à la porte de Pantin, c'est une promotion car je n'en ai pas réalisé la moitié. Jean-Pierre Lefebvre doit confondre avec les 600 logements de Renée Gailhoustet à Aubervilliers, les deux communes sont en effet voisines.

LESS FOR MORE

Et si le superflu architectural servait une bonne cause ? Voici une généreuse proposition d'un ami lecteur.

A ce qu'il paraît, en architecture la proportion est aujourd'hui étroite, la façade multipliée, le plein déconstruit. Mais le coût de construction peut atteindre quant à lui trois fois celui habituellement consenti pour des programmes équivalents, aux accessoires de façades près. Sans doute est-ce le prix que les commanditaires sont prêts à payer pour accéder au hit-parade de la modernité.

Constatons que la vague militante des années soixante-dix et quatre-vingt, de Pan en manifestes et professions de foi de toutes sortes, est lourdement retombée sur la grève élégante des concours de façades. Pourtant, s'il est aujourd'hui un militant du droit à un logement décent pour tous, si l'architecture,

courageusement, se débarrassait de quelques-uns des signes redondants dont elle s'affuble, à la manière des oignons qui se pèlent jusqu'aux larmes, avant d'être dégustés, si les architectes et les maîtres d'ouvrages consentaient à verser la valeur des économies de forme ainsi réalisées à l'Abbé Pierre, qui saurait l'utiliser, peut-être l'architecture y gagnerait-elle quelque vertu, et des gens qui en ont besoin, d'être logés.

Imaginons un instant la France entière mobilisée autour de François Chaslin, Marc Vigier, Elisabeth Allain-Dupré et bien d'autres dans un gigantesque Architon, qui verrait à chaque instant sa corbeille s'enrichir d'un nouveau balcon en vertigineux porte-à-faux pour une valeur de cinq mille francs, d'un contre-voile devant une façade de mille huit cents francs du mètre carré, d'un vide piranésien de trois cents mètres cubes à trois cent mille francs, et de bien d'autres choses encore dont la valeur serait instantanément transformée, sur écran géant, en unité de logement.

Gilles Margot-Duclot

PRIX AGA KHAN 92

Au moment de boucler, nous apprenons que les lauréats de la cinquième session des prix Aga Khan devaient recevoir leur distinction à Samarcande, Ouzbékistan, le 19 septembre. Les neufs réalisations primées sont :

Au titre de l'amélioration de l'environnement urbain : Le programme de conservation de la ville de Kairouan, en Tunisie, architecte Hedi Ben Lahmar. La rénovation des parcs et palais d'Ishtabul, Turquie, dirigée par Metin Sösen. Le parc culturel pour enfants de Abu al-Dahab au Caire, architecte Abdelhalim Ibrahim Abdelhalim. L'urbanisation de Wahda-Est à Amman, Jordanie, dirigée par Yousef Hiasat. L'aménagement du bidonville de Kampung Kali Cho-de à Yogyakarta, Indonésie, architecte Yousef Mannwijaya.

Au titre de l'élaboration d'un nouveau langage architectural : Un système de construction en pierre pour la province de Dar'a en Syrie, architectes Raif et Ziad Muhlana. Le village de vacances de Demir à Bodrum, Turquie, architectes Turgut et Feyza Cansever, Emin et Mehmet Ogün. L'institut panafricain pour le développement à Ouagadougou, Burkina Faso, Adaua architectes. L'institut indien pour le développement de l'entreprise à Ahmedabad, Inde, architecte Bimal Hasamukh Patel.

CHAUFFAGE, CLIMATISATION

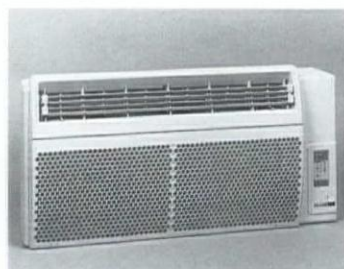
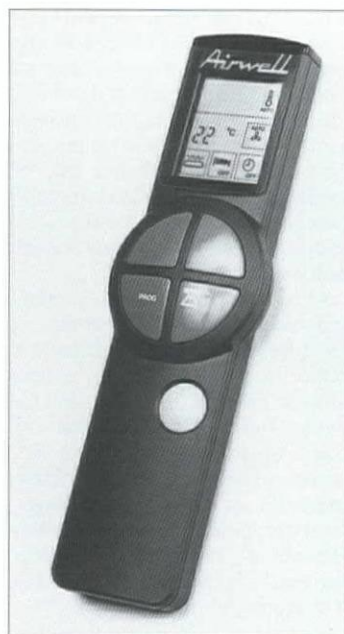
Le domaine du chauffage est actuellement un des plus dynamiques du point de vue de l'innovation; la pression de la mise aux normes européennes de l'ensemble des produits reposant sur des techniques de combustion, de pair avec la "guerre des énergies" en termes d'économies et de confort en est le moteur essentiel. Mais ceci ne semble possible que grâce à la banalisation de l'électronique qui fournit des solutions simples aux problèmes de comptage et de régulation. Au bout de ces progrès techniques, c'est le confort qui est offert aux usagers dans l'habitat et dans le tertiaire, en réponse à des exigences sans cesse croissantes de leur part.

LA THERMIQUE, INTELLIGENCE DE BASE DU BATIMENT

La domotique et l'immotique se sont donné, en tant que domaines d'application, des champs plus larges que ceux de la thermique et de la régulation. Mais, avec les problèmes de sécurité, c'est là que se manifestent les besoins les plus courants offrant le plus de débouchés immédiats aux industriels: rien d'étonnant donc à ce qu'Interclima ait été, en novembre 1991, un lieu privilégié d'expression du bâtiment intelligent, notamment au travers de la première apparition publique de l'association Optibat (loi de 1901). Sous l'impulsion de l'Electricité de France, onze industriels ont créé cette association destinée à promouvoir l'optimisation du bâtiment intelligent, de son confort, de sa productivité et de sa flexibilité en s'appuyant sur une énergie: l'électricité. Selon leurs propres termes, les membres de cette association ont pris l'engagement de faire évoluer leurs produits ou systèmes en vue de leur compatibilité globale. Il s'agit de: Airelec, Carrier et Technibel (chauffage et climatisation, et qui vient d'obtenir sa qualification ISO 9002 de l'Afaq), Bouygues, sa filiale IB2 Technologies, Intelbat (filiale d'EdF et de la Scic, bâtiment intelligent), Compagnie Philips Eclairage, Matra Communication et Merlin-Gerin (réseaux et appareillages), Somfy (automatismes de fermetures et de contrôle de l'ensoleillement) et, last but not least, EdF. Notons au passage qu'un certain nombre de ces entreprises ont par ailleurs déjà adopté le standard Batibus (élaboré par Merlin-Gerin) pour la mise en réseau de leurs systèmes de télécommandes, de chauffage notamment. Il sera bientôt temps de mesurer les effets de telles initiatives dans certaines applications, au moins dans le domaine restreint du contrôle thermique, du chauffage et de la climatisation, et d'examiner les nouvelles propositions qui en résultent particulièrement pour le prescripteur et l'architecture.

CLIMATISER: AUJOURD'HUI OU DEMAIN?

La climatisation - un certain nombre d'études le confirment - est assortie de connotations d'intérieur fermé - donc protégé - de confort et d'opulence. Son évolution en France a donc été quelque peu freinée par une trop bonne image la qualifiant comme un produit de luxe pour l'habitat, alors que dans le tertiaire, elle est au contraire la bête noire des services d'entretien et souvent la tête de turc des usagers - les employés du tertiaire, qui pâtissent de désaccords profonds entre les lois de la thermique, de l'architecture et des



Mini split SAM : télécommande I.R.

contraintes immobilières. Aussi un gros effort de sensibilisation, en direction du grand public d'abord, a été réalisé par six grands industriels de la branche réunis en GIE sous le nom Climatization et Développement pour promouvoir la climatisation: Airwell, Carrier, Ciat, Technibel, Trane et Wesper. Le logo qu'ils affichent pourrait-il tendanciellement devenir un label de garantie de qualité, ou provoquer la création d'un tel label par d'autres industriels de la branche, hors du GIE, qui fabriquent des produits de haut niveau. Au début de 1992, cette action a été poursuivie par la publication d'un "livre blanc de la climatisation", concernant le tertiaire neuf, et destiné principalement aux promoteurs, b.e.t. et architectes. Enfin le GIE vient d'éditer le "Guide de choix et d'installation des climatiseurs individuels", réalisé avec la collaboration d'EdF (Etudes et recherches et le CSTB, et qui propose aux installateurs une méthode originale permettant de cerner rapidement le choix de l'appareillage, en précisant les principales règles concernant l'installation. L'idée a fait son chemin qu'une climatisation bien conçue devrait, outre le contrôle

de la température au degré près, résoudre le problème de la ventilation en air filtré et en hygrométrie contrôlée - ce qui est le minimum exigible dans l'habitat ou sur les lieux de travail. Que ces exigences jusqu'à présent peu prises en compte signifient un surcoût n'est pas très étonnant, ceci voudrait dire en effet que ce n'est pas la climatisation en soi qui est chère. Mais un certain nombre de solutions techniques, qui font à la fois intervenir immotique, aéraulique et thermique pourraient démontrer que les solutions ne sont pas fatalement hors de portée. Mégatherm-Daikin a été reconnue comme une entreprise particulièrement innovante dans le domaine, et primée deux fois consécutivement à Interclima: en 1989 (médaille d'or) en aéraulique pour son système à climatisation réversible ("VRV inverter"), et en 1991 (flamme d'argent) pour son système VRV de troisième génération, de climatisation réversible à récupération d'énergie. Ce système d'une toute nouvelle génération met en œuvre jusqu'à 8 unités indépendantes pouvant produire du froid ou du chaud de type thermodynamique, de façon simultanée, sur un même compresseur à vitesse variable. Ce nouveau

système, destiné à la climatisation de confort de locaux tertiaires supérieurs à 200 m², a l'avantage de pouvoir chauffer les zones froides et refroidir les zones chaudes en assumant directement le transfert d'énergie entre ces zones; ceci est particulièrement économique en bureaux neufs et en hôtellerie. Chaque unité intérieure est pilotée individuellement à partir d'une commande à distance à cristaux liquides, avec toutefois une possibilité de commande centralisée, ainsi qu'une commande simplifiée pour les applications en hôtellerie. Les canalisations frigorifiques peuvent atteindre jusqu'à 100 mètres entre unité centrale et unité intérieure, et 50 mètres de dénivellation. Le produit est donc tout à fait adapté à une distribution hôtelière en bungalows dans le cadre de ces limites. Produit du groupe Tefa technologies, Wizard est un système complet fonctionnant pour des températures extérieures comprises entre -7°C et +45°C en six modes: froid, chaud, automatique, déshumidification, ventilation et chauffage auxiliaire, pour couvrir l'ensemble des besoins en régulation thermique d'un intérieur. Fondé sur la technique du multisplit, le système

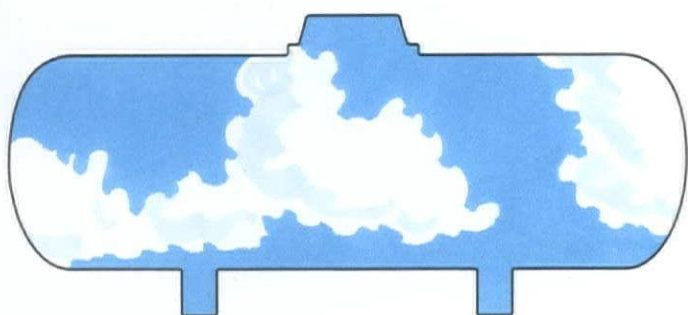


Cheminée Don-Bar, 80-60/2 à vitrage sur deux faces

Saint Thomas et Saint Pierre ont raison tous les deux.

Saint Thomas
aime

le confort et les volumes.



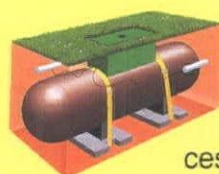
Saint Pierre
aime

le confort et l'espace.

La citerne aérienne ELF Antargaz :
pour vos clients qui veulent
voir pour croire.

La citerne enterrée ELF Antargaz :
pour vos clients qui ont besoin d'espace
et croient sans voir.

Aujourd'hui, vous avez deux façons d'installer le confort chez vos clients : avec la citerne aérienne traditionnelle ou la nouvelle citerne enterrée avec protection cathodique. Enfouie dans des conditions normalisées et de stricte sécurité, elle ne laisse apparaître simplement au sol qu'un système de signalisation.



Assurée par des mesures de routine tous les trois ans, sa durée de vie est illimitée. Vous doublez ainsi vos chances de satisfaire vos clients, n'hésitez pas à contacter le responsable elf antargaz de votre secteur.

Assurée par des mesures de routine tous les trois ans, sa durée de vie est illimitée. Vous doublez ainsi vos chances de satisfaire vos clients, n'hésitez pas

elf antargaz 

Maintenant vos clients peuvent choisir.

Service lecteurs n° 9



Sèche-serviettes Arcus de Zehnder.



Convecteur Amadeus, Sauter

comporte une centrale placée à l'extérieur, avec jusqu'à huit unités pilotées de façon autonome à l'intérieur des volumes à traiter. Wizard offrirait une solution globale très attendue en habitat individuel comme dans le petit tertiaire.

Souvent les produits de climatisation sont offerts comme des systèmes à multiples options, parmi lesquelles le chauffage par résistance électrique et la récupération d'énergie par pompe à chaleur ne prétendent pas résoudre les problèmes de chauffage dans les zones les plus froides du pays. En outre, un domaine des plus exigeants de la climatisation est celui des locaux informatiques dans le tertiaire, pour lesquels bien souvent le problème du chauffage ne se pose pas à proprement parler. Sur cet ensemble de services, la gamme Airwell est représentative de l'offre, depuis l'habitat au tertiaire. Un des produits de la gamme, le climatiseur individuel SAM en système "split" avait obtenu à Interclima la médaille d'or de la classe climatisation du concours de l'innovation.

liste en matière culturelle, les institutions professionnelles d'EdF-GdF, regroupées dans le Centre d'information EdF-GdF du bâtiment (Cegibat) organise des actions plus ciblées sur les rapports de l'architecture et de l'énergie.

Le deuxième concours d'esquisses du Cegibat, destiné aux élèves des 3^e, 4^e et 5^e années des écoles françaises d'architecture, a recueilli une centaine de projets de qualité, réalisés par 250 candidats. Ils ont été jugés par un jury de haut niveau présidé par Henri Ciriani. Le Cegibat souhaitait "promouvoir l'expression et la valeur de la conception architecturale, l'innovation et la créativité s'exprimant à travers la maîtrise de l'énergie gaz naturel". Thème imposé: une maison-agence d'architecte sur un terrain type en zone urbaine assorti d'un certain nombre de contraintes topographiques, démontrant un souci particulier d'intégration des problèmes énergétiques, sans qu'aucune zone climatique n'ait cependant été spécifiée.

LE FEU: POELE ET CHEMINÉE

Avant toute considération sur les produits qui peuvent s'offrir à l'examen du prescripteur et qui peuvent lui poser des choix cornéliens, dans leur immense diversité, un détour s'impose, celui de Godin, pour de multiples raisons, dont la moindre est celle de la continuité historique d'un savoir-faire de la fonte pour le feu, pour le foyer; ce savoir remonte au moins à la belle époque de la fonte, au familistère de Guise en plein XIX^e siècle (qui aurait été classé), mais a été considérablement étendu et enrichi: poêles, fourneaux, foyers, à l'ancienne ou de création récente.

Jotul est probablement en Norvège l'équivalent de Godin, équipant selon l'industriel 85% des foyers norvégiens (on ne sait pas cependant si le fondateur au siècle passé partageait l'utopie sociale de Godin). Il offre au marché français une importante collection de poêles et de cheminées, frappante par son éclectisme. Autour de la boîte en fonte du foyer lui-même sont proposés différents très beaux décors de pierre aux tons et matières rares, comme ce granit vert serti de laiton.

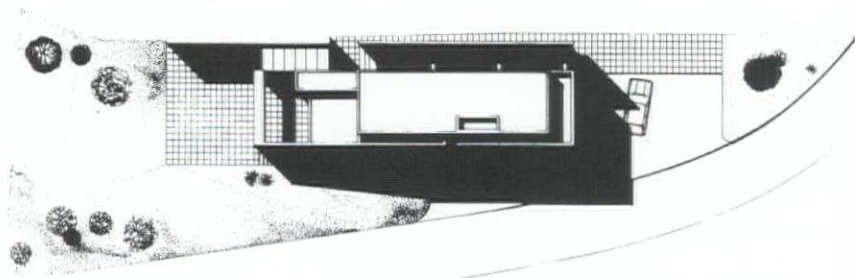
De toute façon, la cheminée contemporaine encastrée est un produit résolument moderne: c'est une boîte de métal, fermée de glaces, enveloppées de pierres plus ou moins naturelles, éventuellement accélérée par des ventilateurs, et dont l'air qu'elle réchauffe est précieusement convoyé en différents points de la maison par des conduits en ventilation forcée (comme chez Jotul). Tous les constructeurs de cheminées sont aujourd'hui à cette école. Ce qui change essentiellement c'est le style des décors. Ainsi, chez Richard Le Droff, ce sont des évocations architecturales complètes, très traditionnelles plus que des

styles déco qui entoureront les foyers. Un autre constructeur, Don-Bar, représente bien la modernité dans ces décors fortement traditionnels: aciers et bétons réfractaires sont la base du système dont il sera sans doute plus facile d'intégrer ce langage formel dans une architecture d'image contemporaine.

L'HOTELLERIE, ESPACE DE VIE PRIVILÉGIÉ

C'est le thème lancé pour 1992 par le Forum Butagaz pour l'Architecture autour d'une intégration intelligente des gaz de pétrole liquéfiés (GPL, butane, propane) dans un projet d'habitat alliant confort et fonctionnalité, espaces privés et espaces collectifs, lieux de travail et de détente. Ce sera un hôtel de 60 chambres au plus, et de 3 000 m² construits h.o.n. maximum, comprenant des zones de restauration, implanté sur un site réel hors zone urbanisée; il est ouvert aux architectes de moins de 35 ans ou installés depuis moins de cinq ans. Le "Forum" est depuis cette année la nouvelle forme de la Fondation Butagaz pour les Jeunes Architectes. Le jury présidé par Franck Hammoutène est composé d'architectes, de journalistes de la presse professionnelle, d'experts en thermique et des lauréats du précédent concours. Le ou les lauréats recevront un prix de 50 000 francs et bénéficieront d'une promotion dans leur région d'exercice. Pour la deuxième année, l'Ademe (Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie) apportera une récompense de 15 000 francs à l'auteur ayant le mieux pris en compte la maîtrise des charges énergétiques et le respect de l'environnement dans son projet.

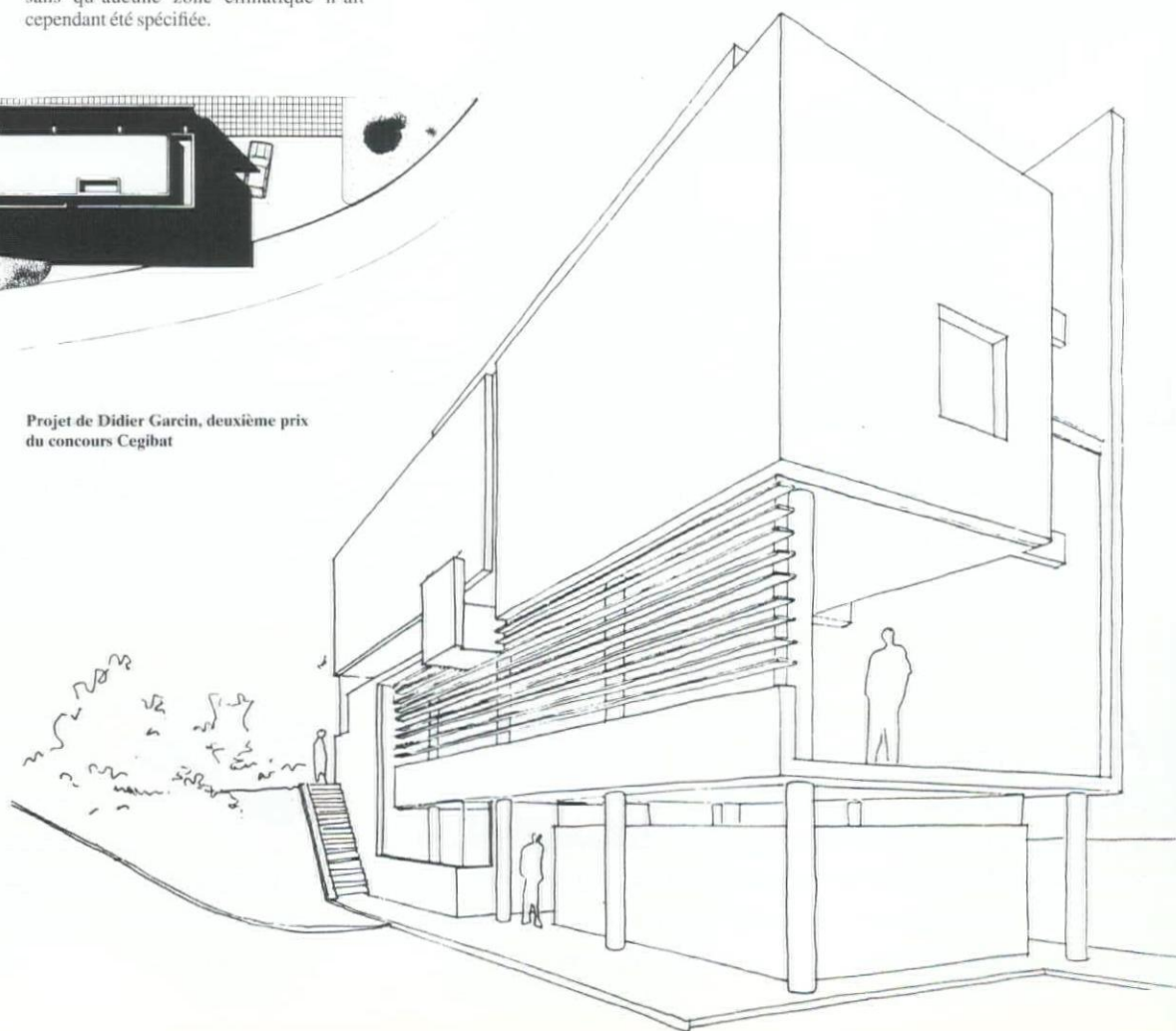
Date limite de remise des projets: 26 octobre 1992.



Projet de Didier Garcin, deuxième prix du concours Cegibat

ENERGIES ET ARCHITECTURE : ATTENTION, CONCOURS !

Les grands fournisseurs d'énergie manifestent de plus en plus de sollicitude pour les étudiants et les jeunes professionnels de l'architecture, soit par le biais des concours d'architecture à destination, soit par le biais d'attribution de bourses sur des thèmes qui ne sont pas nécessairement liés à l'utilisation des énergies; ainsi la Fondation EdF remplit un rôle important de mécénat auprès d'étudiants dont les sujets de travaux de fin d'études requièrent une aide financière pour pouvoir être menés à bien: quatre étudiants de Lyon, Paris Belleville et Strasbourg viennent d'être sélectionnés. Mais à côté de ce type d'action très généra-



*Le gaz naturel
donne des idées lumineuses à vos créations.
Pensez-y.*



Quoi de plus naturel que de vouloir

travailler les formes et les volumes

à votre idée? Avec la nouvelle

réglementation thermique, le gaz

naturel vous permet de concevoir des

logements aux grandes baies vitrées

sans vous soucier d'isolation supplé-

mentaire. Du reste, des spécialistes

du Gaz de France sont là pour

travailler avec vous. Pour libérer

votre créativité, pensez au gaz

naturel dès la conception de votre

projet. Un projet qui sera d'autant

plus apprécié par vos clients que le gaz

naturel est une solution économique,

pratique et qui respecte l'environnement.

Avec le gaz naturel, voir autrement, voir plus loin.



Service lecteurs n° 12

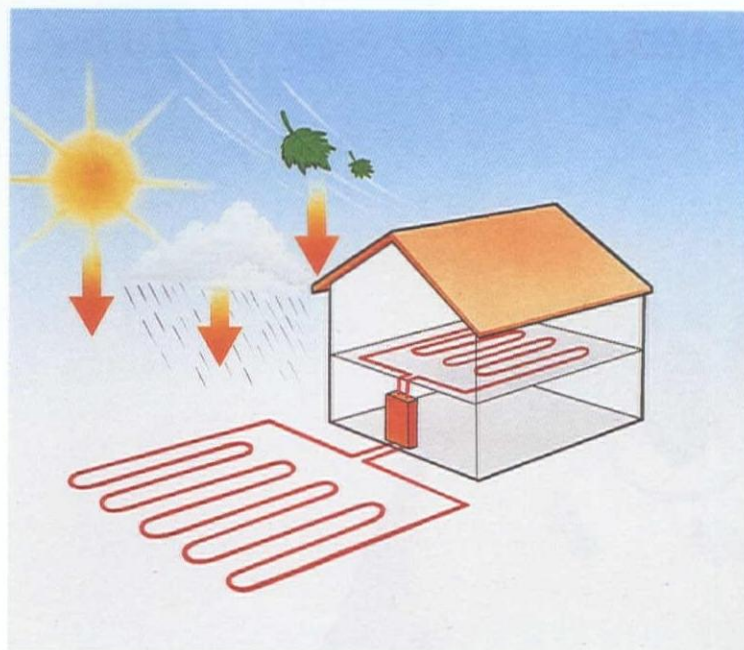


Schéma d'échange thermique du procédé Sofarth

Information et inscription Forum Butagaz pour l'Architecture c/o Intercompany, Anne-Céline Moulin-Roussel, 15, quai de Dion-Bouton - 92806 Puteaux Cedex. Tél.: (1) 40 99 25 26.

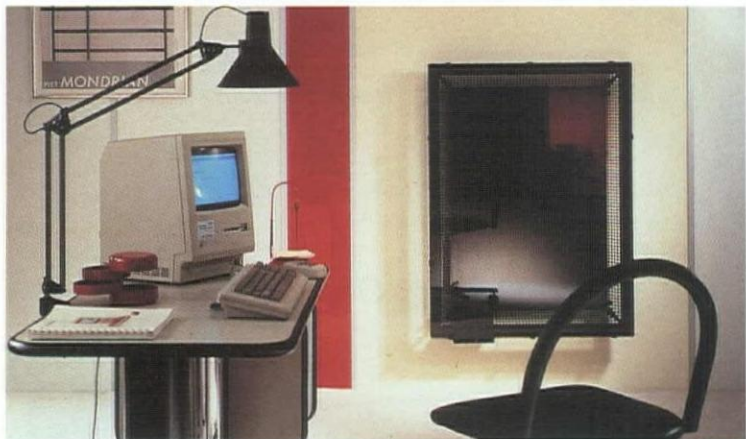
L'INTELLIGENCE TECHNIQUE DES CORPS DE CHAUFFE

Entreprise industrielle particulière, à la fois par sa nature de Scop, et ensuite par sa triple activité bâtiment (câbles courants faibles, fenêtres et tubes pour eau sous pression), dont le point commun est l'extrusion ou l'enduction de matières plastiques à hautes performances au vieillissement, Acome est leader sur le marché du chauffage basse température par le sol, pour l'habitat individuel comme pour le collectif ou le tertiaire. Le principe du système Thermacom est l'enrobage des tubes de plastique de circulation d'eau chaude dans une chape, dont l'ensemble constitue le corps chauffant. La chape est elle-même isolée par des dalles de plastique thermoformées servant de guides de pose pour les tuyaux: ce système permet une répartition calculée au plus juste, des solutions de confort thermique à rendement très élevé et également très favorables au confort acoustique. Un autre procédé de chauffage par le sol à basse température est celui de Sofarth. Il est essentiellement adap-

té à la maison individuelle (50% ou plus du marché de l'habitat en France), car il fonctionne à 70% par récupération de la chaleur du sol par pompe à chaleur, avec un générateur à l'intérieur de la maison.

Dans les corps de chauffe électriques le panneau radiant occupe encore une place à part malgré l'élégance du design et les solutions techniques qu'ont apportées successivement tant Acome avec son élément Radiant à basse température mis au point avec Glaverbel, qu'Acova avec son radiant Omeglass. Sur ce créneau Thermor Sauter a introduit avec le panneau radiant Amadeus une esthétique plus proche du convecteur électrique classique. La gamme de produits la plus diverse en matière de panneaux rayonnants a été créée par Campa, qui a appliqué à cette famille de produits des méthodes de stylisme en vue d'une meilleure pénétration dans le grand public.

Il reste malgré tout difficile d'innover dans le domaine des corps de chauffe, quelle que soit la méthode d'apport de chaleur. On a vu le groupe CICH revaloriser la fonte avec le design de Genesis, ou Zehnder avec des jeux de formes et de couleurs toujours plus attrayants, mais il est clair que des innovations esthétiques et fonctionnelles radicales ne pourront provenir que de la mise en œuvre de nouveaux matériaux, ce qui reste aujourd'hui encore très hypothétique. En attendant de telles perspectives, c'est dans le domaine des techniques de régulation que le chauffage, en incluant plus d'"intelligence" dans les produits, pourra avancer.



Panneau radiant Acova Omeglass

C'est le choix auquel s'est attaché Noirot en appliquant de nouvelles techniques de commande et de régulation à la bi-jonction; comme on le sait, ce procédé de chauffage repose sur la commande collective d'une partie des circuits de chauffe, et une commande individualisée de circuits d'appoint.

LE GAZ, ÉNERGIE INNOVANTE

Gaz de France est à l'origine d'un ensemble de structures de services, allant de l'ingénierie au financement et associées à des solutions techniques, visant à améliorer le confort des usagers, tant dans l'habitat que dans le tertiaire, avec un meilleur contrôle des dépenses énergétiques, en assurant une répartition équitable de la facturation et des charges d'équipement.

Ces initiatives reposent sur le montage de partenariats qui prennent en compte différents aspects de la chaîne de fourniture

cloisonnements entre usagers de l'immeuble, avec une répartition équitable des charges de chauffage comptabilisées par la GTB (Johnson Controls, et précâblage SGTE Westinghouse). La production de chaleur est assurée par une double chauffe-rie préfabriquée Guillot placée en toiture de l'immeuble.

Dans le domaine des logements collectifs, Gaz de France propose des déclinaisons du chauffage individuel centralisé. Une de ces formes est la vente de gaz réparti qui revient, dans des appartements chauffés collectivement, à adresser des factures individuelles de gaz en fonction des consommations réelles des usagers. Cette solution a été adoptée pour un certain nombre de programmes immobiliers dans l'Ouest, le Sud-Ouest et en région parisienne. Une autre voie a été ouverte par Calliance, filiale de Gaz de France créée en 1991. Calliance assure avec Prestagaz le développement d'une nouvelle solution thermique de qualité destinée au marché du logement collectif neuf. Calliance finance l'installation du



Convecteur bi-jonction Noirot à régulation électronique

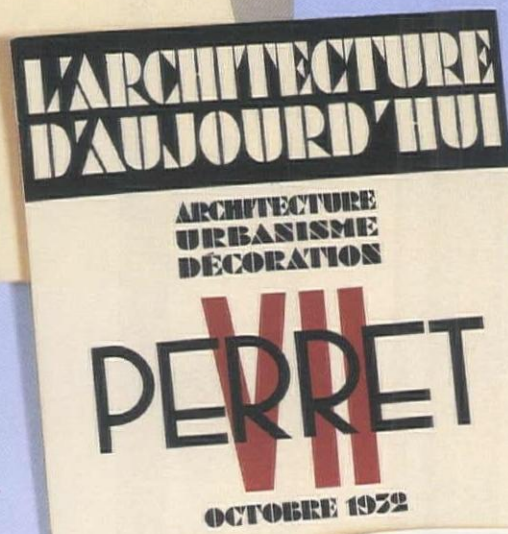
d'énergie, d'équipement, de contrôle et de facturation. Au départ, c'est une filiale de GdF, Prestagaz, qui propose, au-delà de la fourniture de gaz, la vente de chaleur. Dans le tertiaire, Prestagaz prend en charge une partie des investissements de l'installation de chauffage qu'il exploite et entretient pendant dix ans et vend aux différents occupants la chaleur consommée, mesurée par les compteurs placés dans leurs locaux et comptabilisée par la gestion technique de bâtiment (GTB), ce qui libère le promoteur de l'exploitation du système de chauffage. Une vingtaine d'opérations totalisant 130 000 m² de bureaux sont en cours.

Dans cette perspective, Gaz de France et Bouygues ont constitué en 1990 le GIE Emergence au travers de leurs filiales respectives Prestagaz et Etudes & Energie. L'offre d'Emergence comprend plusieurs volets: l'ingénierie technique (notamment avec IB2 Technologies, du groupe Bouygues), l'ingénierie financière, la vente de chaleur par Prestagaz et le développement, en équipe avec des industriels, des produits nécessaires. Emergence compte à son actif les réalisations suivantes: le siège de l'entreprise Bisseuil à Toulouse, celui de Norpac à Lille, la mairie de Gauchy dans l'Aisne, et le Cap (Centre d'activités de pointe) Beauce à Montreuil-sous-Bois. L'immeuble de bureaux Cap Beauce (12 250 m²) a été conçu par le cabinet Bursin pour l'Ufip, et réalisé par l'entreprise générale Colas. En plus de la régulation par façades et par plateaux, un système de comptage individuel par corps de chauffe (radiateurs Finimetal et compteurs électroniques Phinlec) permet la modification des

système de chauffage dans les parties communes de l'immeuble, l'approvisionnement en gaz naturel, l'exploite et l'entretient. Si la livraison de chaleur est collective, elle est facturée soit collectivement à la copropriété, soit à chaque copropriétaire (répartition en tantièmes ou en fonction des consommations réelles). Si la livraison de chaleur est individuelle, c'est la consommation réelle qui est directement facturée. Il est à noter que ces techniques sont applicables aux maisons individuelles groupées.

Deux phénomènes sont à l'origine de l'élaboration de ces nouvelles offres de Gaz de France: tout d'abord le taux de pénétration du gaz naturel en logement social est toujours supérieur à 80%, mais l'importance de ce secteur dans la construction neuve décroît, d'autre part le marché du logement neuf en promotion privée est une opportunité qui doit contribuer à maintenir le leadership du gaz naturel dans le résidentiel. Depuis 1991, huit des plus grands groupes de promotion privée ont conclu des conventions avec Gaz de France: les Nouveaux Constructeurs, le groupe Habiter, Marignan Immobilier, Seeri, Stock France, Les Beaux Sites, le groupe Arc et Breguet Habitat Individuel.

Enfin, outre le domaine de la cuisine où le gaz conserve un prestige incontestable, Gaz de France a dans ses cartons des études concernant la cogénération d'énergie à partir du gaz seul, ainsi que la climatisation, également à partir du gaz, dont le concept traditionnel pourrait être remis à jour. En effet, comme le soulignent les experts de Gaz de France, "un bâtiment intelligent accepte toutes les énergies".



LES "INTROUVABLES" DE

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

Dans les collections anciennes de **L'Architecture d'Aujourd'hui** reposent des trésors que nous nous appliquons à faire resurgir. Nous sommes donc heureux de pouvoir vous proposer l'acquisition de deux ouvrages exceptionnels :

La réédition intégrale du **numéro I** de **L'Architecture d'Aujourd'hui**, paru en **novembre 1930**.

La réédition complète du **numéro VII** paru en **octobre 1932**, monographie consacrée à **Auguste Perret**, "l'homme du béton armé".

Ces deux rééditions, en tirage limité et numéroté, constituent de véritables pièces de collection, destinées à tous les amoureux de l'architecture.



BON DE COMMANDE

Je désire recevoir :

☐ exemplaire(s) de la réédition numérotée du numéro I de novembre 1930 de **L'Architecture d'Aujourd'hui**, au prix de 200 F le volume.*

☐ 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, Visa ☐ Diners Club

N°

Je souhaite une facture acquittée ☐ Oui ☐ Non

Signature
obligatoire

M., Mme, Nom Prénom

Adresse

Code Postal Ville

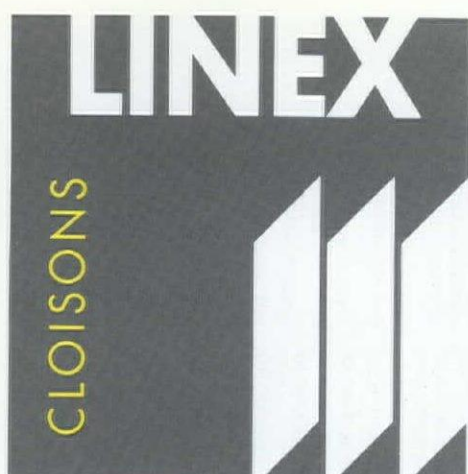
Pays Tél.

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 42 16



SIEGE SOCIAL VOLVO AUTOMOBILES FRANCE S.A. - CERGY-PONTOISE



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 72 00
FAX 35 95 48 30

AGENCE REGION PARISIENNE : PARC BUROSPACE - BAT. E
N°19 - 91573 BIEVRES CEDEX
TEL. 69 33 12 70 - FAX 60 19 06 00

AGENCE RHONE-ALPES : LYON - TEL. 78 58 44 10
FAX 72 73 43 17

TOGO : 43 79 72 60 - PHOTO : ROBERT GREGOIRE

LINEX: L'ESPACE PERFORMANT

INFORMATIQUE: IMAGES D'ARCHITECTURE

Produire de l'architecture à l'aide d'outils informatiques consiste, du point de vue de l'architecte, à aménager la chaîne de production graphique du projet, qui va de l'entrée de données textuelles, numériques, topographiques, jusqu'à la sortie de documents cohérents à destination de ses différents partenaires.

La plupart des goulots d'étranglement dus à la lenteur des appareils et des processus ont été éliminés. La sophistication des outils actuels introduit l'émergence de nouvelles professions très spécialisées dans la production électronique de plans, dans celle de rendus de projet avec des images de diverses complexités selon les outils disponibles, de séquences multimédias. Ce brouillard technologique tend à masquer une question de fond sur la nature et le contenu du projet d'architecte, comment il se qualifie dans cette nouvelle division du travail, avec ces outils bien qu'il soit rassurant de dire que rien n'a changé...

HISTOIRES DE MACHINES ET DE SYSTEMES

Il est déprimant pour un architecte de lire ou de s'entendre dire constamment que ce qu'il fait est sans doute dépassé parce que son matériel informatique est obsolète ou tout simplement parce qu'il ne "vaut" plus rien. L'escalade commerciale et technologique a des effets médiatiques pervers d'autant plus que les matériels tendent à d'énormes augmentations de puissance à prix plutôt décroissants. Les importations de matériel informatique du Sud-Est asiatique tendent à créer un marché d'équipements "jetables": un clavier, une souris, un écran ne sont plus que des "consommables". De nombreux constructeurs affichent des baisses de prix importantes (on brade?), proposent des modèles pudiquement qualifiés "d'entrée de gamme". Seraient-ce les dernières bonnes affaires avant une prochaine révolution technologique?... Le monde Apple ne fait pas exception mais par ailleurs joue les kits de mise à niveau, pour les Mac standard Ilex et Ilex vers les gros cubes de la série Quadra, et à l'intérieur de la série Quadra, pour les moins puissants (700 et 900) vers le plus puissant (le Quadra 950); il en est de même pour les imprimantes à laser.

Le deuxième bon point pour Apple, dans cette zone de tempêtes soufflées par le capitalisme libéral, est d'aménager des compatibilités grâce à son système A/UX 3.0 entre le monde des stations de travail (systèmes Unix, XWindow), le monde des PC (système MS-Dos), et le Système 7 (Apple soi-même) qui, lui, est capable de faire tourner toute la gamme Apple, et que l'on peut considérer aujourd'hui comme le système le plus évolué de la micro-informatique: cette évolution n'en est pas encore à son point d'aboutissement. Il existe aujourd'hui une compatibilité de base, simple, entre logiciels et matériels qui est le transfert de données en format alphanumérique (texte ou chiffres) ou format vectoriel dxf (pour le dessin électronique) que l'on sait déjà effectuer sur des réseaux câblant des matériels et des applications hétérogènes. Mais le niveau de compatibilité proposé par Apple ouvre la porte à des modes de communication plus intelligents entre les opérateurs de machines qui sont obligés de passer par l'intermédiaire de celles-ci pour dialoguer.

Printemps 1993: après la grande révolution



Apple: l'assistant personnel digital

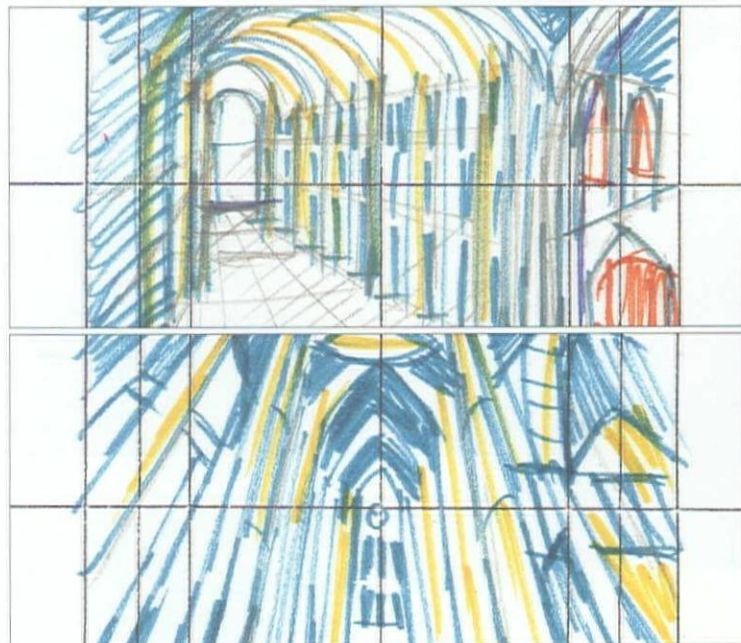
de la micro-informatique au début des années 80, voici celle des "assistants personnels", qui vont supplanter bon nombre de micro-ordinateurs de bureaux, de portables et de "familiaux". Ces ordinateurs sans clavier sur lesquels on écrira à la main avec un stylet spécial (le logiciel se chargeant de reconnaître et de déchiffrer l'écriture de l'utilisateur) seront destinés aussi bien au grand public qu'aux professionnels, selon les modèles. Ces produits seront caractérisés par une certaine "intelligence", révolutionnaire dans le domaine informatique et rendue possible par l'énorme capacité de calcul des puces qui les équiperont. Ainsi, par exemple, ils "apprendront" à prendre en compte les habitudes de notation de l'utilisateur pour gérer de façon pertinente l'information rentrée par ce dernier. D'ores et déjà, selon notre confrère "Le Monde informatique" du 29 juin dernier, un modèle équipé de logiciels spécifiques serait mijoté à l'intention des architectes. Les derniers réfractaires à l'électronique au clavier et à la mise en boîte de l'information et du dessin risquent de ne plus avoir d'excuses. Le premier industriel à avoir annoncé ce type de produits est Apple, qui a baptisé "Newton" la technologie matérielle et logicielle qui sous-tend ces merveilles. Parce que le capital technologique investi dans ces produits est extrêmement élevé, Apple-Newton n'arrivera pas tout seul sur le marché: Apple a déjà passé des accords avec Sharp Corp. of Japan pour que celle-ci développe ses propres produits à partir de cette technologie, en plus de la coproduction avec Apple des premiers produits commercialisés. D'autres sociétés, Motorola, Random House, Pacific Bell etc. sont parties prenantes dans le développement technologique et commercial des produits Newton. Pour les architectes, comme pour tous les professionnels dont le métier repose fortement sur l'expressivité du dessin, commencent à être commercialisés des stylets associés à des tablettes à digitaliser permettant de dessiner directement à l'écran. De tels "crayons électroniques" existent depuis fort longtemps, avec les tablettes à

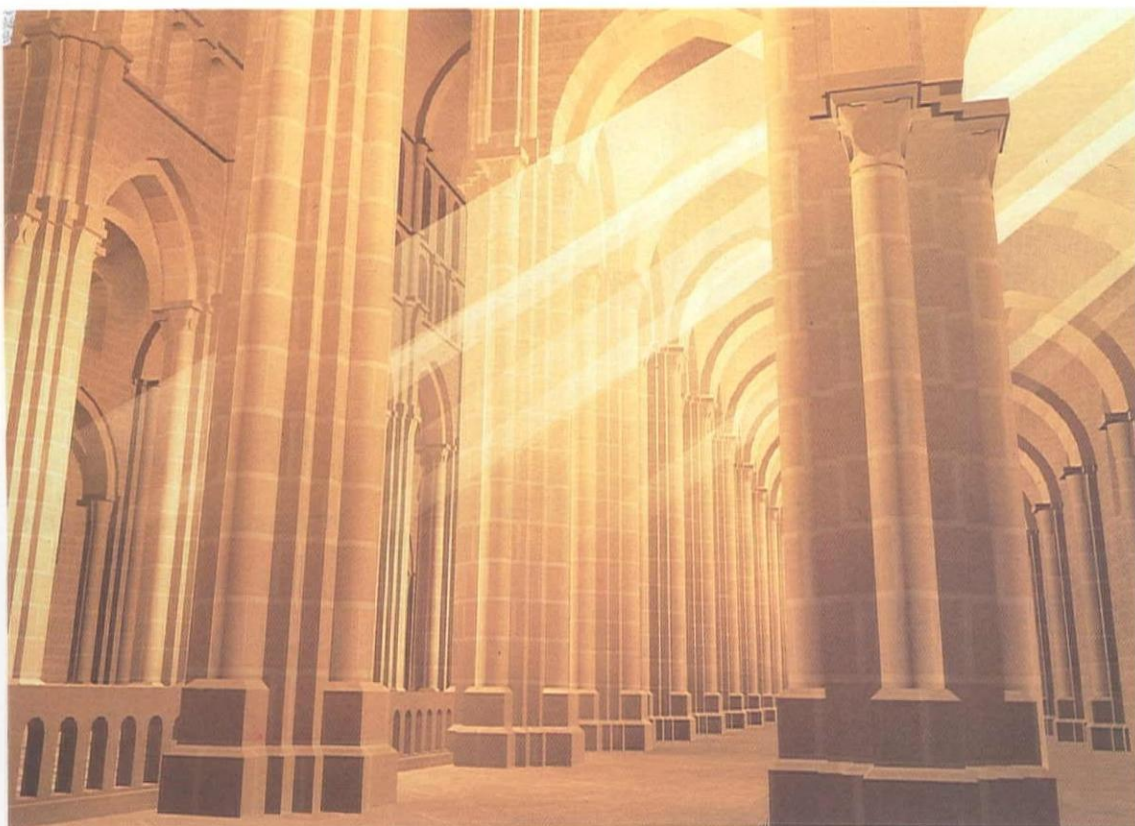
digitaliser des tracés par points, tout comme on peut dessiner avec la souris d'un micro-ordinateur ou d'une station graphique. La grande nouveauté consiste à pouvoir faire prendre en compte par l'ordinateur la vitesse de tracé et la pression, en plus de la position du stylet. Des produits plus sophistiqués faisant intervenir l'inclinaison du stylet pour "qualifier" le trait qui est ensuite produit par le programme graphique de l'ordinateur sont attendus. Le processus est simple, le seul obstacle était jusqu'à présent la capacité de calcul des ordinateurs et l'optimisation des programmes de dessin traitant ces données. Avec des Quadra, ou des compatibles IBM de calibre 486, c'est désormais possible: des effets tout à fait probants ont été réalisés avec le Drawing-pad Calcomp et par ailleurs avec le logiciel de dessin Painter (distribué par Ise).

LES GRANDES IMAGES

Les grandes architectures du passé sollicitent les limites de nos capacités d'imagination. L'informatique rend possible la reconstitution virtuelle de ces grandeurs inaccessibles, sacrifiant à la fois au rêve et à la recherche scientifique. Un exemple majeur a été le travail de reconstitution des temples de Karnak avec le soutien de la Fondation EdF, sur les gros calculateurs de l'EdF, et qui a abouti jusqu'au grand public avec la publication d'un beau livre chez M.A. Editions en 1989. De manière analogue, la reconstitution de la basilique de Cluny a été le fruit de plusieurs dizaines d'années de recherches archéologiques, menées par les Américains Kingsley et Conant entre 1913 et 1950, qui révélèrent ce qu'avait été l'abbaye de Cluny. La visualisation de leurs résultats a été tentée deux fois, sur deux systèmes de modélisation et de mise en images. La première visualisation a été réalisée avec le logiciel Speedikon, développé par la firme allemande I.E.Z. et diffusé en France par Dialogic; la seconde a eu pour outils les logiciels Catia et Explore, respectivement créés à l'origine par Dassault Systèmes et Thomson Digital Image, et intégrés aujourd'hui au catalogue d'IBM France.

La réalisation du film d'images de synthèse produit par IBM et ARC (Audiovisuel Réalisation Conseil) pour reconstituer la grande basilique de Cluny a requis l'association de compétences très diverses. Christian Père et Philippe Marécaux, étudiants à l'ENSAM de Cluny, obtinrent d'effectuer leur mémoire de fin d'études comme stagiaires chez IBM sur le thème de la modélisation de l'abbaye de Cluny; après saisie des données archéologiques sur place avec le logiciel IBMcad sur un PC portable, ils créèrent la volumétrie de l'abbaye avec le logiciel Catia sur station graphique. Trois autres étudiants de l'ENSAM également





Abbaye de Cluny : image du film, production IBM-Arc Explore.
Story-board du film par A. Chante, extraits

stagiaires chez IBM réalisèrent ensuite la synthèse d'images sous la direction de Luc Genevriez, directeur de production de cette partie; la conception des images et leur scénario, préalable indispensable à toute la réalisation du film et des images, sont dus à André Chante, de la société ARC.

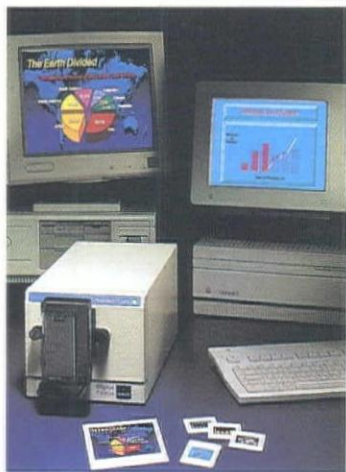
SORTIES GRAPHIQUES

A fortiori lorsqu'il s'agit de belles images, le besoin existe de produire des documents de présentation: diapositives de projection ou de dossiers de presse, reproductions de plans pour les maîtres d'ouvrage, les brochures promotionnelles ou la presse professionnelle. Le support photographique est encore le mode de transfert d'information graphique le plus universel entre les différents métiers de la communication: presse, édition, relations publiques et promotion. Le plus universel, parce que celui de la plus haute définition existante sur un support courant: jusqu'à 100 à 150 paires de lignes par millimètre de support en photographie professionnelle. La photographie est banalisée et parfaitement normalisée: elle requiert au pire un projecteur de diapositives et est réutilisable par toutes les autres techniques.

Une des grandes révolutions de la chaîne graphique a donc été la création d'un "appareil de prise de vues" spécialisé, communiquant par câble et connexions standard avec les PC comme avec les Mac. Cet "Imageur universel" de Polaroid, la Digital Palette CI 5000 est susceptible de recevoir les fichiers d'images créés sous Windows ou sous Mac, et de les transformer en images photographiques sur une bobine de film standard (diapositive couleur) placée dans un chargeur spécial, ou encore sur un pack de photos couleurs papier instantanées. Polaroid a réussi à placer cet équipement avec tous ses accessoires, au-dessous de la barre des 50 000 francs, c'est-à-dire dans les gammes de prix des périphériques graphiques micro-informatiques accessibles au professionnel indépendant. L'imageur CI 5000 autorise une définition de 4 000 lignes sur un support 35 mm, qui se rapproche tout à fait de celle du réalisme en photographie classique, par exemple comme la palette de couleurs, avec une bande passante de 16,7 millions de couleurs. Le résultat ne dépend plus que des propriétés picturales intrinsèques à l'image créée par l'architecte...

Pour les sorties de plans, les techniques ont littéralement explosé; la vitesse et la fiabilité

de tracé du bon vieux traceur à plume se sont considérablement accrues (notamment avec les automatismes Sureplot de Hewlett-Packard: vérification du dessin avec reprise et éventuellement changement de plume en cas de dessin défectueux). Mais à côté coexistent les techniques à jet d'encre, thermique, électrostatique, à transfert direct, et une frontière de plus en plus floue entre les imprimantes grand format et les traceurs. Coût d'investissement, vitesse et précision de tracé, mono ou polychromie, coûts de maintenance et manipulation de produits, émanations, silence... voilà autant de critères qui peuvent être finement croisés pour définir un équipement et décider l'achat d'un ou plusieurs appareils complémentaires. La conséquence d'une offre techniquement aussi pointue et diversifiée est la difficulté, pour les fabricants comme pour les distributeurs, de faire des choix dans un univers où l'évolution des technologies et des prix est chaotique, tout en assurant une bonne couverture de l'ensemble du marché. Ainsi Hewlett-Packard a misé sur une importante prise de parts de marché par les technologies jets d'encre (de 2,3 à 22,3% entre 1990 et 1992). Cette projection a peut-être sous-estimé les potentialités du transfert direct



Digital Palette Polaroid CI-5000

dans les grands formats, avec l'apparition de beaux supports calques dans cette technologie. Mais le papier a permis le développement de la bichromie (noir + rouge), dont l'opportunité a été saisie par Calcomp. Mais apparemment HP, comme Calcomp, comme Summagraphics, tous grands constructeurs américains, s'accordent sur une permanence significative des traceurs électromécaniques à plumes et poursuivent leurs développements dans ce domaine, avec une augmentation de la fiabilité et de la qualité.

Angalis a complètement remis à neuf sa gamme de traçage, qui sera présentée courant septembre. Dans chacune des techniques apparaissent des innovations: un électrostatique A0 (qui peut descendre au format A4), et qui serait gommable - les architectes souffrant de ce très grand mal de l'informatique qu'est la surconsommation de papier; un traceur-imprimante laser avec une définition de 400 points par pouce, dont on s'attend à ce qu'elle passe à 600 points par pouce pour la fin de l'année; la thermique a le vent en poupe avec deux appareils: un surprenant traceur portable A3/A1 et aussi un traceur A0 ultrarapide. Toujours diffusé par Angalis, le bon vieux Rotring, lui, a pris une sage décision en créant une pointe universelle avec un adaptateur par marque.

LES OUTILS DE PROJET

Deux approches s'opposent en matière d'outils de projet: l'une tend à privilégier l'usage des gros outils en continu depuis la première esquisse jusqu'aux dessins d'exécution. Une autre approche tend à donner à l'architecte élaborant son projet des outils aussi souples et polyvalents que possible, de préférence en 3D, la production de plans étant réalisée au-delà avec d'autres outils, de la famille 2D cette fois, du type "planche à dessin électronique". En réalité les choix dépendent de l'organisation du travail de l'agence et de ses activités, de son mode de gestion des compétences humaines et d'investissement en matériel et en formation: pas de recette a priori.

Parmi les outils que l'on pourrait qualifier de légers, trois sortent du commun: Turbo 3D, Zoom et ZZ Volume, édités ou diffusés respectivement par Soft'X, Abvent et Arès. ZZ Volume était à l'origine de sa conception un modèleur d'esquisse à très bas prix, et fonctionnant sur des ordinateurs Atari également très économiques. L'auteur de ZZ Volume, l'architecte Géry Divry (un des fondateurs du laboratoire d'informatique de l'Ecole spéciale) a réfléchi à la façon de s'approprier l'espace avec ce qu'on appelle un modèleur. Aujourd'hui ZZ Volume arrive à maturité sur Atari, mais, après avoir été intégralement réécrit, est proposé également sur Next. Next, rappelons-le, représente selon son créateur Steve Jobs (ex-cofondateur d'Apple) le standard de l'ordinateur des années 90.

Zoom (Abvent) qui remonte lui aussi à une définition d'outil par un architecte est, avec Turbo 3D, un des modèleurs préférés des architectes. Une de leurs particularités communes est d'être compatible avec un des outils de synthèse d'images les plus sophistiqués qui puissent être à la disposition d'un architecte, MacRenderman, version Mac du Renderman de l'éditeur Pixar. On peut dire de Zoom qu'il a été conçu avec en toile de fond des idées affirmées quant aux méthodologies de travail de l'architecte et à sa perception du volume. La présentation hiérarchisée des fonctions dans l'interface avec l'opérateur, ainsi que leurs possibilités d'enchaînement, reflètent ces choix implicites sur la nature et les processus de la conception architecturale. Dans un tout autre esprit, sans rentrer dans le



Festival d'infographie 1992, images MacRenderman, objet virtuel, Caroline Delabie, Prix spécial du jury

détail, disons simplement que l'approche de Turbo 3D se veut au contraire un outil plus généraliste de la manipulation des objets volumiques.

Parmi les outils que l'on pourrait qualifier de "lourds", des comparaisons d'équipement (cf. dossier dans "Le Moniteur du BTP" du 06/3/92) tendent à prouver une certaine équivalence en termes d'investissement entre Arc+, Batisoft et Star, pour ne citer que ces trois gros logiciels généralistes du bâtiment. Tous les trois autorisent le travail d'équipe sur de gros projets. Star est depuis fort longtemps implanté sur un système multiposte et multitâche de la famille Unix. Arc+ est en train d'opérer sa migration sur Unix (mais opère aussi une autre mutation en direction des Mac). Batisoft a également adopté pour PC-Bat une configuration en réseau, sans pour l'instant sortir de l'univers des PC.

Le logiciel de synthèse d'images Cad-Render (développé par Studio-Base II) suit l'évolution des outils, de façon analogue à MacRenderman dans la famille Mac, mais sur PC et stations de travail. Bien que beaucoup moins complexe MacRenderman, Cad-Render offre, dans sa version 3, un outil de travail d'image très complet et complexe aux usagers d'Arc+, d'Autocad, de PC-Bat, de Personal Designer (Prime) et de tout autre modèleur générant un fichier dxf 3D, en version PC ou en version Unix. Derrière ces problèmes barbares, une question de fond est récurrente: comment faire pour partager de l'information sur des projets, pour faire du traçage ou avoir une machine en panne sans être bloqué, sans que l'architecte ait à passer sa vie à quatre pattes dans les câbles - au mieux - ou à faire appel à un ingénieur système, au pire? Les comparaisons précitées sont toutefois à prendre avec quelques réserves, un produit comme Star, très modulaire, n'ayant pas de version standard, sinon plusieurs, selon le profil de l'utilisateur, ce qui fait sa force: projet et rendus, production de plans et de documents, cartographie, topographie. Une deuxième question de fond est que si la puissance des micro-ordinateurs permet aujourd'hui d'intégrer des imageurs (comme MacRenderman ou Cad-Render), ces outils sont malgré tout suffisamment complexes à utiliser pour que dans de nombreuses agences, même lourdement informatisées, c'est à la détente et à l'aquarelle que l'on termine les perspectives créées sur informatique.

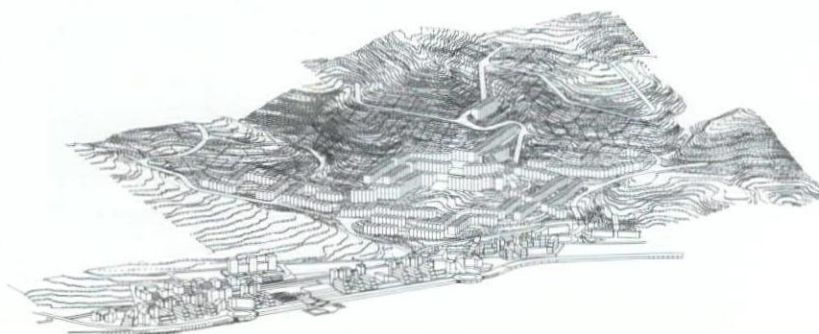
Toutefois, l'emploi de gros systèmes par



Paysage fantastique, Frédéric Locca.



Star Informatic, projet de démonstration.
Concours des utilisateurs Canson/Arc + 1991, 3^e prix urbanisme, ville de Bastia,
Sud Architecture-J. Pastorello, architectes.



les architectes est une vraie tendance: la peur de la machine diminue, ainsi que l'acceptation du fait que le bureau d'architecture des années 90 est devenu impensable sans investissements importants dans les outils informatiques. Parmi ces grands outils, GDS, de McDonnell Douglas Information Systems,

commence à être introduit en France par la firme Suter & Suter, soit sur station Hewlett Packard sous Unix, soit sur matériel Digital, avec le système VMS de ce dernier. Intergraph se situe dans la même mouvance en offrant cependant une passerelle vers le monde de la micro: son logiciel IGDS pour stations de travail graphiques est complété, avec des formats de fichiers compatibles, par la version PC appelée Microstation, ceci permettant d'introduire une certaine souplesse dans les stratégies d'équipement.

PLANIFIER, ORGANISER

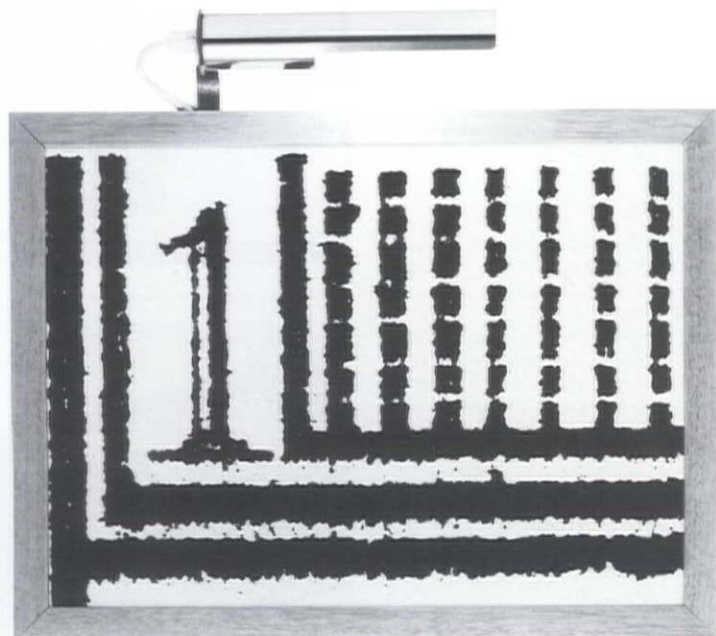
Pratiquement, deux options se trouvent confrontées aujourd'hui: l'une qui tend à configurer des produits spécifiques à la pratique architecturale, l'autre qui tend à utiliser, notamment dans le monde Mac, des outils génériques, en laissant l'utilisateur découvrir l'outil et le configurer à sa guise. Dans la première hypothèse, l'Unsa (Union nationale des syndicats français d'architectes) a édité une application Archipilot, développée sous MacProject, et destinée à la gestion de l'agence, des dossiers et des chantiers. Dans tous les cas, l'intérêt de la micro-informatique est de faire découvrir au néophyte la planification - et d'ouvrir la possibilité de comprendre ce que c'est - par le simple fait de décrire des activités et leurs relations, alors qu'en même temps ces mêmes produits ont les capacités requises pour la gestion professionnelle de projets d'envergure. Côté Mac, une innovation importante est l'annonce par Claris Corporation de MacProject Pro. Ce logiciel, qui hérite de la convivialité de MacProject, passe à un niveau supérieur de capacités en exploitant pleinement les fonctions de liaison et de mise à jour automatiques entre applications apparues avec le Système 7 pour les Macintosh: la modification de données dans un fichier relevant d'une certaine application entraînera leur mise à jour dans les autres documents créés sous d'autres logiciels, où elles figurent - à condition toutefois que les fonctions d'"abonnement" de "publication" du système aient été activées entre les applications. Dans la famille IBM-et-compatibles, le logiciel Viewpoint (diffusé par Ise) a également évolué sous Windows, dans lequel il ajoute la convivialité et une grande richesse de fonctionnalités à la robustesse du système standard MS-Dos.

BRUITS DE PRODUITS, D'OUEST EN EST

- Logiciels de DAO/CAO
Designcad-2D, version 5, en français: il est édité aux Etats-Unis par ASBC (American Small Business Computers) et diffusé en France par Cogistem. Très bon marché, programmation ouverte, complété par des modules: volumique 3D avec rendus réalistes, bibliothèque de symboles et progiciel de vectorisation.

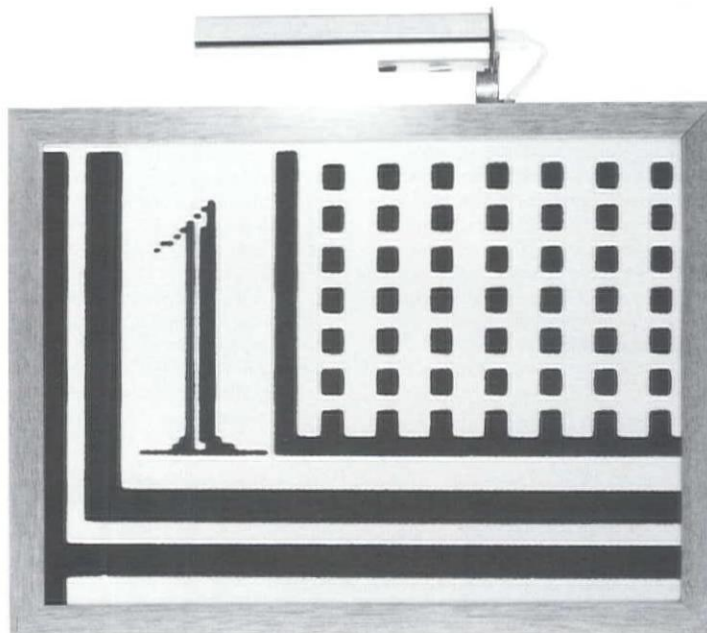
IBM, qui a présenté à Constructive 92 son nouveau produit de base de "planche à dessin" électronique, IBM-Cad, dont la simplicité et l'ergonomie ont été très appréciées, mettrait sur le marché européen un système de conception, de dessin et de visualisation de haut de gamme, AES (Architecture and Engineering Series) celui que le cabinet d'architecture américain Skidmore, Owings et Merrill a déve-

Flou artistique



V08Σ4

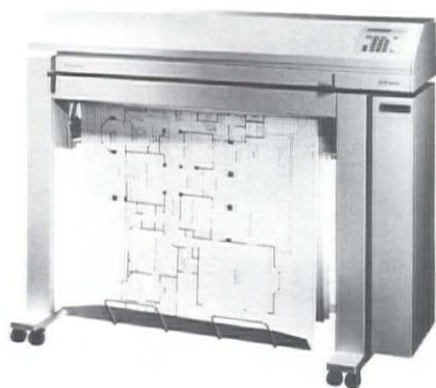
Tracé de Précision



G9800

Certains préfèrent peut-être le flou artistique, mais pour un tracé de précision, faites plutôt confiance au talent de nos traceurs G9800.

Le tracé thermique direct d'Océ, c'est pour vous la qualité professionnelle d'une résolution de 406x406 dpi, sans manipulation



d'encre ou de toner, avec découpe et rangement automatiques. Avec 80 A0 ou 115 A1 par rouleau, les G9800 fonctionnent des heures sans la moindre intervention de votre part.

Conséquence : vous passez moins de temps à surveiller les supports et davantage à être productif. Une large palette de connexions et formats - dont le HPGL/2 - vous assure une compatibilité totale.

Appelez le (1) 49.80.67.00 et vous saurez pourquoi votre prochain traceur ne peut être qu'un Océ Graphics.



CAO/CFAO - Solutions 92 - 14-16 octobre
CNIT LA DEFENSE - Stand D21

Océ Graphics
your graphic edge

Océ Graphics France S.A. - Europarc - BP 34 - 42, rue Le Corbusier - 94001 Créteil Cedex
Tél. : (1) 49 80 67 00 - Fax : (1) 43 99 51 78 - MINITEL : 3616 OCEGRAPHIC

Service lecteurs n° 18

loppé pour son usage propre: quelque chose d'approchant à un Star américain. IBM a déjà mis à son catalogue Keops G3 sous le système OS/2 (pour les PC), et bientôt ce sera sous AIX (version IBM du système Unix).

Autodesk, malgré tous les efforts de ses concurrents pour développer des produits plus pointus, plus ergonomiques qu'Autocad dans le domaine de l'architecture, reste celui par qui le standard existe, grâce à son format de fichier de dessin vectoriel "dxf". Les nouvelles versions d'Autocad vont aussi bien sur les systèmes MS-Dos des IBM-et-compatibles, que sur les Mac ou les stations graphiques sous Unix.

- Utilitaires pour le bâtiment

Le CD-REEF est, comme le déclare le CSTB, un Compact-Disc (n.d.l.r.: il semble bien qu'en français, on puisse traduire par

"disque compact", mais le français tombe en désuétude dès qu'il s'agit d'électronique...), qui concentre en 15 grammes de matière l'équivalent de 15 000 pages et de 20 volumes. Il est commercialisé, il est diffusé, il est aussi irremplaçable que le mètre cube de papier auquel il se substitue. Tout dépend maintenant, devant une incontestable réussite éditoriale, de la qualité du suivi et des mises à jour, qui, au temps du papier, fonctionnaient fort bien.

- Digitaliseurs

GTCO (diffusion Cogistem) offre une gamme de digitaliseurs à curseurs ou à stylets, de toutes dimensions à partir de 12x12" jusqu'à 42x60" (133,1x172,5cm), dont notamment un modèle à tablette enroulable de 30x36". Livrés avec les drivers (programme d'interface) pour Windows 3, Autocad.

- Volumes de stockage

Reflection Systems (diffusion Jacquard Systèmes) propose des disques opto-numériques non réinscriptibles de 940 mégaoctets, des "juke-boxes" multifonctions (réinscriptibles ou non) de 1 gigaoctet, des disques réinscriptibles de 50 gigaoctets: capacités insolites mais vite atteintes, dès qu'il s'agit d'images de synthèse et de plans de grand format.

- Rétroprojection

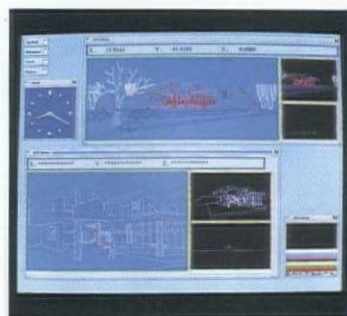
Polaroid a sorti une tablette compatible avec tous les types de sources vidéo, écrans Mac ou PC, télé, magnétoscope, caméra vidéo, vidéodisque. Grâce à une connexion en Y, deux de ces outils peuvent fournir des images simultanément: par exemple, une projection de plans d'architecte à partir d'un PC ou d'un Mac, ou même simplement d'un micro-ordinateur portable, peut être coordonnée avec celle d'un film vidéo à partir du branchement direct du magnétoscope. Cette tablette a une bande passante de 16,7 millions de couleurs en mode 24 bits sur Macintosh.

- L'ouverture à l'Est

Adobe Systems France annonce la sortie de Minion Cyrillic, sa première famille adaptée à la transcription du russe et d'autres langues slaves. Outre les polices logicielles, le coffret comprend également l'utilitaire Keyboard Layout Manager, gestionnaire de clavier en environnement Windows. Cet utilitaire permet d'actionner les claviers des langues suivantes: russe (et transcription), ukrainien, biélorusse, serbe, macédonien et bulgare. La version PC est attendue en distribution pour le troisième trimestre 1992, la version Macintosh est en cours de développement.

FORMATION

La formation professionnelle des architectes à l'informatique est souvent confondue avec l'initiation à des outils de dessin électronique, comme si la production d'architecture se résumait à celle de dessin technique. Néanmoins, pour résoudre cet aspect du problème la plupart des logiciels



Ecran Arc+ sur station Unix SiliconGraphics.



Imprimante couleur à transfert thermique PostScript® A3 pleine page Océgraphics G5242-PS.

disponibles sur le marché sont assortis d'offres de formation d'une ou deux semaines ouvrables qui, selon les compétences des prestataires et les attentes des impétrants, donneront plus ou moins satisfaction.

Trois formations sont dispensées dans des structures universitaires:

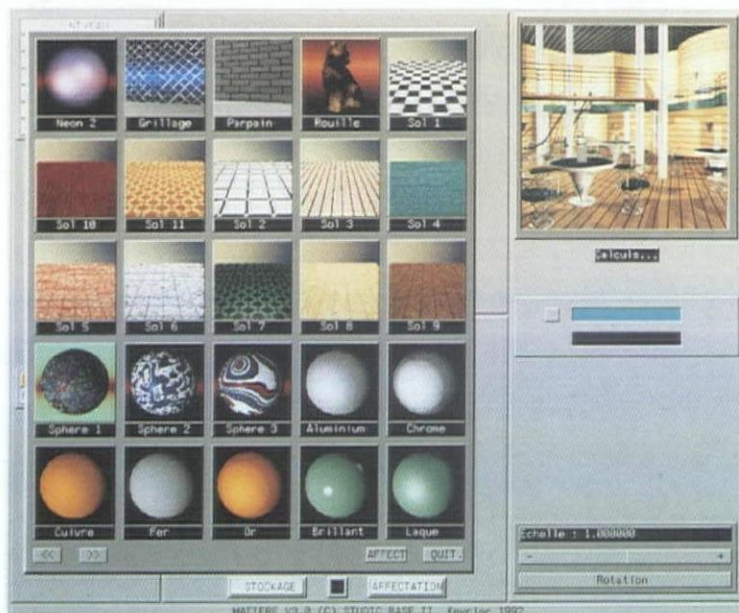
- l'Ecole d'architecture de Charenton (ancienne UP4) a monté un cycle de formation post-diplôme, très orienté sur l'utilisation du logiciel Arc+;

- le GAMAU à Marseille offre une formation fortement orientée vers la recherche universitaire;

- l'Ecole spéciale d'architecture offre un cycle de formation post-diplôme de 450 heures d'enseignement sur une année universitaire: "Conception architecturale et nouvelles technologies". Cette formation est dispensée au Laboratoire d'informatique de l'ESA (LIESA), reconnu comme Centre de ressources informatiques du BTP, et membre de l'Apple European University Consortium. Le cycle s'adresse aux concepteurs et décideurs de l'acte de bâtir: en architecture et en design, maîtrise d'œuvre, ingénierie de la construction, aménagement urbain et maîtrise d'ouvrage. L'enseignement est centré sur l'optimisation des processus de conception et de communication du projet d'architecture dans un contexte interprofessionnel de production informatisée.

INFORMATIQUE ET ARCHITECTURE: L'AUTRE VERSANT

Lorsque l'on parle informatique et architecture, c'est toujours des outils de l'architecte et éventuellement de ceux du bureau d'études que l'on parle. Mais un autre versant des rapports de l'architecture et de l'informatique se développe avec les immeubles intelligents, qui ouvrent un nouveau champ de prescription. Bien que le domaine apparaisse aujourd'hui comme de haute technologie ressortissant aux ingénieurs, l'architecte se doit d'y participer, à côté des compétences développées au plan de l'ingénierie par des structures comme celles d'IB2 Technologies, filiale commune de Bouygues et d'IBM France, ne serait-ce que dans le cadre de sa vocation de conseil du maître d'ouvrage.

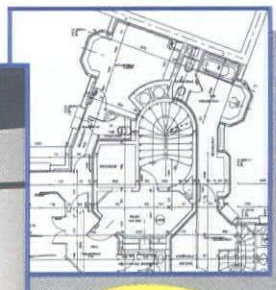
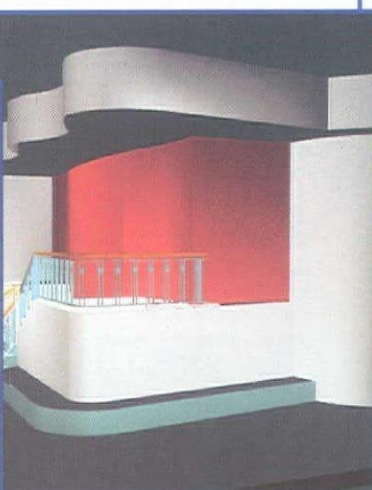


Ecran de commande Cad Render 3.0.



Images Cad Render 3.0: café virtuel par SB2.

CRÉER, CONVAINCRE, PRODUIRE



MAC
ou
PC

Architruon

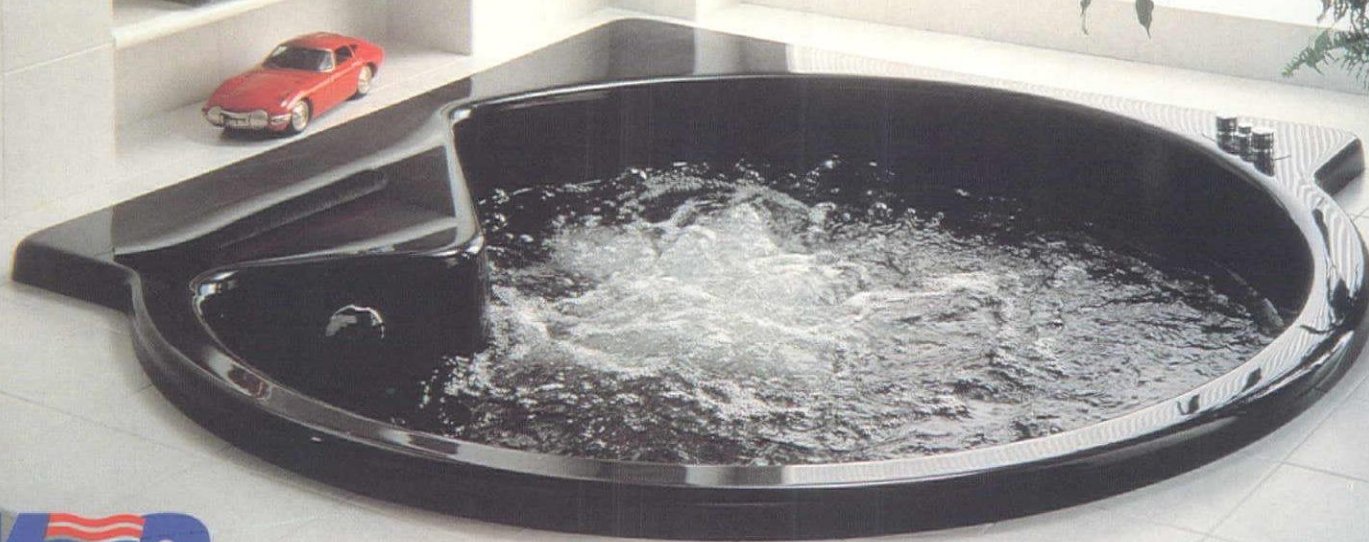
LE LOGICIEL DES BÂTISSEURS

Plus de 4000 versions déjà vendues en France !

SN GIMEOR - 45, rue de Tocqueville - 75017 PARIS - Tél. : 43 80 00 25 - Fax : 43 80 02 25

Service lecteurs n° 1

LES BAIGNOIRES ACRYLIQUES SOUS LE SIGNE DE LA QUALITE



MIS

154, bd Haussmann
75008 Paris
Tél.: (1) 45.62.20.01
Télex: 643 747
Télécopie: (1) 45.62.13.41



ARISTON

Service lecteurs n° 2



147 ARCHITECTURE SOVIÉTIQUE

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

149 MADRID-BARCELONE

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

151 AUTRICHE

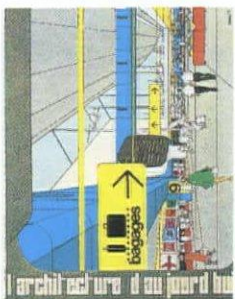
L'évolution historique de l'architecture autrichienne suivie de réalisations récentes : Rainer, Schwanzner, Holln, Uhl, Peichl, etc. Août/Septembre 1970.

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/Septembre 1971.



158 BILAN D'UN DEMI-SIÈCLE

Analyse des grandes périodes et des courants de pensée depuis cinquante ans. Octobre/Novembre 1971.

159 CINQ ARCHITECTES

Alba (Espagne), P. Bossard (France), Seldie (Israël), Ahrends, Burton, Koralek (G.-B.), Venturi + Rauch. Décembre 1971/Janvier 1972.

162 TOURISME - MUNICH

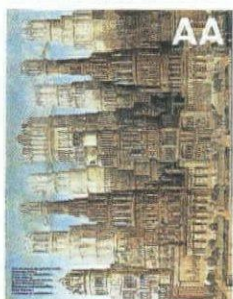
Aménagement du territoire, urbanisme et architecture. Reportage sur les bâtiments réalisés pour les Jeux Olympiques de Munich. Juin 1972.

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. Octobre 1974.

176 PARIS-LONDRES

Parallèle entre les deux capitales confrontées aux mêmes problèmes de croissance urbaine. Novembre/Décembre 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. ? Février 1975.

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

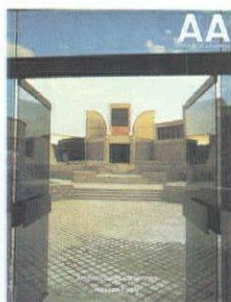
193 ARCHITECTURE / PROMOTION

Les dernières œuvres de Portman, Lumsden, Kurokawa, Foster Associates, Pelli,

Cossutta. Le dernier musée de Louis Kahn et l'université de Constantine de Niemeyer. Octobre 1977.

194 RECONVERSION, RÉHABILITATION DES GRANDS ENSEMBLES

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



195 IRAN HASSAN FATHY

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

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 PUBLIC

Projets et aménagements dessinés par Krier, Grumbach, Atelier ZO, Hertzberger, Meier, Kurokawa, Krier. Septembre 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. Octobre 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. Décembre 1978.

201 CHINE 1949-1979

La ville et la campagne chinoise, Pékin, Shanghai, la pratique architecturale, l'enseignement rural et la construction. Février 1979.

202 RÉNOVATION, RÉHABILITATION

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

203 DU VILLAGE A 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 Métron, Peichl, Maurios, Archi-Plus, Fischer, Sarfati, Nouvel et Mottini. Septembre 1979.

205 BRIQUES ET PARPAINGS

Projets et réalisations de Site, Lepère, Oiba, 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, Polshek, Buffi, Rossi et Botta. Février 1980.

208 ARCHITECTURE OFFICIELLE CONCOURS DES HALLES PARIS

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

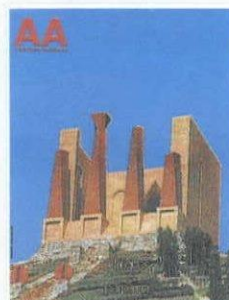
210 DESIGN D'ARCHITECTES

Zimbacca, Lange, Meier, Bellini, Pantoni, Portoghesi, Pesca, Alchymia, Grau, Gregotti, Studio Per, Sartogo, Gwathmey et Siegel, Holln, Ando, Ambasz, Starck, Holzbauer et Site. Septembre 1980.

216 ENSEIGNEMENT

Groupes scolaires à Cergy-Pontoise (Mottini), à Marne-la-Vallée (Trilles à Montas-

sut), à Chelles (Robain), à Antony (Nouvel) et à Nanterre (Gangneux). Septembre 1981.



217 INTÉGRATION URBAINE

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

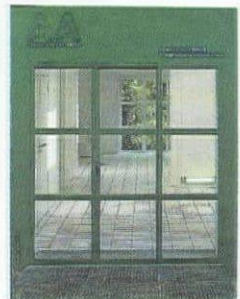
218 PAYSAGES

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.



222 SIX ARCHITECTURES

Thut et Thut, Hasegawa, Fukas-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 (Porro). L'Atelier Mobile, Kowalski et Szyzkowitz, Prince, Asmussen, Kellogg et Takamatsu. Décembre 1982.

226 MAISONS JAPONAISES

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

227 BRUCE GOFF

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

228 HUIT ARCHITECTURES DIFFÉRENTES

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

229 FRANCE 1.

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

230 FRANCE 2.

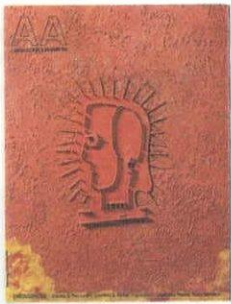
Pluralité des langages à travers les régions de France. Reportages et analyses région par région. Décembre 1983.

231 JEAN NOUVEL

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

160 RECHERCHES-MATÉRIAUX

Recherches théoriques ou appliquées aux structures. Février/Mars 1972.



232 ÉCOLES

Ecoles à Amsterdam (Hertzberger) ; groupes scolaires (Fukas et Sacconi), Reims (Butler), Melun-Sénart (Deslandes), Noisy-le-Grand (Bouchez et O. 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. Décembre 1984.

237 TECHNOLOGIQUES

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

238 OMA

Une équipe dynamique aborde l'architecture dans une optique aussi nouvelle qu'originale. Nombreux projets de Rem Koolhaas et d'Elie Zenghelis. Avril 1985.

239 LOGEMENTS

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

240 DESIGN D'INTÉRIEUR

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

241 ÉMERGENCES

Les travaux de trois jeunes équipes françaises : Jourda-Perraudin, Confino-Duval, Hauvette. Derniers travaux de Gaetano Pesce. Octobre 1985.

242 PROJETS EUROPÉENS

Zaha Hadid, Piano, Hertzberger, Siza, Cannella, Sawade, Steidle, Coop Himmelblau, Lainer et Auer, Nouvel, Hondelatte, Benthem et Crouwel, Soler, OMA, Alsop, Donato, Viaplana. Décembre 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. Septembre 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 São Paulo. L'habitat collectif, individuel... maisons Zanine et 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

Amsterdam, 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 DÉFENSE

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

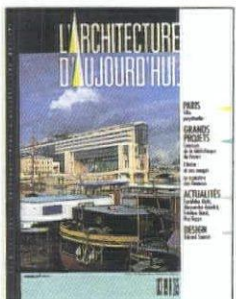
260 BARCELONE NOUVEL

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 Baró. Batlle et Roig. Montalban et Mendoza. Décembre 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 Huat. Les bambous de la Villette. Un parc à Genève. Projets Site. Ambasz. Parc à Berlin. Chapelle et Théâtre de T. Ando. Projets de R. Koolhaas. Concours du Triangle de la Défense. Avril 1989.

263 ALDO ROSSI

Articles d'analyse de J.-L. Cohen et M. Narpuzzi. 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. Hunderwasser. 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. Septembre 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 Hammoulène pour le sommet de l'Arche. Octobre 1989.

266 LOGEMENT EN EUROPE

Andalousie : Cruz et Ortiz. Vasquez-Consuegra. González-Cordón. Berlin : Frei Otto. Hertzberger.

267 LE GOÛT DE L'INGÉNÉRIE

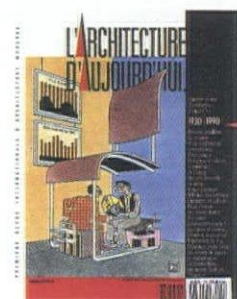
Débat avec Fruitet, Mimram, Malinowsky. Travaux de : Calatrava, Rice, Newby, Hunt, Grimshaw, Foster. Musée Vitra de Gehry. Hôtel à Bordeaux de Nouvel. Février 1990.

268 MUSIQUE

Om 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 Bonetti. Avril 1990.

269 ACTUALITÉS

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



270 BERLIN PORTZAMPARC CANADA

Berlin : l'Oma à Checkpoint Charlie. Le Grand Berlin par C. Jaquant. Portzamparc : la Cité de la Musique à La Villette. Canada : trois architectures par O. Hénault. Septembre 1990.

271 USA D'EST EN OUEST

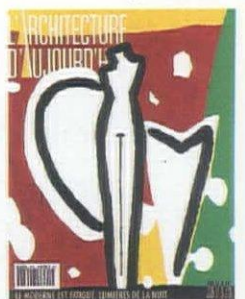
Est : New York par Ph. Barrière. Atlanta avec Scogin, Elam et Ph. Barrière. Ouest : Gehry, Moss, Israël, Schweitzer, Saitowitz, Prince et Predock. Design : dossier Japon. Octobre 1990.

272 1930 - 1990

Soixante années de l'Architecture d'aujourd'hui. Articles historiques de Baudouin et Cohen. Rappels de l'avant-guerre, la reconstruction, les années 50 à 70, l'après Bloc. Survol de 400 numéros. En poster : toutes les couvertures groupées depuis la création d'AA. Décembre 1990.

273 LE VENTURISME IMMEUBLES DE GRANDE DIMENSION ACTUALITÉS

Interview de R. Venturi et Denise Scott Brown. Le drame de Corviale à Rome. Oiza à Madrid. Foster à Tokyo. Février 1991.



274 LUMIÈRES DE L'ESPACE

Premier d'une série de trois numéros sur le thème de la lumière, réalisé sous la responsabilité d'Henri Ciriani, avec : Meier, Campo Baeza, Gaudin, Faloci, Gullichsen, Dubreuil, Parent, Simounet. Un texte de Louis Kahn. Une conversation avec Ciriani - Portzamparc à la Cité de la Musique. Avril 1991.

275 LUMIÈRES DE LA NUIT LE MODERNE EST FATIGUÉ

Lumières de Rouveyrolles, Trulzsch, Alekan, Ishii, Kersalé, Lafon-Faunier et Dubuisson. Restauration d'œuvres de Le Corbusier : villas Jaoul, Maison Guiette, Passac ; et de Mies van der Rohe : Maison Tugendhat. Juin 1991.

276 LUMIÈRES DE L'EPOQUE

Six points de vue : Nouvel, Foster, Perrault, Chaix et Morel, Ritchie, Deslaugiers. Sept projets : Von Gerkan, Tschumi, Krischanitz, Grimshaw, Giencke, Faghieh et Miaulet, Lacoste et Robain. Barcelone à l'heure du design. Juin 1991.

277 TROIS DEMARCHES

Patrick Berger : Parc A. Citroën, Ecole d'architecture de Rennes. Herzog et de Meuron : projets lettristes. Beaudoin, Rousselot, Giacomazzi : Thermes de Vitel, Musée de Nancy. Octobre 1990.

278 ALVARO SIZA

Architecte à Porto. Présentation des projets et réalisations récentes et un retour sur Evora. Textes de L. Beaudouin et Ch. Devillers. Design : Starck à Milan, Wilmoth à Nîmes, Citerio à Milan. Décembre 1991.



Marmoléum. Le

Sols Marmoléum: une nouvelle palette de 60 coloris.

Fidèle à la tradition Forbo-Sarlino la nouvelle gamme Marmoléum n° 30 innove et séduit une fois de plus, avec de nouvelles teintes à la fois chaudes, douces, familières.

Source de nouvelles inspirations à qui sait extraire tout le potentiel créatif et artistique de la matière Marmoléum, la nouvelle gamme Forbo-Sarlino n'en a pas moins optimisé les qualités techniques essentielles à tout revêtement de sol destiné à un usage domestique comme tertiaire : excellente résistance au trafic (classement UPEC U2SP2 - U3P3 - U4P3), classement feu M3...

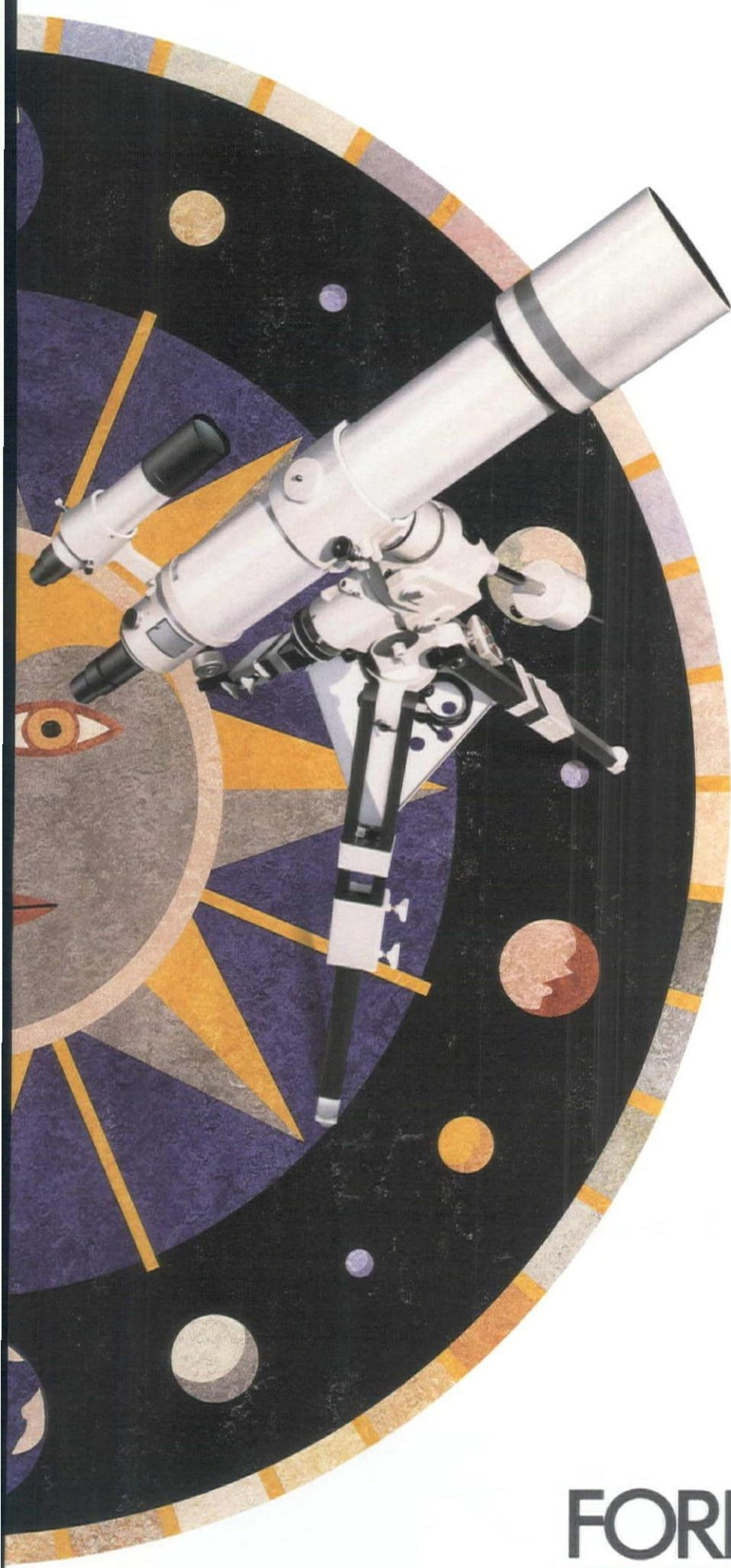
De quoi répondre aux exigences des architectes les plus créatifs !



Forbo

Pour nous contacter: (16) 26.07.35.35

Génie des Lieux.



Sols Marmoléum : un sens inné de l'écologie.

De l'huile de lin, de la craie finement broyée, un peu de farine de bois, de liège et de résine, de la toile de jute pour asseoir le support, un peu de pigments naturels pour la couleur... enfin, une technologie de pointe pour doser et mélanger tous ces ingrédients...

Peut-on rêver matériau plus noble, plus naturel que le Marmoléum ?

Un matériau d'autant plus "écologique" qu'il est recyclable, biodégradable, et qu'il s'inscrit en tête de liste des revêtements de sols à la fois sains et hygiéniques. Ses propriétés antibactériennes et sa facilité d'entretien, alliées à ses qualités de résistance, le destinent tout particulièrement aux surfaces à grand trafic tels que les milieux hospitaliers et scolaires.

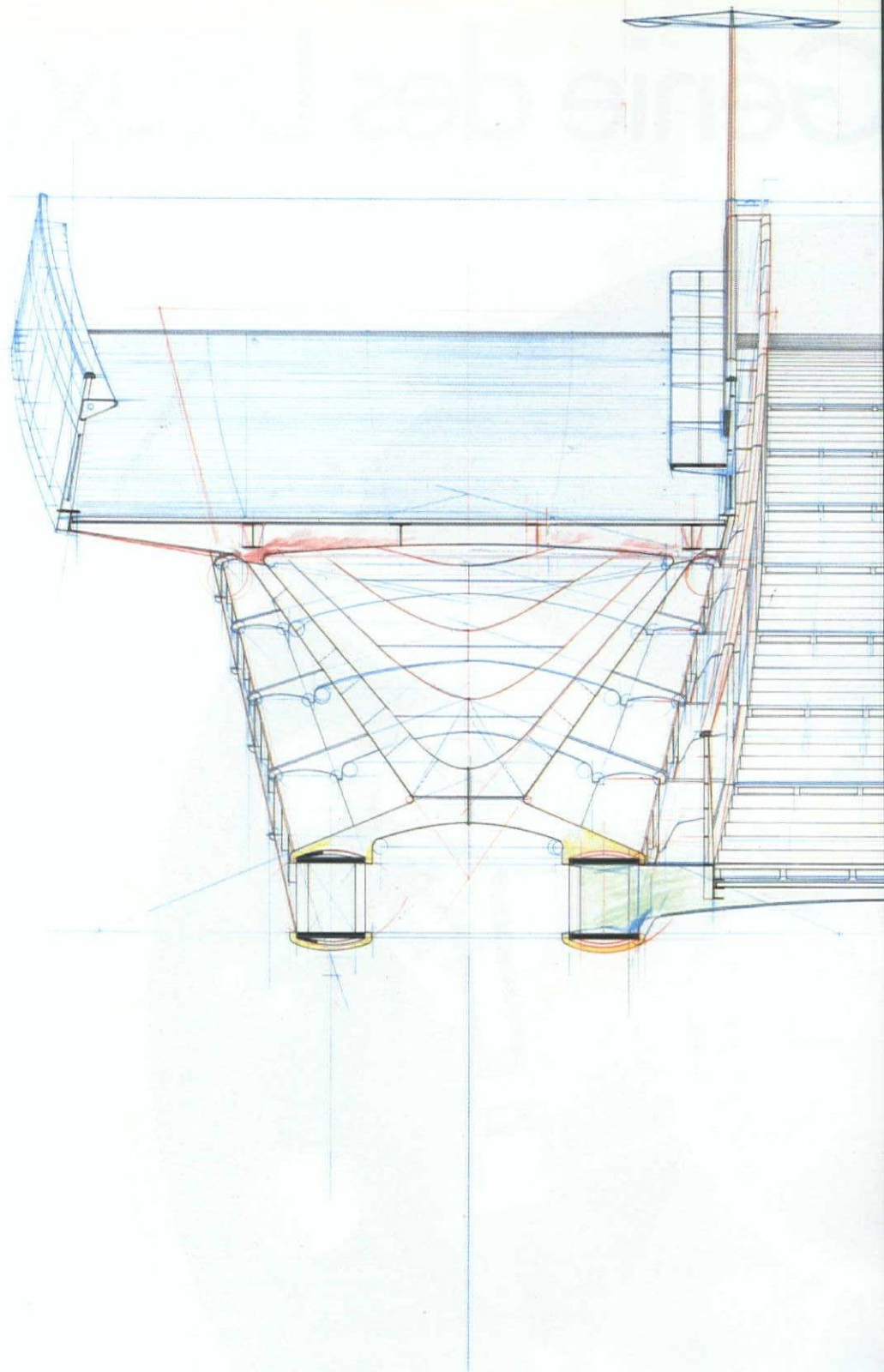
Preuve, si besoin était, que l'on peut être à la fois fort, beau... tout en restant parfaitement naturel.



FORBO-SARLINO

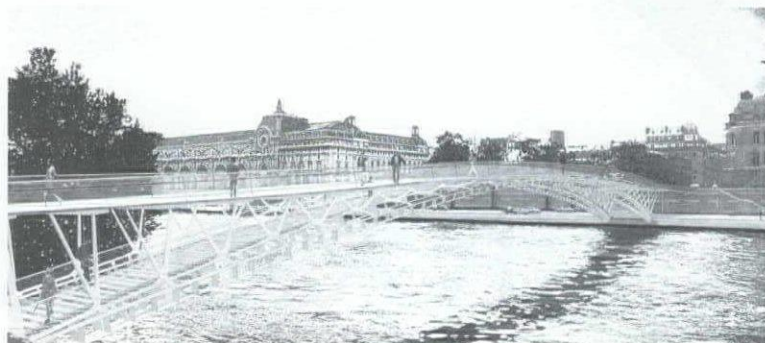
LE LINOLEUM CONTEMPORAIN

Service lecteurs n° 11



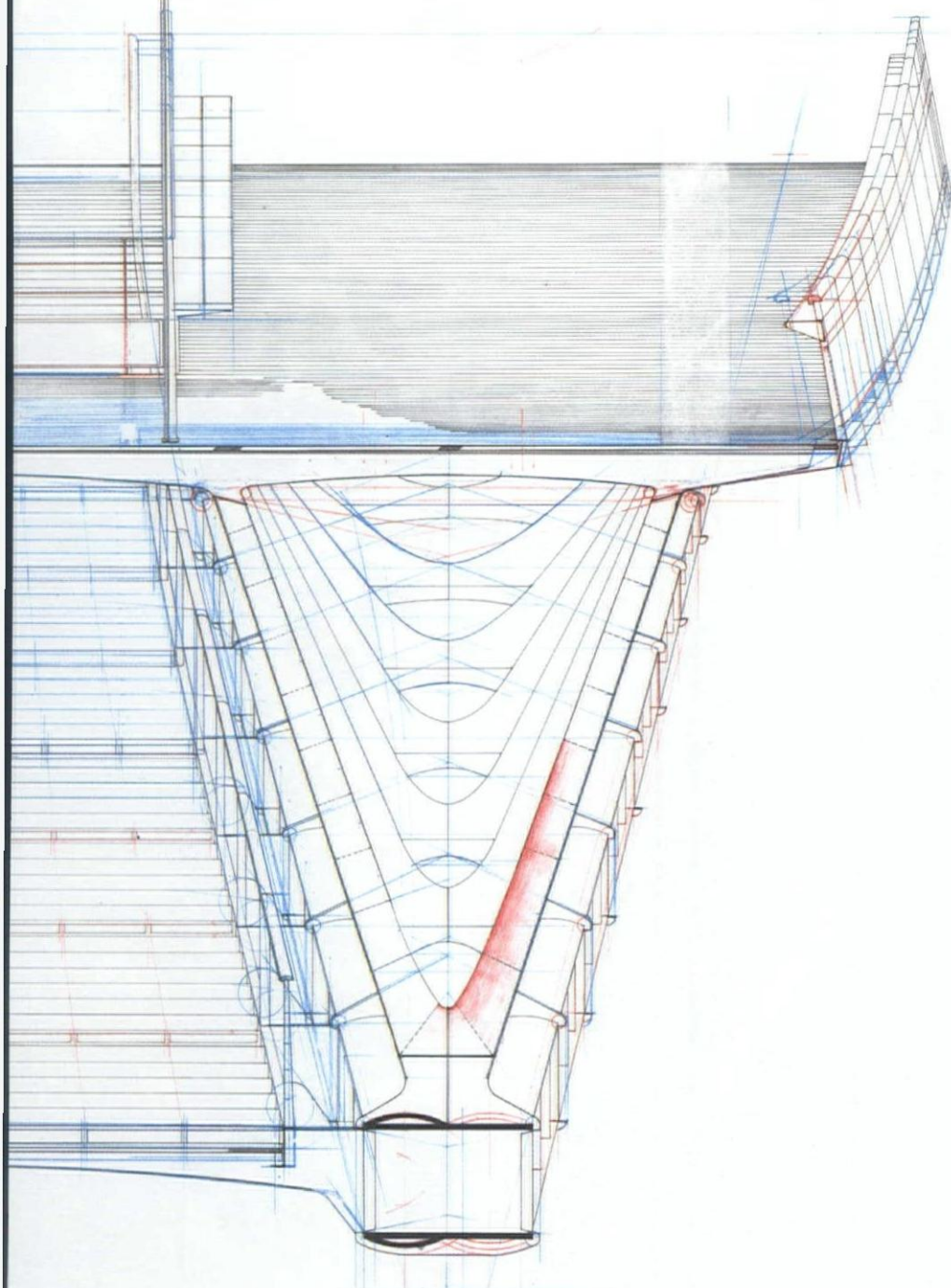
DESSIN DU MOIS

Etude de Marc Mimram pour la nouvelle passerelle Solférino à Paris



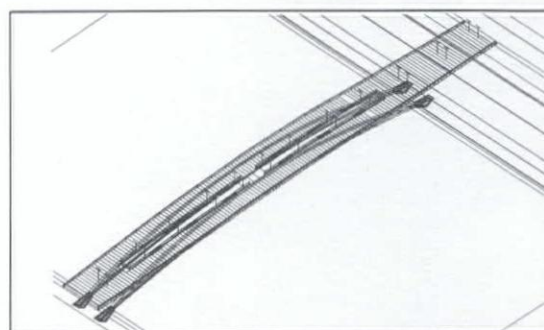
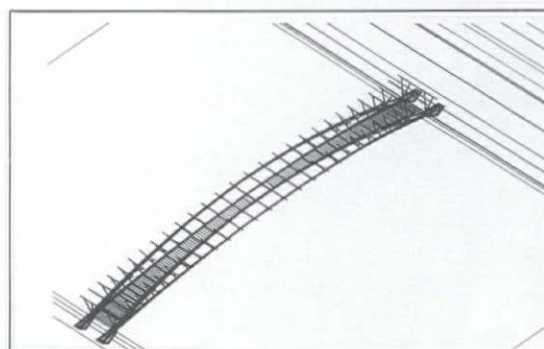
A l'issue d'un concours lancé par l'Etat, le projet de l'ingénieur Marc Mimram a été retenu en remplacement de la hideuse passerelle provisoirement jetée, depuis trente ans, entre le Jardin des Tuileries et l'ancienne gare d'Orsay. Le pont de Solférino avait été détruit en 1961.

L'idée développée par ce projet a la force de l'évidence, autant qu'elle répond à un vieux rêve. Les évidences ? Franchir la Seine d'un jet, à l'instar de l'admirable pont Alexandre III. Pouvoir aller de quai à quai, ce qui est le moins pour un tel ouvrage, mais aussi de berge à berge, ou mieux encore de berge à quai, et réciproquement.



Encastrés sur les culées, les arcs sont composés de deux caissons cintrés reliés par des nervures transversales. Ces caissons sont façonnés par oxycoupage de la tôle d'acier, cintrage à la rouleuse hydraulique et soudure en continu.

Le platelage est porté par des diaphragmes automorphiques, ouverts et articulés en tête, joints et encastrés sur les raidisseurs des arcs. Construits selon la même technique, leur géométrie reprend celle des arcs dans une projection verticale.



Et pour cela accomplir un rêve de gosse : découvrir, toucher même, le volume des structures entre arc et tablier, parcourir leurs « vides raidis », selon la belle expression de l'auteur.

La hardiesse de cette proposition risquait de se heurter à elle-même. Un seul arc pour cent mètres de portée : c'est une logique de pont. Or il ne s'agit jamais que d'une passerelle, aux surcharges infimes. Paris en possède, en amont, un archétype avec le pont des Arts, si fragile et toujours si beau, malgré sa récente reconstruction. Le projet aurait très bien pu se briser dans le tiraillement de ces deux logiques parfaitement contradictoires. Il

fallait, pour le sauver, la justesse d'une structure, ce que Prouvé aurait appelé l'idée constructive.

Elle est ici sans faille, et s'exprime dans une géométrie extrêmement rigoureuse. Les quatre arcs se dédoublent pour s'aérer. Deux par deux, ils tiennent des ciseaux, placés sur des plans rayonnants dans le sens longitudinal. Ces ciseaux s'écartent à mesure que l'arc se rapproche du plan du tablier. Il en résulte qu'ils distendent le plan général, qui finit par affecter la forme d'un muscle, tandis qu'ils rétrécissent le passage sur l'arc vers le moment où il culmine. Ainsi, la passerelle met en scène le cheminement de ses efforts.

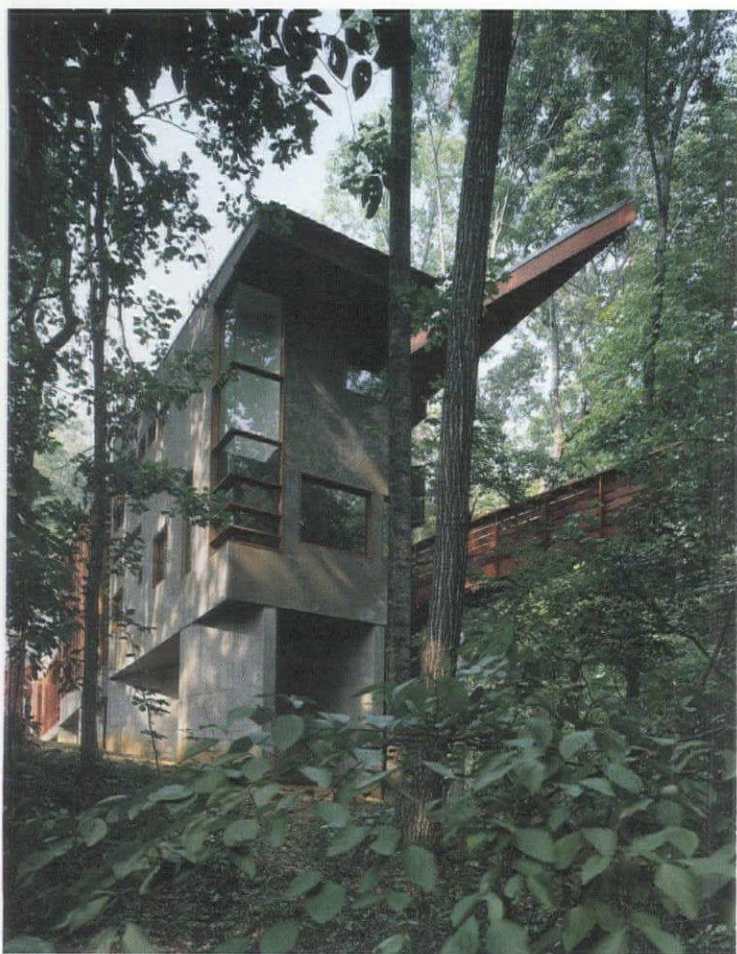
Ces ciseaux devraient être des pièces chaudronnées. Façon d'exprimer une technologie contemporaine mise au service d'une attitude qui renoue avec le bel âge de l'ingénierie. Quand les solutions structurales n'innovaient que pour servir un propos, alors que si souvent aujourd'hui elles en tiennent lieu.

Le dessin que nous avons retenu n'est qu'un moment de l'étude. Une traçante informatique sort des épures. Seul le travail de la main rectifie les courbes et raisonne les difficultés. L'ordinateur en intégrera plus tard le résultat. C'est dans les allers et retours entre la machine et la main, entre la

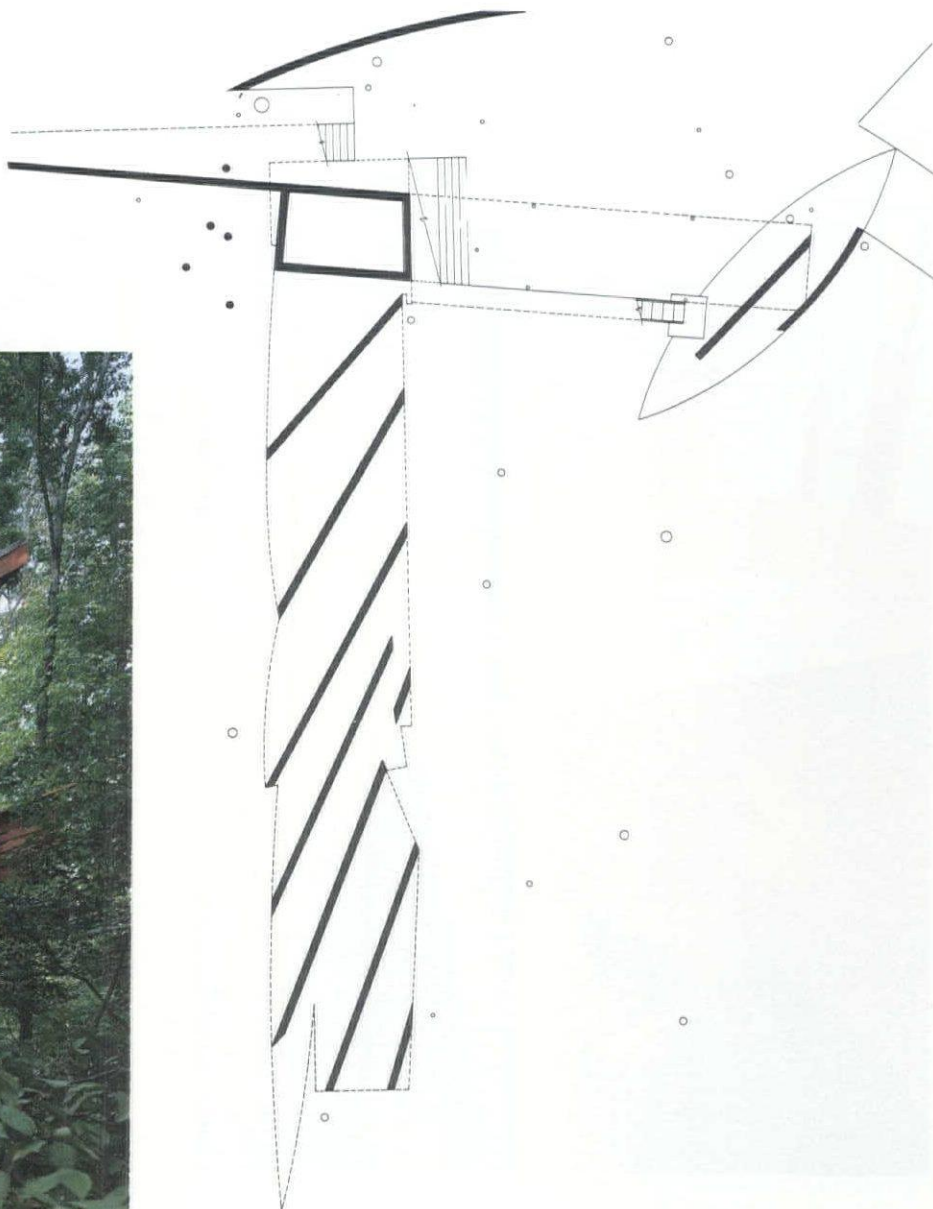
main et la tête, entre le calcul et les hypothèses, c'est dans ce laborieux échange que se vérifie ce que d'emblée nous percevions de cette passerelle. Qu'elle est belle ; qu'elle appartient déjà, qu'elle a toujours appartenu au paysage parisien ; qu'il ne lui manque encore que d'exister autrement que par le dessin. JPR

Passerelle Solferino, Paris.
Projet lauréat de Marc Mimram, architecte et ingénieur, avec Jean-Christophe Grosso, architecte assistant et Jean-Luc Calligaro, Vincent Dominguez, Alain Michaux et Hossein Safakhah.



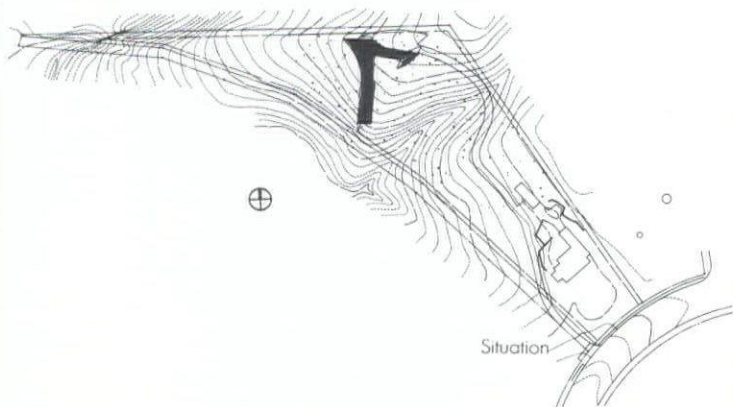


Au sol, des voiles pour pilotis



MAISON CHMAR À ATLANTA

Dans la lumière de sous-bois, cette épure bois et blanc



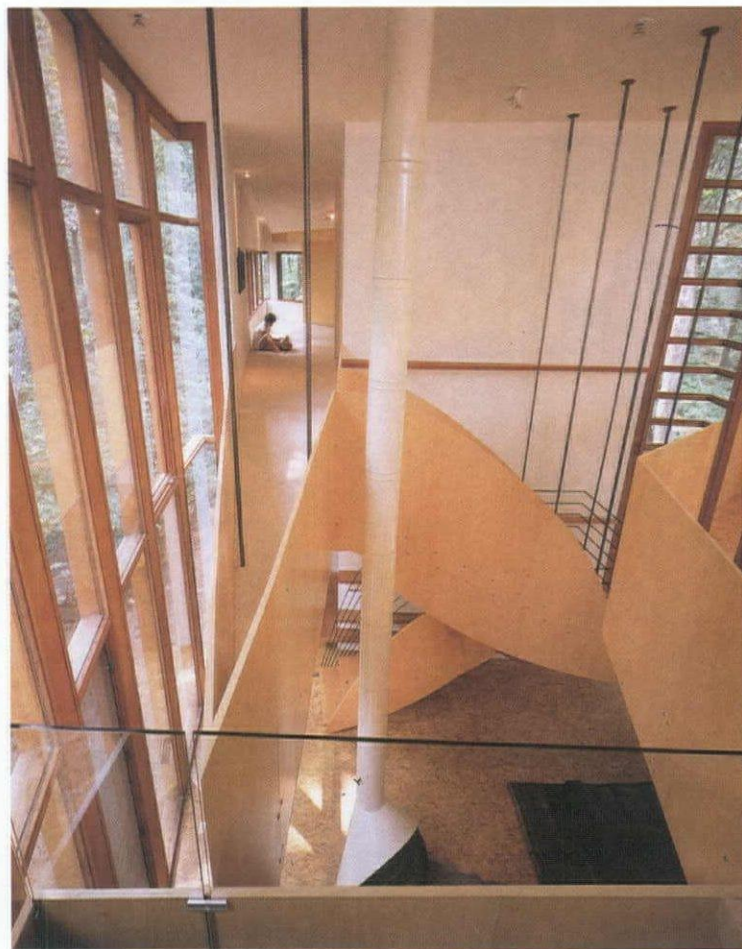
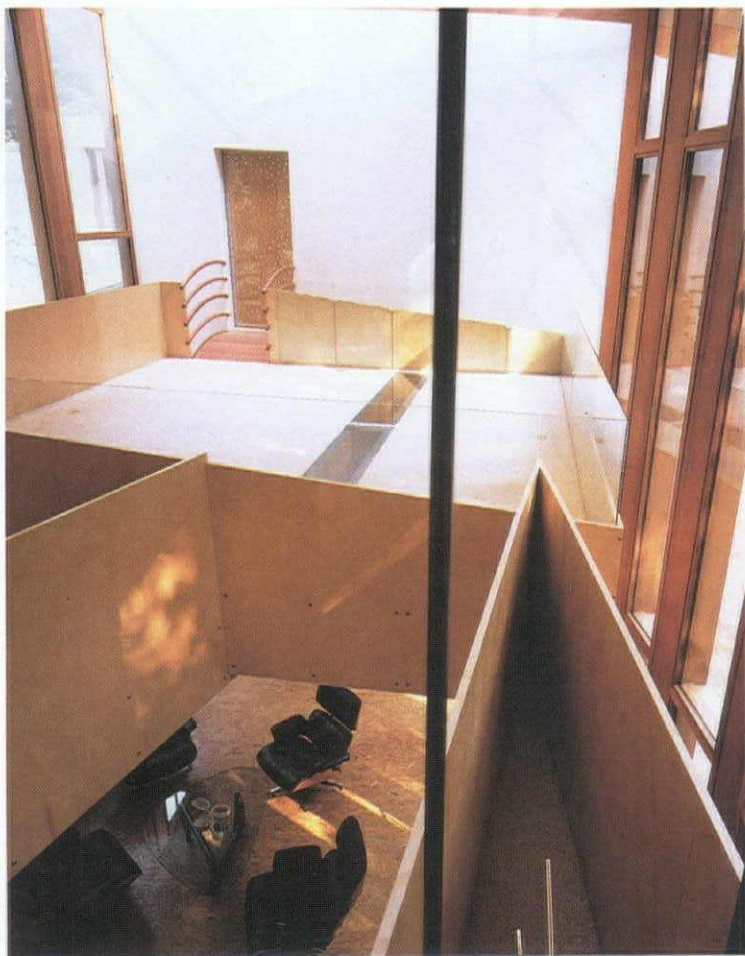
Nous avons publié en octobre 1990, à l'occasion d'un numéro consacré aux Etats-Unis, le projet de cette maison de Scogin, Elam et Bray. Située dans un vallon, à quelques kilomètres d'Atlanta, elle se faufile à travers bois, s'ouvre et se prolonge le plus souvent sur la nature, ailleurs s'en protège pour se replier sur sa lumière. Conçue pour un couple, elle n'en possède pas moins de multiples possibilités d'accueil pour les parents et amis. La voici donc réalisée, étroite et élancée parmi les vrais et les faux pins.

Maison Chmar, Atlanta, Georgie, Etats-Unis.

Scogin, Elam & Bray, architectes, avec Susan Desko, 1991.

Photographies : Timothy Hursley

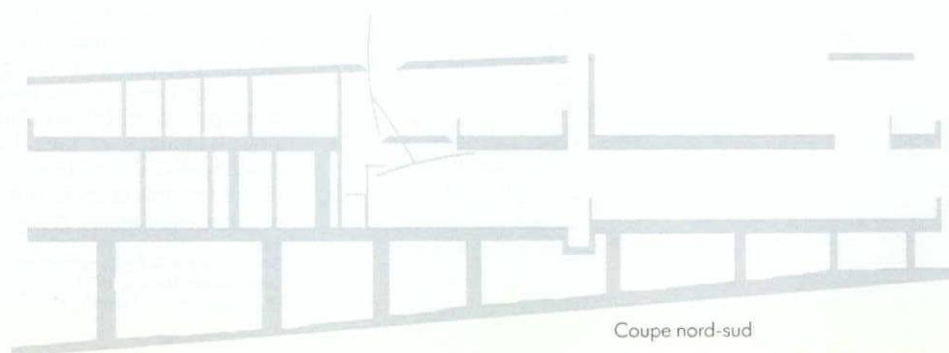
In our October 1990 issue made over to the United States, we published the project for this house designed by Scogin, Elam and Bray. Located in a valley a few miles from Atlanta, it stretches thru the woods, opens up to and extends surrounding nature, or draws back from it to move towards light. Designed for a couple, there is ample guest space for parents and friends. The house is now a reality, sleek and slender among the real (and fake) pines.



Des volumes libres sous la lumière



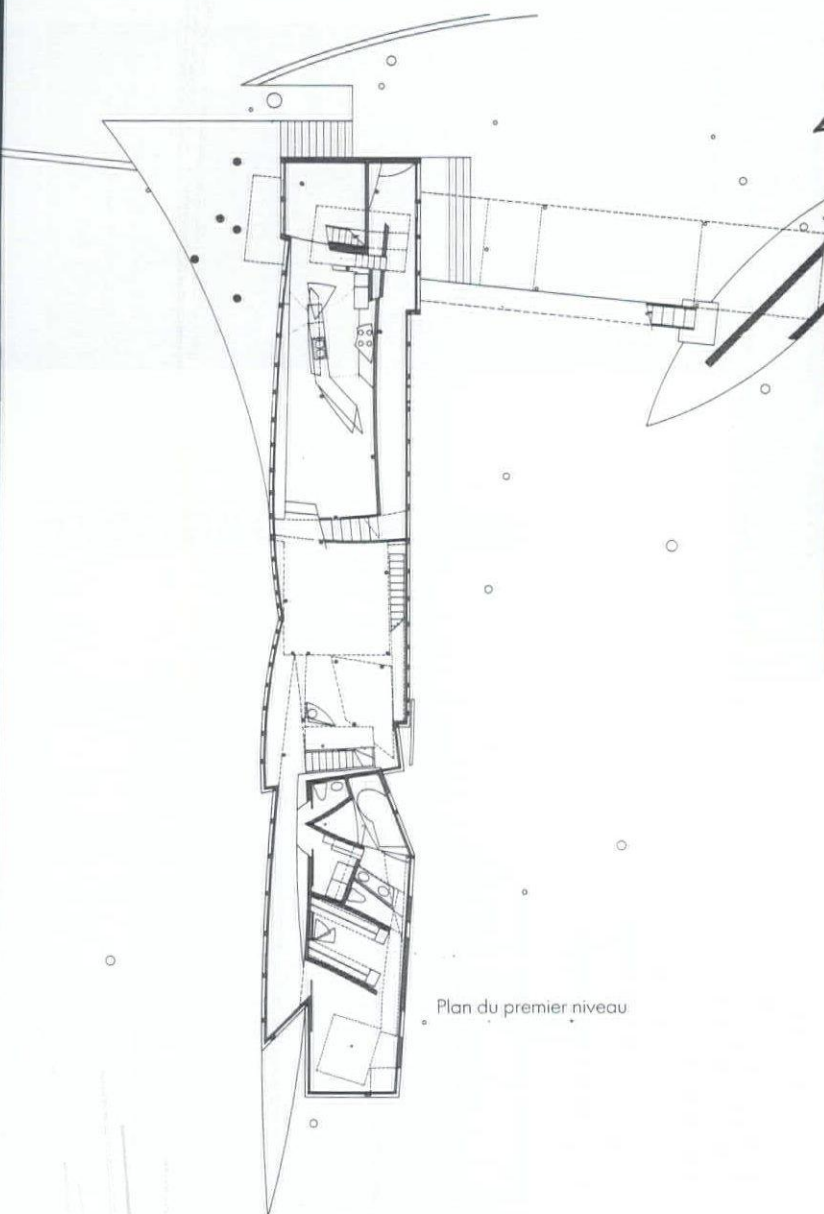
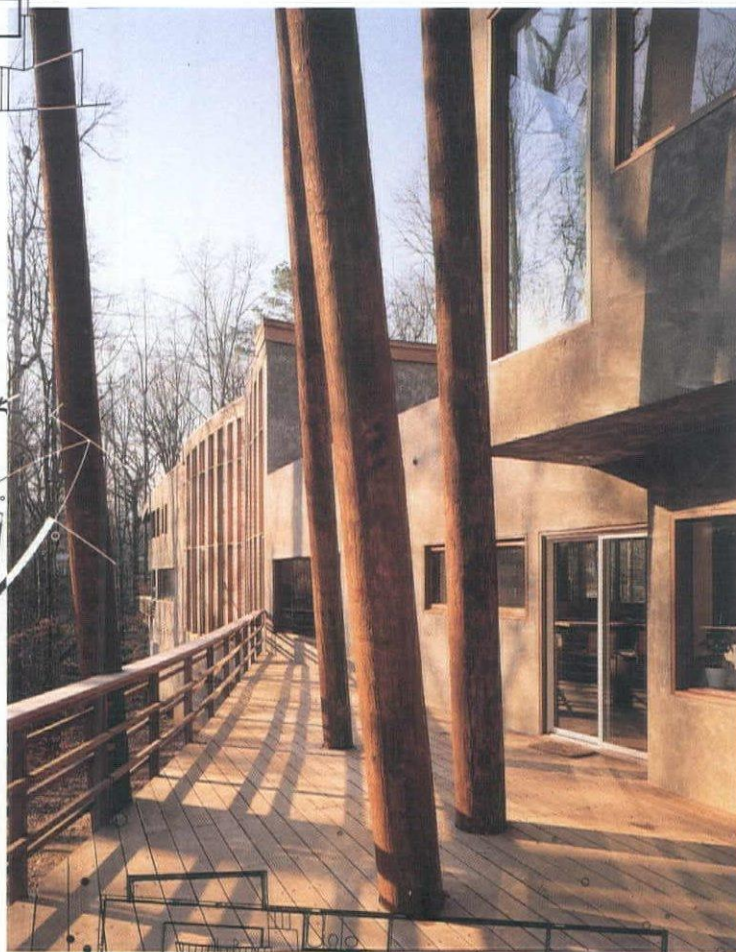
Élévation ouest



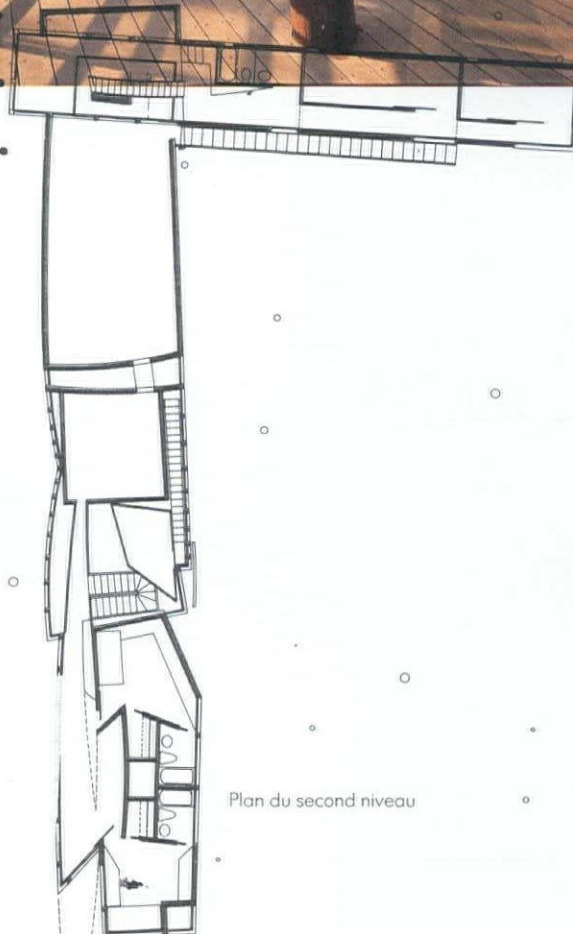
Coupe nord-sud



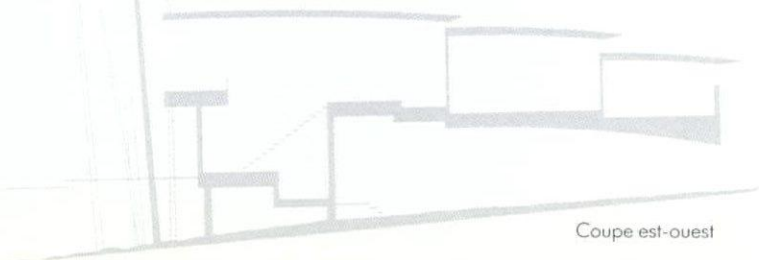
Élévation sud



Plan du premier niveau



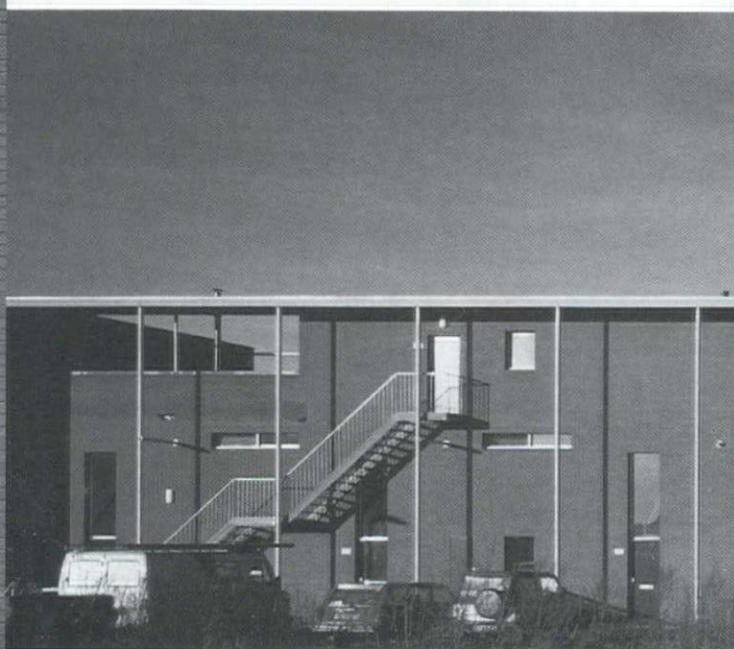
Plan du second niveau



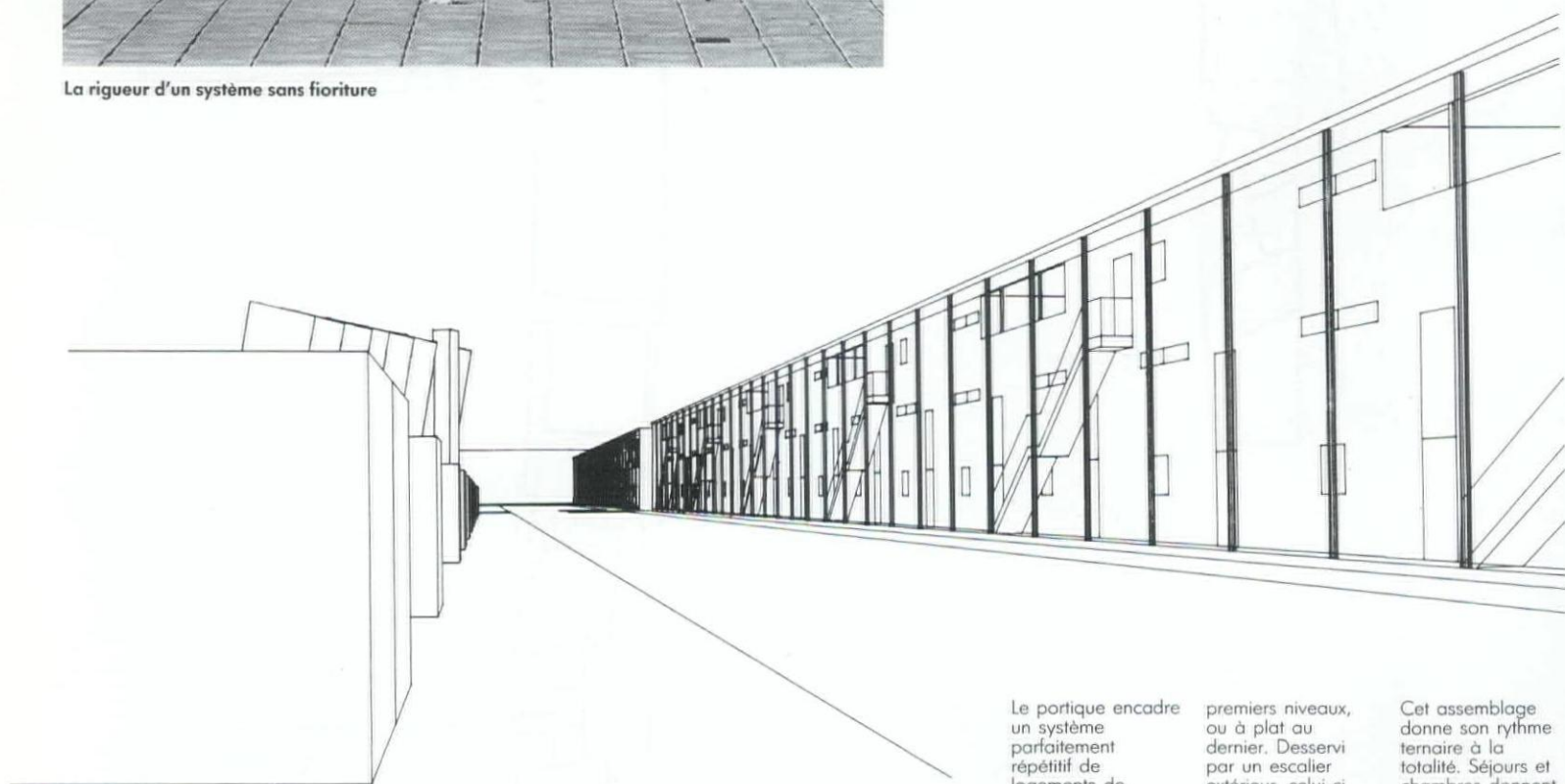
Coupe est-ouest



La rigueur d'un système sans fioriture



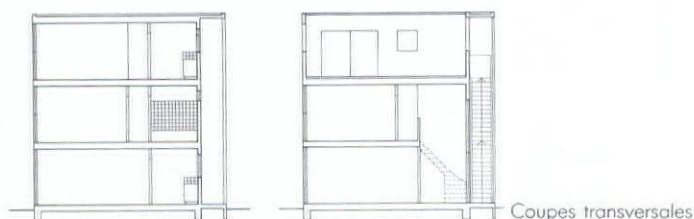
RUE SOLIDARNOSC



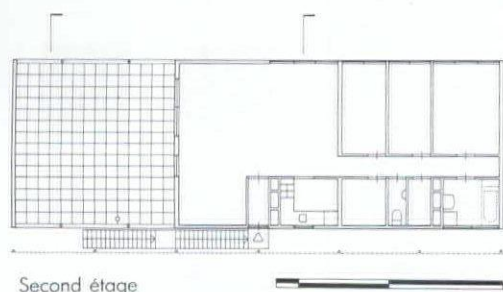
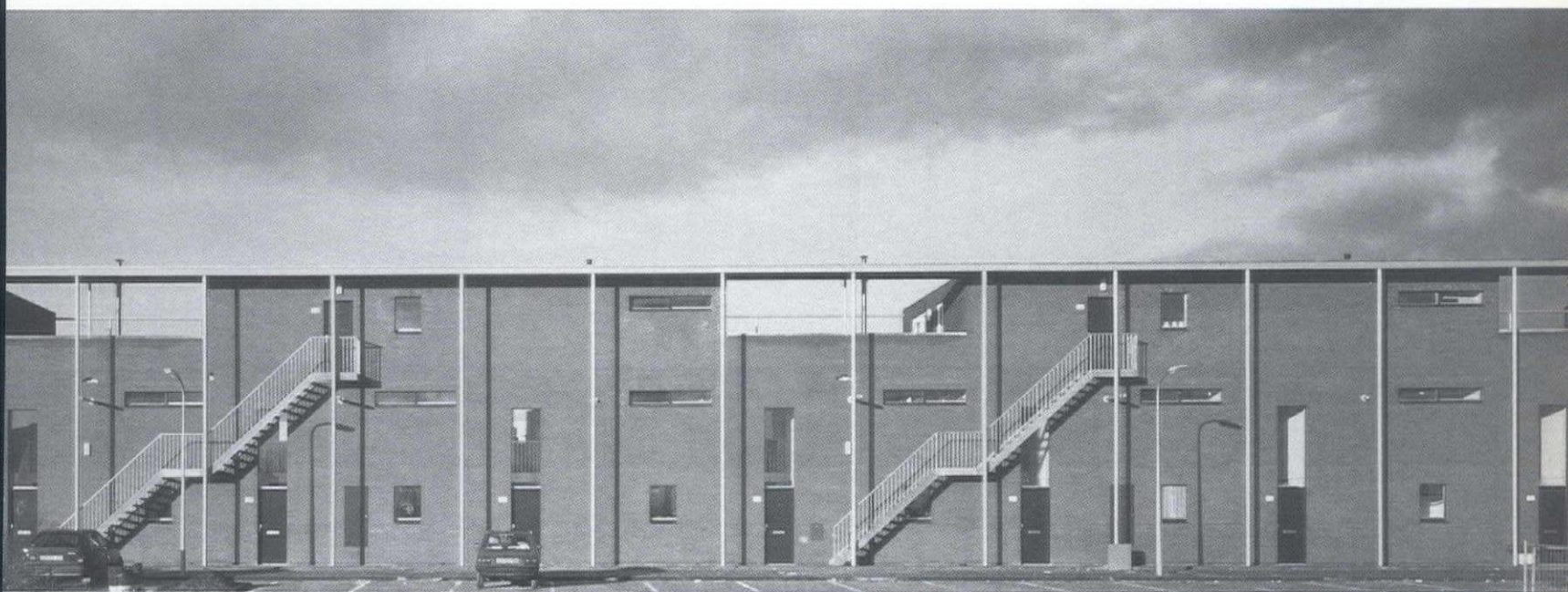
Le portique encadre un système parfaitement répétitif de logements de quatre pièces, distribués en duplex sur les deux

premiers niveaux, ou à plat au dernier. Desservi par un escalier extérieur, celui-ci occupe trois trames, avec sa terrasse extérieure.

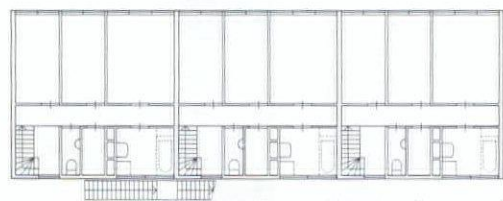
Cet assemblage donne son rythme ternaire à la totalité. Séjours et chambres donnent d'un côté, entrée et pièces de service vers la rue.



Coupes transversales



Second étage



Premier étage



Rez-de-chaussée

À HAARLEM

Quarante-quatre logements alignés par Erna van Sambeek

Ces logements dans le Zuiderpolder, faubourg expérimental de Haarlem, furent conçus à l'invitation de la municipalité. Le maître d'ouvrage ne fut désigné que par la suite. Il va de soi que de tels logements n'auraient pu être réalisés si la procédure avait été inverse. A la surprise du client, ces logements furent les premiers à trouver preneurs.

Orientée est-ouest, la barre additionne à des maisonnettes en duplex des logements à plat disposant d'amples terrasses. La façade Est, toute de briques, se singularise par le portique de colonnes métalliques. Elle est peu percée d'ouvertures correspondant aux entrées et pièces de service, tandis qu'à l'Ouest sont systématiquement disposés séjours et chambres, largement vitrés.

Conçu comme une pièce à deux versants, l'un sur rue, l'autre sur l'intériorité de jardins, le bâtiment souffre sans doute de sa situation : il reste un objet autonome, posé dans les indéfinissables espaces suburbains qu'il voulait dénoncer.

Located in the Zuiderpolder, an experimental quarter of Haarlem (Netherlands) these apartments were designed on the initiative of the municipality. The client was designated following the design phase, and it is obvious that a project of this type would not have come into being had things been done the other way round. Much to the surprise of the client, the apartments sold like hot cakes.

Facing east-west, the block is an agglomeration of duplex maisonnettes and horizontal dwellings with spacious terraces. The all-brick east façade is distinguished by a portico of metallic columns, and other than entrances and utility premises has few openings compared with the west façade, where living rooms and bedrooms have been systematically laid out and amply glazed.

44 logements sociaux rue Solidarnosc, Haarlem, Pays-Bas.
Erna van Sambeek, Van Sambeek et Van Veen architectes, 1990.



... *A colori*

Une proposition en couleurs, une aide à tous ceux qui veulent projeter sans être limités par le noir et blanc ni par le monoformat. La série...

A colori Monoceram est un revêtement de parois en céramique qui se présente en 21 couleurs différentes, à partir des teintes vives jusqu'aux teintes pastel et en 2 formats modulaires : 20 x 20 et 20 x 25, outre les pièces spéciales pour tous les angles et les arêtes.

... *A colori* a été étudié pour les architectes, les designers, et pour tous ceux qui trouvent l'expression pour leurs projets grâce à la composition chromatique et modulaire.

monoceram

MONOCERAM - VIA PANA 10 - 48018 FAENZA - ITALIA TEL. (0546) 46016 - TLX 550573 MONCER I FAX (0546) 46368



Il y a longtemps que nous n'avions consacré de numéro spécial à un architecte français. Nous avons voulu que celui-ci ait un caractère de débat nettement affirmé. D'où l'organisation d'un sommaire qui fait alterner la présentation de réalisations ou de projets avec des analyses, des essais et des réflexions parfois assez critiques.

Dans les pages qui suivent, nous commençons par questionner l'architecte dans un libre entretien au cours duquel sont abordées toutes sortes de questions architecturales et doctrinales que pose son travail.

musées

C'est avec l'achèvement de ses deux musées que l'œuvre d'Henri Ciriani, jusqu'ici essentiellement cantonnée au domaine du logement social et de l'équipement de quartier, trouve son accomplissement plastique. L'historial de Péronne est juste inauguré, il constitue la pièce maîtresse de ce dossier, page 82.

Le musée d'Archéologie d'Arles est en phase de gros-œuvre, il est présenté en chantier, page 102.

pédagogie

L'architecte consacre une part essentielle de son effort à ses activités d'enseignant et à la transmission de sa doctrine. Nous avons mené auprès de ses anciens étudiants une enquête sur ses vingt-trois années de pédagogie, page 112.

Elle est illustrée d'un lexique du vocabulaire doctrinal et du jargon d'école, sorte de « petit Ciriani sans peine », page 118.

Et complétée d'un essai de Christian Devillers sur ce que peut être une pensée architecturale, développé à partir d'aphorismes de Ciriani, page 120.

logement

Le logement social est, depuis longtemps, un des domaines dans lesquels Henri Ciriani s'est fait connaître.

Nous présentons sa première réalisation parisienne, rue du Chevaleret, page 122.

Puis une étude autour du thème de la tour de logements collectifs, sur lequel l'architecte travaille depuis plusieurs années, page 128.

Enfin quatre projets récents en Hollande, pour Nimègue, La Haye, Groningue et Rotterdam, page 134.

débat critique

Comme d'habitude, nous tentons d'éviter que ces numéros monographiques ne soient qu'apologétiques.

Ceci en donnant la parole (pour et contre) à des personnalités qui campent sur diverses positions intellectuelles : Joseph Belmont, Frédéric Edelmann, Pierre-Louis Faloci, Christian Hauvette, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart, Christian de Portzamparc et enfin François Seigneur, page 141.

Ce dossier a été coordonné par Marie-Jeanne Dumont.



Portrait de Henri Ciriani par le photographe Peter Capellmann

Dans cette conversation que nous avons voulue très libre, nous avons évoqué avec Henri Ciriani divers aspects de son travail et de sa conception de l'architecture. Nous n'avons pas souhaité qu'il nous expose sa doctrine, qu'il réénonce son cours, mais qu'il réponde à diverses questions que se pose le monde architectural. Et à certaines critiques qui lui sont faites ici ou là.

Faire la lumière, une conversation avec l'architecte

L'Architecture d'Aujourd'hui : Votre image de constructeur a longtemps souffert de ce que vous ayez été cantonné au domaine du logement social et des petits équipements, rapidement « tagués » par les gosses des banlieues. Avec le musée de Péronne, avec demain celui d'Arles, vous accédez enfin à la « grande » architecture. Quel effet cela fait-il ?

Henri Ciriani : D'abord, cela m'ouvre maintenant à une reconnaissance publique plus large. Rien que l'inauguration est un moment émouvant, si on la compare à l'ouverture du centre maternel de Torcy (jamais inauguré puis interdit d'accès). Car l'architecture est faite pour un public plus large que le cercle des amis ou des utilisateurs ; elle a besoin d'être vue, commentée par plus de gens. Sinon, il ne faut pas s'exagérer la facilité, notamment financière.

AA : Reste qu'il y a dans ce type d'équipement une occasion de maîtriser de grands espaces, des lumières plus intéressantes que dans le cadre de simples halls ou couloirs de Hlm.

HC : En l'occurrence, il est vrai qu'il y avait à Péronne l'attente d'une qualité spatiale bien supérieure, même si ce n'était pas explicitement formulé. La liberté ne consiste pas à faire ici plus grand mais à être tout-à-fait maître de la chose, alors que dans le Hlm une chose aussi importante que le papier peint peut nous échapper. On peut enfin prétendre au contrôle parfait de la qualité lumineuse, en étant assuré que par la suite elle sera respectée. Le bâtiment se survivra. Il m'est arrivé de voir certaines de mes réalisations sociales quasiment détruites par leurs utilisateurs, comme le Lcr de Lognes où j'avais travaillé à fond ce que j'appelle l'espace pictural, c'est-à-dire les ambiances lumineuses et plastiques, équipement trahi, entièrement tagué, transformé à l'intérieur, alourdi par une obsession sécuritaire. Détruit quoi.

AA : Peut-on admettre que l'essentiel de la grande architecture (à part dans les pays où l'on construit de belles villas pour les amateurs, ce qui n'est pas le cas de la France) soit aujourd'hui une architecture de musées ? Isozaki, Meier, Hollein, feu Stirling et d'autres sont devenus des architectes de beaux musées. A tel point que les conservateurs s'en agacent parfois et se demandent s'il est logique que leurs musées soient systématiquement le prétexte à célébrer l'espace, la lumière et la promenade architecturale.

HC : C'est un grand débat. Dans les musées de peinture, on bute sur l'opposition entre ceux qui esti-

que je voulais ainsi exorciser cette crainte. Je continue d'ailleurs à travailler certains projets plusieurs années après avoir perdu les concours (ainsi aujourd'hui encore pour celui de la Bibliothèque de France). Et puis, surtout, j'y prends un plaisir qui en fait me regarde.

AA : Pourquoi ne dessiner quasiment pas d'axonométries et privilégier à ce point le dessin perspectif ?

HC : L'axonométrie vise à représenter l'objet comme on ne le verra jamais, de manière abstraite. Elle met en valeur le toit mais ne permet pas de vérifier comment la chose sera. Elle est réelle mais in-

abstracto. Elle a servi à véhiculer la notion de terrasse, à partir du moment où l'on avait décidé que le toit devait cesser d'exister.

AA : Pourtant certains qui sont proches de vous, comme Tadao Ando, dessinent très souvent en axonométrie et se plaisent à photographier systématiquement chacune de leurs constructions depuis le ciel. Leurs toits sont d'ailleurs, dans ces cas-là, parfaitement exécutés. Et, pour Péronne, le seul document synthétique qui permette de bien juger, au premier coup d'œil, de l'organisation du bâtiment, est un petit croquis axonométrique à la main levée.

HC : Il a surtout pour objectif de montrer comment s'articulent les dispositifs de lumière autour de la salle centrale.

AA : De même, pour Arles, vous êtes très heureux de posséder une photographie aérienne du bâtiment.

HC : C'est aujourd'hui le plus connu de mes bâtiments, bien qu'inachevé. Essentiellement à cause de sa forme triangulaire. Cette photographie est le seul moyen de comprendre immédiatement la figure qui organise le projet.

AA : Revenons à ces questions de dessin. Vous aimez, en architecture, les « points de vue », qu'ils soient extérieurs à l'édifice, ou bien internes. Cela amène plusieurs questions.

D'abord, il est frappant de constater combien les photographies de vos œuvres pourraient souvent, à très peu de choses près, être placées sur certains dessins antérieurs. Elles offrent les mêmes points de vue. C'est ce que vous appelez les points de vue « privilégiés » : soigneusement préparés par le dessin, célébrés ensuite par la photographie et, on l'espère, appréciés par le visiteur.

HC : L'espace moderne est celui du plan libre. J'aime, par extension, le dire libertaire. Mais je me méfie de cette absence de point de

vue, de ce pseudo-neutralisme que postule l'axonométrie. Les points de vue privilégiés ont pour objet de maîtriser parfaitement les situations les plus difficiles à traiter dans un bâtiment, les situations critiques dont la mauvaise résolution pourrait ruiner tout le projet. La situation critique devient en quelque sorte, par le travail qui s'y développe, la situation privilégiée.

AA : On a pourtant le sentiment qu'en dessinant ce coin sud-ouest, vous avez certes réglé une difficulté particulière, bien localisée, celle de la proue de l'édifice, en vous souciant moins de la partie linéaire qui rejoint ensuite la vieille muraille du château.

HC : Il y a une sorte de mouvement venu de la muraille qu'il fallait amadouer lorsqu'il vient percuter le coin et la grande salle. Mais c'est au point critique que tout se joue.

AA : Vous donnez une grande importance au travail sur la coupe. Certains de vos projets donnent lieu à des dizaines de coupes différentes, un vrai tronçonnage. Arles par exemple, avec ses strates et sa géométrie triangulaire très inusuelle.

HC : Ce n'est pas chez moi si important, du moins en soi. Il ne s'agit que d'apprécier le gabarit, les proportions successives de l'espace et sa profondeur.

AA : Tournez-vous mentalement autour de vos bâtiments ? Si vous disposiez de programmes de visualisation par ordinateur vous permettant de vérifier une infinité de points de vue, feriez-vous la même architecture ?

HC : Mon point de vue n'est pas cinématographique, il ne s'agit pas d'un travelling mais d'une progression systématique, presque mètre par mètre. Corbu a toujours affirmé que le plan gérait tout. A Péronne, le plan ne dit qu'une partie limitée de la réalité. Pour ce qui est de l'ordinateur, je dirai qu'un projet est un bâtiment que l'on porte déjà complètement en soi-même.

AA : A propos d'Arles, maintenant. Y avait-il un intérêt particulier à traiter comme une véritable question de cours, ou comme un problème théorique, le cas difficile et paradoxal du triangle ? Et pourquoi, dans votre travail, cette récurrence de la notion un peu absconse de « figure » ?

HC : Le triangle s'est imposé.

AA : Voici qui est kahnien. Que veut la brique ? Des voûtes. Que voulait ce site ? Un triangle.

HC : Arles est une ville romaine, très impressionnante. Cercle des arènes, ovoïde du cirque : le triangle créait un ancrage du même registre. Et puis, justement, le programme imposé était tripartite. Le triangle, avec la fluidité de ses mouvements en hélice, était d'ailleurs assez employé dans les années soixante. On y déployait des circulations douces. Le pro-

blème est que le triangle est l'image même de la figure close. Il fallait alors s'attaquer à ses extrémités et faire que ce triangle (qu'autour du patio central on aura compris comme fermé) irradie en fait librement vers l'extérieur sans obstacle dans son mouvement en hélice. Quant à la notion de figure, c'est elle qui me distingue de la pensée sociologique, ou de la pensée constructive ; elle qui garantit que l'on parle d'architecture.

AA : L'un de vos thèmes favoris, nous y reviendrons peut-être, est celui de la promenade architecturale. Vous avez un jour employé l'étrange formule selon laquelle cette promenade serait « le recollement des points de vue privilégiés successifs ».

HC : Nous en parlions tout-à-l'heure. Ce sont les sensations collectées tout au long du parcours qui constituent l'unité de l'œuvre.

AA : Il y a là comme un cérémonial. On devine dans ce parcours des moments plus importants que d'autres, qui font qu'une fois encore, cette promenade n'est pas un travelling, comme ce peut être à la mode chez des architectes qui ont à l'esprit le modèle cinématographique, un Nouvel par exemple ou un Tschumi peut-être.

HC : L'architecture ne sert pas à être parcourue par des esprits sophistiqués qui la traverseraient sans jamais s'y arrêter un moment. Il faut s'attarder en certains lieux.

AA : Une des particularités du travail dans votre agence, c'est que vous n'y déléguez rien à vos collaborateurs. Vous êtes responsable, personnellement, du moindre détail. Les assistants de Le Corbusier à l'atelier de la rue de Sèvres pouvaient apporter des choses fondamentales aux projets sur lesquels ils travaillaient (comme Xénakis pour le fameux pan de verre au rythme « musical » de la Tourrette). Vos collaborateurs discutent-ils vos idées, les enrichissent-ils ?

HC : A la notion mythique de créateur, je préfère l'idée d'une culture et d'un travail longuement partagés. J'aime les gens qui s'approprient les problèmes avec une certaine avidité, avec gourmandise, avec générosité. Nous, les architectes, nous avons sans cesse des idées sur des problèmes d'architecture pour lesquels on ne nous a rien demandé. Ce n'est pas, comme chez un avocat, tarifé à 600 francs. L'architecte donne. Si je ne délègue presque rien, c'est parce que j'ai en moi un irrésistible appétit pour ces choses-là. Jacky Nicolas, mon assistant, a lui par exemple le souci d'assurer à toute chose, même non vue, une qualité de proportions irréprochable.

AA : Comment se fait-il que vos meilleurs élèves n'aient que rarement séjourné à l'agence, comme c'est souvent le cas chez d'autres enseignants ?

HC : Je forme mes élèves pour qu'ils volent de leurs propres ailes, pas pour qu'ils deviennent mes collaborateurs. Pourtant Bourgois, Turenne, Salomon, Kagan, plus récemment ceux du groupe Filtre ou bien Macian, ont travaillé à l'agence sur de très nombreux concours.

Mais je supporte mal de mes anciens étudiants qu'éventuellement ils me déçoivent. Aussi vaut-il mieux qu'ils ne passent pas par l'agence.

AA : Vos collaborateurs vous sont donc entièrement dévoués, parfois même un peu effacés. Vous offrez l'image d'un créateur solitaire tandis que certains de vos contemporains se sont attachés, bien au contraire, à embaucher des nègres ou des assistants dotés de sensibilités très différentes des leurs. Par exemple Paul Chemetov, si l'on songe à certaines personnalités qu'il a fait travailler à l'Aua (Christian Devillers, Serge Goldstein, Bernard Paurd ou tant d'autres), personnalités très différentes de la sienne.

HC : Je suis d'abord un enseignant avant d'être un patron d'agence. Ce besoin fondamental de se confronter à des pensées, à des personnalités autres, je le satisfais à l'école. Jean Prouvé m'a raconté un jour que Le Corbusier, quand on lui montrait un projet d'escalier, répondait à son collaborateur : « Volume 4, page 36 ». Alors, le dialogue...

AA : Certaines agences pourtant, en France ou à l'étranger, comme, une fois encore, ce fut souvent le cas chez Le Corbusier, ou comme

ce l'est aujourd'hui chez Jean Nouvel, sont des lieux de diffusion des idées, des foyers qui rayonnent largement sur la scène architecturale. Chez vous, c'est donc plutôt à l'école que cela se passe. Mais, à part vos étudiants, quels sont vos interlocuteurs ? Comment procédez-vous à ce travail d'auto-évaluation, de critique et de perfectionnement indispensable à tout créateur, à partir du moment où vos collaborateurs ne sont pas là pour ruer dans les brancards et où vous n'appréciez pas chez eux l'ambition personnelle, la capacité à vous contredire ? On dit que vous avez des sortes d'intellectuels « organiques ». Qui sont-ils et comment discutez-vous avec eux ?

HC : J'ai, depuis l'Aua, depuis une quinzaine d'années donc, un interlocuteur privilégié ; c'est Christian Devillers, qui était arrivé à l'atelier formé à la pensée kah-nienne auprès du maître et doté d'une solide culture typo-morpho. En l'initiant à Corbu d'abord, en débattant constamment avec lui ensuite, je m'en suis fait une sorte de complice théorique et c'est encore aujourd'hui avec lui que je parle le plus volontiers de ce qui est si difficile à aborder, la discipline architecturale en elle-même, au niveau formel. C'est un homme exigeant, profondément sincère, et nous parlons directement d'architecture.

AA : Parce qu'il vous libère de votre gangue d'idéologie superficielle et de baratin politico-social ?

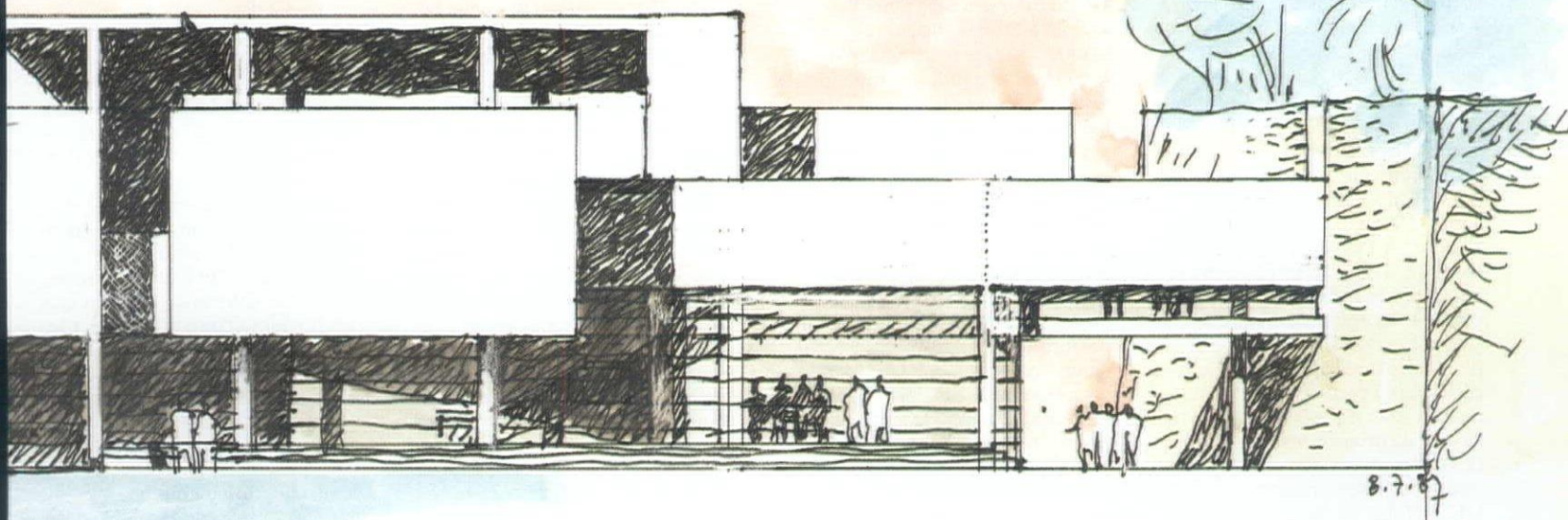
HC : Il a une grande capacité intellectuelle, une attention à résoudre sur le fond une question théorique

ou architecturale. De même Yves Lion, avant que son énorme agence ne l'accapare, m'aidait à me poser des questions de sens fondamentales, à m'interroger sur la pertinence de chaque acte architectural. Et puis auparavant le critique australien Haig Beck, avec sa pragmatique rigueur anglo-saxonne. Quant à mes amis du star système international (Ando, Botta, Koolhaas, Meier et même Bofill ou Manolo Nuñez dans les années soixante-dix, ce qui surprendra sans doute aujourd'hui), on ne parle en général avec eux que de leur architecture personnelle, jamais de la mienne. Ils vivent dans cet égocentrisme universel des stars auquel j'échappe peut-être par pudeur et surtout sans doute parce que je suis enseignant.

AA : Vous parlez des discussions que vous avez pu avoir avec tel ou tel sur le sens des choses. Mais vous êtes pourtant assez indifférent aux dimensions symboliques en architecture, à celles de la signification qui ont été absolument centrales dans le débat international depuis un quart de siècle. Pour paraphraser Venturi, on pourrait dire que vous n'avez absolument rien appris à Las Vegas.

HC : C'est vrai. Pour moi, le sens des choses n'est que dans le progrès, pas dans la célébration passive de ce qui est, de l'ordinaire, du consensus, voire de la vulgarité. Il est dans la recherche du positif, dans une volonté de transcender les choses, d'élargir l'expérience émotionnelle et visuelle de l'homme.

Péronne,
élévation sud.
Juillet 1987.



AA : Mais l'architecture n'est-elle pas, dans une certaine mesure, le reflet d'aspirations culturelles ou sociales extérieures à elle-même et à sa logique formelle, à sa logique « disciplinaire » comme on disait jadis ? On a le droit de préférer le sentiment du provisoire, du « nomade », à l'expression de la solidité ou du désir d'éternité. On a le droit d'aimer que l'hôtel de Nouvel près de Bordeaux rouille et se dégrade jour après jour et y trouver une poésie.

HC : Oui, mais alors on ne touche pas aux vrais problèmes. On fait des boîtes avec un emballage, ce que j'appelle un paquet-cadeau, qui frappe l'imagination. Mais Némausus n'a rien apporté au logement. Chacun l'a vu ? Oui. C'est pas mal, non ? Oui, bon, ça ne ressemble pas à ce qu'il y a à côté. Mais cela ne suffit pas. Il ne faut pas enlever au logement sa qualité de permanence. Elle est fondamentale, sauf peut-être pour un monde limité de privilégiés. Pour le logement social, destiné à loger des gens qui ne peuvent pas se payer ce dont ils rêveraient, c'est absolument différent. Qu'on donne d'abord des matériaux, du bois, de l'espace, de la lumière, de la verdure. Mais cela, bien sûr, ne suffit pas à ceux qui voient l'architecture d'un point de vue de touristes et ne songent qu'à plaquer une image de substitution au lieu du sens réel des choses.

AA : Parlons de la notion d'espace, qui est centrale dans votre discours. Beaucoup d'architectes ne savent pas ce que cela veut dire. Rem Koolhaas nous le disait en-

core récemment. Vous, au contraire, vous la sacralisez, vous en faites l'alpha et l'oméga de l'architecture. Le Corbusier, les néoplasticiens parlaient-ils d'espace dans ce sens (quasiment religieux) ou bien n'est-ce pas une attitude relativement nouvelle et tardive ?

HC : Sans doute, puisque Le Corbusier disait l'espace « indicible ». Je ne suis pas historien, mais nous avons à nous souvenir de la pensée soixante-huitarde dans ce qu'elle a eu de meilleur : chez le philosophe Henri Lefebvre, qui disait que l'espace (l'espace social et urbain) était malheureusement devenu aujourd'hui homogène et brisé. Cet espace, il nous a semblé alors qu'il fallait le « qualifier », l'approprier, le réarticuler. Cela a donné naissance à ce qu'à l'époque nous avons appelé l'architecture « urbaine ». Nous étions nombreux à y travailler, avec des démarches diverses et même tout-à-fait contradictoires, modernes ou historicistes.

AA : Avec l'idée, assez utopique tout de même, qu'on resserrerait du même coup la cohésion sociale.

HC : Puis le postmodernisme a prétendu théâtraliser la société, transformant tout citoyen en une sorte de touriste. Le drame, c'est que la gauche, lorsqu'elle est arrivée au pouvoir, a voulu prouver qu'elle pouvait offrir mieux que le libéralisme, une image de bonne gestion et de dynamisme économique. L'architecture high-tech (que j'appelle bicyclette) s'est dès lors imposée, au détriment du sociologique.

AA : Bon, mais l'espace proprement architectural ?

HC : La difficulté, c'est que les grands maîtres du mouvement moderne ne nous avaient pas expliqué comment faire l'espace intérieur.

AA : Espace « indicible ».

HC : Indicible chez l'un, organique chez l'autre... Pourtant, nos contemporains avaient été visiter les réalisations de Corbu, d'Aalto, de Wright.

Notre capacité collective à l'amnésie est extraordinaire. Une partie de mon travail consistait donc à travailler sur cette pauvreté de l'espace extérieur qu'avait déplorée Henri Lefebvre. D'où mes recherches sur ce battement des façades, considérées comme les parois de l'espace public, sur la façade épaisse et sur cette idée de « tenir » l'espace (souvent mal prise car chargée de maladroites consonances militaires).

AA : Mais l'espace intérieur ? Car c'est bien là que se déploie ce que vous appelez la spatialité.

HC : Pour l'espace intérieur, il y a deux notions parallèles, aussi importantes l'une que l'autre. L'idée qu'il faille dilater l'espace intérieur, l'agrandir, faire que dix m² en paraissent douze. Dilater l'espace, comme toute pensée devrait être une dilatation mentale. Ensuite évacuer ce qui peut paraître blesser, les violences, les arêtes, tendre vers le sphérique. Cela correspond à une certaine idée du bonheur.

AA : Quels moyens pour y accéder ?

HC : Pour cela, nous disposons de deux outils principaux : l'art pictural moderne, un art qui a été bouleversé par la pensée cubiste lors-

qu'elle a tenté la simultanéité du regard sur divers côtés de l'objet (des côtés qu'on peut découvrir sur le tableau en y promenant le regard, en mouvement après la première émotion globale qu'on en reçoit). Et puis le néo-plasticisme, le travail de Van Doesburg et Mondrian qui ont montré qu'on pouvait s'approprier des poches de stabilité (confortables) au sein d'une grande rigueur d'abstraction.

AA : De même pour la lumière. Pourquoi la lumière (toujours solaire, toujours radieuse) serait-elle centrale en architecture ? Chez Le Corbusier (du moins dans sa formule célèbre du « jeu correct et magnifique »), la lumière était essentiellement celle qui éclairait, de l'extérieur, l'assemblage des volumes, entendus comme une manière de sculpture. Chez vous, elle vient au cœur de l'édifice.

HC : Il est vrai que la formule du Corbu est réductrice en cela qu'elle vise l'appréhension extérieure de l'édifice (encore qu'il ne se soit évidemment pas contenté de ce type de lumière-là !).

AA : Car ce n'est que lorsqu'elle baigne l'intérieur d'un édifice que la lumière, comme dans une église, devient sacrée. La lumière qui éclaire la façade de la Cité radieuse, même si Corbu l'appelle lumière du Bon Dieu, est d'un autre registre.

HC : La lumière, dans un espace intérieur, est ce qui y pénètre de la nature, ce qui nous situe un tant soit peu dans le cosmos. Le cosmos est absent des parkings souterrains.

AA : Vous nous parlez de lumière et nature. C'est un des traits qui vous distinguent sensiblement de la démarche de votre ami Tadao Ando. Pas tant dans l'usage de la lumière que dans celui des éléments de nature. Chez lui, un très léger mouvement du sol, un pied de lierre infime mais parfaitement contrôlé donneront dans une courrette minuscule un sentiment tellurique. Chez vous, au contraire, la nature n'est jamais qu'un matériau abstrait. A Péronne, il y a l'étang, bien sûr, il était là. Et les vues que vous donnez sur la nature, les plus originales d'entre elles, comme ces plongées verticales sur la pelouse dans la passerelle d'entrée ou celles sur l'eau verte de l'étang dans la sorte de boîte à lumière de la salle de projections, ne sont que des cadrages sur du vert. Abstraction, et non romantisme.

HC : Hélas la nature n'a longtemps été pour nous, architectes français, que la jardinière des logements Hlm. Et puis je suis d'une culture méditerranéenne, dans laquelle la verdure n'est pas essentielle, ni sur une place italienne, ni dans un patio, sinon parfois un oranger en pot.

AA : Pour revenir au thème de la lumière, qui est une des préoccupations collectives du moment (et à laquelle notre revue a d'ailleurs l'an dernier consacré trois numéros spéciaux). Beaucoup d'architectes ont développé une réflexion qui leur a permis d'élargir considérablement leur palette, disons plutôt leur diaphragme : valeurs de l'ombre, du contre-jour, du gris, des trames projetées et filtrées, valeur des lumières artificielles, des lampes, des projecteurs, des néons, toutes approches qui sont parfois venues de l'art, avec Dan Flavin, mais bien sûr essentiellement de la photographie ou du cinéma.

HC : A la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, j'ai il y a quelques années travaillé sur le thème du contre-jour. Mais cet élargissement de la sensibilité vient aussi d'une incapacité de certains à dessiner et à manipuler avec bonheur la lumière naturelle. Alors ils tentent autre chose et cherchent leurs références dans d'autres domaines, comme le cinéma, ou bien vitrent paradoxalement les deux surfaces les plus exposées du bâtiment, toit et façades sud, qu'il faut ensuite protéger par toutes sortes de couches, de filtres et de brise-soleil. Ce qui est l'inverse de ce qu'en principe il faudrait faire.

AA : Il y a pourtant une beauté de ces lumières filtrées ou rayées qui se projettent au sol. La photographie et le cinéma en usent et en abusent. C'est parfois un pur cliché (le genre Bogart, store à lamelles du bureau de tout détective de série B ou bien, en plus exotique, l'Amant, persiennes sur corps en sueur). Mais c'est aussi le simple

plaisir du jour qui filtre à travers les jalousies d'un volet. Ça existe même à Romorantin.

HC : Oui, mais c'est actuellement surtout le fruit d'une perversion de la mode. Qui peut être formidable si elle relève d'une intention artistique mais qui, le plus souvent, n'est qu'un stéréotype.

AA : A Péronne, le traitement de la lumière naturelle fait l'unanimité. Il y a cependant une chose qui est frappante, c'est que les dispositifs architecturaux qui apportent cette lumière sont souvent gommés. Le Corbusier en faisait des pièces très lisibles, des générateurs de formes ou de volumes architecturaux nettement identifiés et pas seulement de clarté (comme ses murs de pavés de verre et surtout ses fameux canons à lumière). Vous, au contraire, vous effacez ce qu'ils pourraient apporter d'expressivité. C'est remarquable à Péronne, où personne ne peut comprendre que le lanterneau du haut du toit est là pour éclairer, aussi bien que dans les sheds d'Arles qu'on ne perçoit pas du tout de l'extérieur.

HC : J'ai toujours eu un peu honte des canons à lumière de Corbu. Je pourrais dire en riant que je rougisais pour lui. Je trouvais qu'il charriait, que cela faisait grosse caisse. La lumière est un don de la nature. Il faudrait transformer ce déjà-là en magie sans que les efforts soient visibles. Je n'aime pas trop qu'ayant repéré les canons de la Tourette, on se dise « allons là-dessous voir ce que cela donne ». La magie est plus grande lorsqu'elle n'est pas énoncée.

AA : La faille de Péronne ne sera jamais perçue par le public comme une faille à lumière, mais comme une sorte de percée plutôt fonctionnelle ; et le lanterneau non comme le dispositif qui procure la lumière mais comme un machin architectural bizarre.

HC : Cette faille assume plusieurs fonctions. En termes muséographiques, elle marque une coupure : l'avant-guerre contre le vieux château, le reste ensuite ; elle crée une circulation piétonne ; elle amène la lumière effectivement jusqu'au sol ; elle installe enfin ce que j'appelle l'espace « captif ».

AA : Passons à autre chose, qui est lié à votre didactisme. Vous n'aimez guère que l'on visite vos bâtiments « n'importe comment », en commençant par la sortie ou par n'importe où, ou bien sans le guide suprême que vous seriez. Pensez-vous qu'il faille une introduction à chaque édifice pour en comprendre le sens et que la promenade architecturale soit un parcours initiatique ?

HC : Grâce au Guide Michelin, le touriste est accompagné tout au long de sa visite d'un monument par une logique complémentaire de sa logique spontanée. Je fais

visiter mes édifices un peu de la même manière, selon un circuit qui permet à la logique du bâtiment d'être rapidement comprise. Question de pédagogie. Après, on pratique le bâtiment comme on veut.

AA : Le philosophe Jürgen Habermas parlait de la modernité comme d'un « projet inachevé », formule dont Paul Chemetov avait fait l'intitulé d'une célèbre exposition polémique à l'école des Beaux-Arts. C'était il y a exactement dix ans ce mois-ci, aux beaux temps du débat postmoderniste et en réaction à l'exposition de Venise et de la Salpêtrière. En termes assez proches, vous dites souvent vouloir « reprendre » le discours moderne de l'architecture. Qui l'avait abandonné, ce discours moderne, et quand ? Et puis, était-ce vraiment sans raison ?

HC : Architectural Review a publié il y a quelques années un article de Richard Padovan affirmant que le postmodernisme est né quand Corbu a eu construit la villa Savoye et Mies le pavillon de Barcelone.

AA : On croyait que c'était à 15h32, le 15 juillet 1972, dans la destruction du quartier de Pruitt-Igoe à Saint-Louis. Ce serait donc dès 1929 ?

HC : Au moment où Corbu et Mies, quasi simultanément, s'écartent de l'espace homogène et continu qui était jusqu'alors considéré comme celui de la modernité. Un espace homogène et que l'on pensait du coup générateur d'une certaine égalité sociale.

AA : Les horribles plans concentrationnaires de Hilberseimer ?

HC : Vision dramatique, terrible bien sûr, impersonnelle, mais illustrant à sa façon cet espace social et physique égalitariste que poursuivaient les modernes. Padovan explique qu'avec la villa Savoye, on revient à l'idée du pavillon fermé sur lui-même (mais avec l'espace libre qui échappe vers le ciel) et qu'avec le Mies à Barcelone, toute la logique spatiale de fluidité est en fait coincée dans une enceinte virtuelle, entre deux parois qui se répondent mutuellement. L'un comme l'autre créent donc, paradoxalement, des sortes de cours fermées. Ainsi ces deux icônes de la modernité ont-elles signifié (dès la fin des années vingt) la disparition d'une certaine quête moderne, celle qui rêvait d'un espace ouvert, homogène et libre.

AA : Cela n'explique pas qu'il faille reprendre ce discours à ses racines, c'est-à-dire aux années vingt et trente, où l'architecture moderne était encore à l'état natif.

HC : Parce que l'essentiel de ma problématique est là : comment ouvrir un espace clos, comment fermer un espace ouvert ? Comment éviter l'enfermement, comment maintenir, au moins idéalement, cette idée, cette sensation de

continuum, même si nous sommes dans une société où chacun (et chaque groupe social) se barricade sur lui-même.

AA : Le Corbusier lui-même, que vous placez bien sûr au plus haut, n'est-il pas le plus grand traître qu'aient connu les idéaux de la modernité ? C'est ce que lui reprochait violemment Nikolaus Pevsner qui le trouvait avec Ronchamp devenu fantasque et irrationnel et le traitait sévèrement de « Picasso de l'architecture ».

HC : Je pense qu'à un certain moment, Le Corbusier a voulu que son travail soit plus populaire, plus accessible, plus aimable. On a tous cette tentation.

AA : Si nous nous posions cette question, c'est plutôt pour comprendre dans quelle mesure, vous qu'on dit dogmatique, tolérez (tant chez les grands maîtres du passé qu'chez vos élèves) le désir d'échapper aux canons doctrinaux, d'être déviants, baroques ou ce qu'ils veulent, ce qui correspond à leur sensibilité du moment.

HC : Je l'accepte pleinement, à condition qu'ils soient bons.

AA : Est-il arrivé qu'un de vos élèves devienne ne disons pas un Makowicz (nous ne voulons pas vous faire de peine) mais une sorte de Bruyère sensualiste, de Prouvé techniciste ?

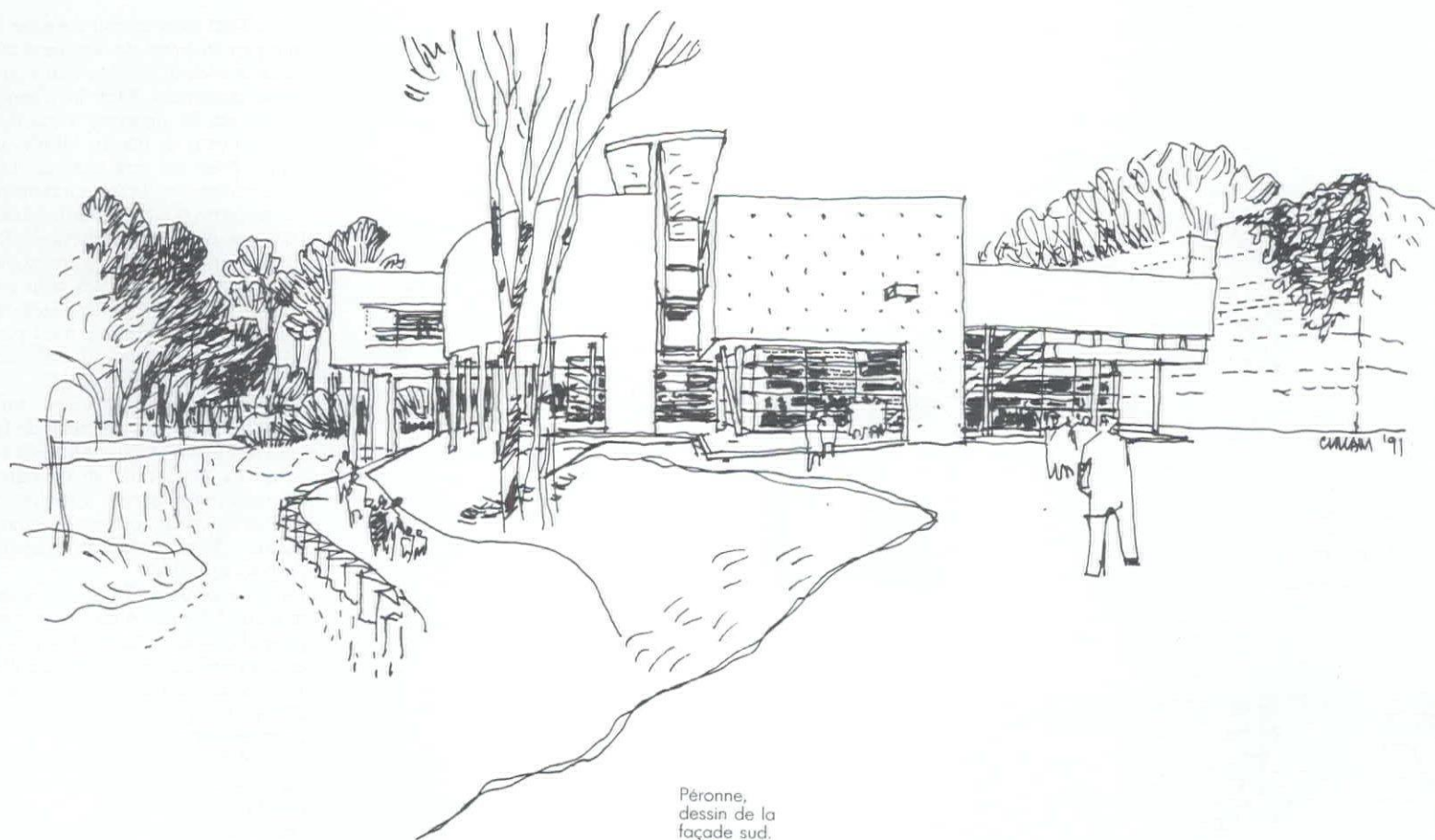
HC : Je crois que cela ne peut leur arriver que si ce n'est pas chez eux une obsession. Sinon, ils deviendront des caricatures. En règle générale, la frénésie et la soif d'identité individuelle qui caractérisent l'architecture actuelle ne sont vraiment pas saines. Il faut être patient et sûr de soi-même.

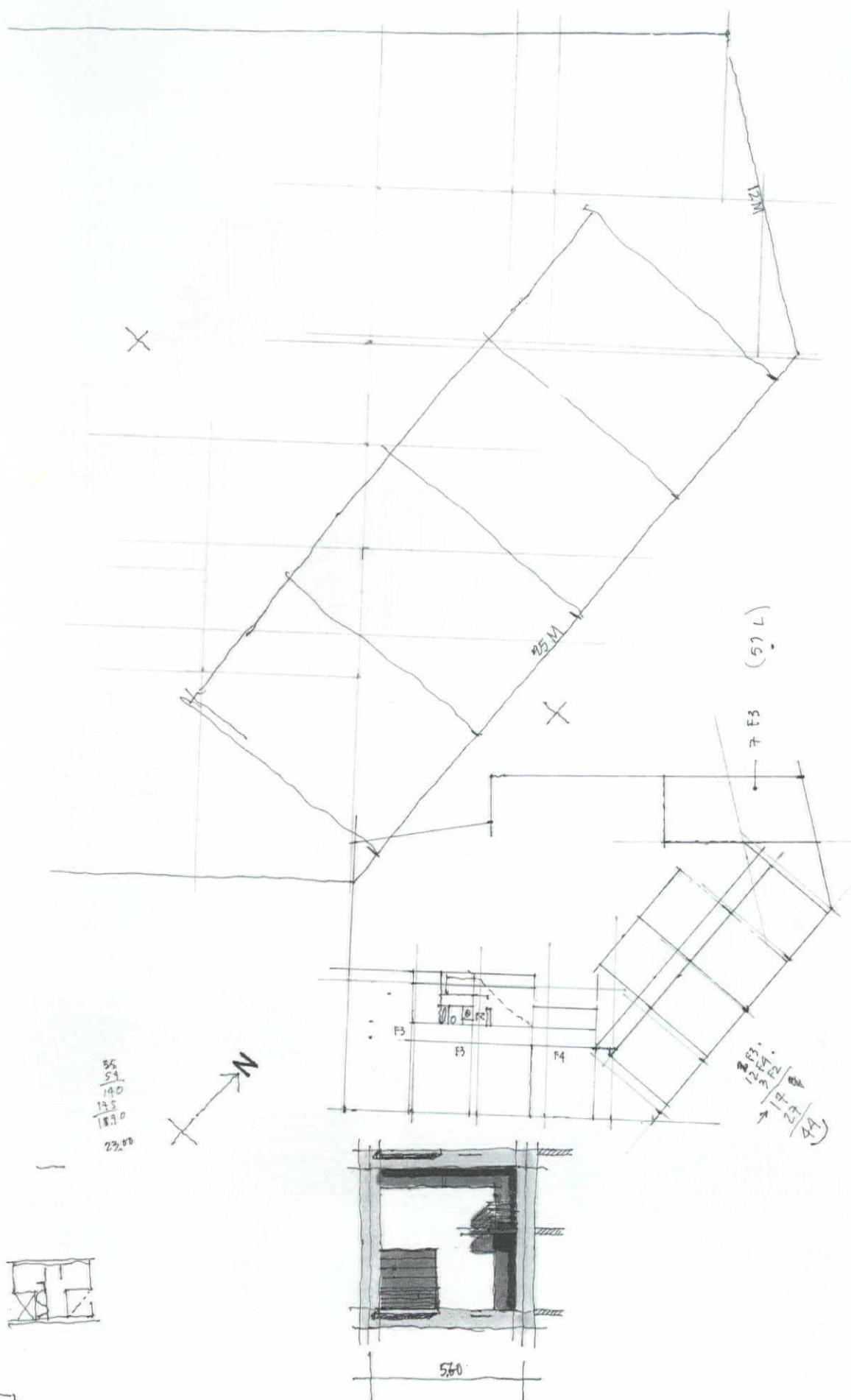
AA : Revenons au thème de la reprise, ou de la poursuite du discours moderne. Certains disent qu'en fait vous vous contentez de « blanchir à la chaux » l'architecture des années cinquante.

HC : C'était une époque où l'on se faisait une idée de la société autrement plus ambitieuse, optimiste et progressiste qu'aujourd'hui. Nous pensions être utiles et en étions fiers et heureux. Actuellement on travaille avec l'angoisse terrible que tout soit inutile. Il faudrait revenir à un moment historique positif dans lequel la totalité du monde intellectuel pousserait dans le même sens, alors que nous sommes aujourd'hui perdus dans les spéculations sur l'imprécis ou le chaotique.

AA : Est-ce que vous ne gardez pas les années cinquante par nostalgie d'une ambiance intellectuelle qui fut celle de votre jeunesse, mais revêtue des habits blancs d'avant-guerre, beaucoup plus purs, presque virginaux, symbolisant la jeunesse de la modernité architecturale ?

HC : Pour moi, le meilleur des années cinquante a été construit au Brésil, avec cette idée libertaire d'une architecture moderne sans





Croquis d'étude
pour les loggias,
ensemble
de logements
rue du Chevaleret.
Septembre 1987.

contrainte, sensuelle, noyée dans la végétation la plus généreuse.

AA : Pourquoi, bien qu'attaché aux années cinquante, ne vous intéressez-vous guère ni à la fameuse « poésie du mal foutu », du béton brut qu'avait inventée Le Corbusier à Marseille, ni à cette culture du matériau « véridique », béton, brique, fer, tubes et descentes d'eaux pluviales apparents, cette esthétique de la lisibilité des ossatures qui a caractérisé un moment important de la quête moderne, celui du brutalisme anglais des Smithson ?

HC : Le brutalisme corbuséen est devenu le mode de fabrication français obligatoire, le stéréotype des années soixante et soixante-dix...

AA : Ou plutôt des maçons portugais.

HC : ... quant au brutalisme anglais, il avait un mérite essentiel, il rendait l'architecture consciente d'elle-même, il donnait un certain statut à des choses secondaires que le high-tech devait ensuite exacerber de manière outrancière.

AA : Vous êtes-vous jamais intéressé à une descente d'eaux pluviales ou bien croyez-vous que ce soit infra-architectural ? Certains les ont traitées de façon ascétique et rigoureuse, comme les brutalistes, d'autres en ont fait des gargouilles de béton expressives. Vous semblez les considérer à nouveau comme des parties honteuses. C'est pourtant, avec la descente des charges, une des seules verticales absolues de l'architecture.

HC : Tout mon travail consiste à masquer les joints de dilatation ou de construction et à les traiter architecturalement. Mais ils y sont. Je déteste les pissettes d'évacuation des eaux de balcon : il n'y en a pas. Pour une eau pluviale, on peut la montrer, la faire traverser des tablettes pour prouver le génie français de la construction, la mettre en bout des pointes du triangle du patio d'Arles pour en adoucir l'effet. Mais il faut que l'on comprenne bien que ce n'est pas un poteau porteur qui, lui, est beaucoup plus fondamental.

AA : Que pensez-vous aujourd'hui plus généralement de la construction ? Vous intéressez-vous aux matériaux, au dialogue des matériaux, hormis le dialogue du béton lisse et abstrait avec lui-même. Avec, éventuellement, l'espace indicible ?

HC : La construction n'est qu'un moyen. Elle ne m'intéresse pas pour elle-même. Aujourd'hui, elle est à la source de quantité de déviances et écarte les architectes d'objectifs plus essentiels, plus proprement architecturaux.

AA : Pourquoi vous méfiez-vous du métal, qui est par ailleurs aujourd'hui si en vogue ?

HC : Il y a deux registres temporels, deux modes de permanence

différents dans un bâtiment. Ce qui est opaque, et fera éventuellement un jour de « belles ruines ». Et ce qui habille le bâtiment, l'enveloppe, registre souvent de la transparence, du métal et du verre, plus fragile, qui rouillera ou cassera un jour. Je m'intéresse surtout au premier. Et puis je n'aime pas montrer l'effort, ce que veut souvent faire l'architecture de métal, trop démonstrative.

AA : Que sont les « acquis » proprement sociaux du mouvement moderne ?

HC : Il voulait que l'architecture soit pour tout le monde, qu'elle soit un outil social, un service, qu'elle réponde aux besoins d'une société avant de lui bâtir des palais.

AA : L'architecture de ces années-ci se contre-fout hélas de la dimension sociale des choses. Qu'avez-vous fait vous-même pour la banlieue depuis dix ans ? Pensez-vous que l'architecture y puisse quelque chose ? Et y a-t-il alors un sens à parler encore d'acquis sociaux ?

HC : Les bâtiments que je construis sont dans l'attente, utopique peut-être, du jour où la société ira mieux, où elle sera plus conviviale, moins égoïste qu'aujourd'hui.

AA : Il est une autre dimension de l'architecture dont on faisait grand cas il n'y a pas si longtemps encore, c'est sa dimension sinon poétique, sinon psychanalytique, du moins psycho-sociologique. Cela ne semble pas vous avoir trop marqué. Il paraît que vous prétendriez même n'avoir « pas d'inconscient », du moins en tant que professionnel. Pas d'émotions, sinon abstraites ?

HC : Au contraire, mais l'inconscient doit être un outil de dialogue et d'enrichissement, pas un facteur de perturbation.

AA : Pourtant, vous vous référiez tout-à-l'heure à une notion de l'espace moderne qui impliquait une aspiration au sphérique, laquelle correspondrait, disiez-vous, à une certaine idée du bonheur. N'est-ce pas là une formulation psychomystique ?

HC : Maternelle.

AA : Votre enseignement est presque universellement admiré et, en même temps, il est controversé. Parfois par ceux-là mêmes qui en admirent la cohérence. On le taxe volontiers d'académique. Que répondez-vous ?

HC : L'académisme (si on prend le sens péjoratif du mot) est l'ossification d'une fausse pensée, sans fondement, vieillotte. Justement parce que « moderne », l'architecture moderne doit être animée d'un potentiel d'évolution constante. Nous sommes donc au nœud d'une contradiction permanente, qui est notre force. Et qui rend absurde l'accusation d'académisme.

AA : En son temps, le peintre Géricault reprochait à l'académisme

de « donner des fruits trop précoces ». On reproche souvent aux meilleurs de vos propres fruits d'être trop virtuoses...

HC : Hé ! Hé !

AA : on les dit portés au maniérisme, incapables de fixer des limites à leurs appétits de spéculation formelle.

HC : Ce n'est pas un problème. C'est tout de même mieux d'être comme ça que de faire de la grosse caisse.

AA : On dit aussi que vous en faites des plasticiens brillants mais trop formalistes. Qu'il leur manquerait (comme aux architectes des autres tendances) une certaine culture de simples citoyens, d'honnêtes hommes comme on disait autrefois.

HC : Quand nous nous sommes associés avec Claude Vié, Jean-Patrick Fortin et Edith Girard pour créer le Groupe Uno (les uns et les autres étant plus ou moins communiste, socialiste, castriste, ceci ou cela), ils apportèrent tout naturellement une dimension de critique sociale qui était déjà en eux. Nos étudiants continuent d'avoir une certaine activité politique, même si l'époque est moins porteuse de ce type de démarche.

AA : Vous définissez l'espace moderne comme celui du continuum. Dans vos œuvres les plus ambitieuses, vous travaillez brillamment cette continuité des espaces, des lumières et des éléments architectoniques. Il y a un continuum dont vous ne semblez moins vous soucier, c'est la continuité historique et urbaine. Il semblerait que vous vous préoccupiez des relations internes au sein de vos bâtiments, et moins des relations entre vos objets et ceux des autres. Votre doctrine vous donne-t-elle les armes qui seraient nécessaires pour affronter ce type de problème ? Ou bien faut-il se résoudre à devoir choisir son camp, c'est-à-dire à être soit « modernes » soit « typo-morphos » ?

HC : On peut partager les cultures. Certaines parties du bâtiment doivent établir des rapports avec le voisinage, mais pas tout le bâtiment. Il faut développer une pensée dualiste.

AA : L'articulation entre votre musée de Péronne et la cour de l'ancien château est excellente. C'était pour vous la première occasion d'un dialogue avec l'ancien. Ne pensez-vous pas que le dialogue avec l'ancien soit, dans la majorité des cas, une chose fertile ?

HC : Mais c'est très long. J'ai mis deux ans à sentir ce bâtiment, à sentir ce dont il avait vraiment besoin.

AA : Revenons à la question des prétendus acquis du mouvement moderne. L'opinion, y compris parmi les architectes, semble assez unanime aujourd'hui pour contester que l'urbanisme moderne ait

vraiment réussi. Qu'en pensez-vous ?

HC : Dans la mesure où il postulait une certaine qualité de relations entre les gens, il aura été trop lié aux aléas des relations sociales. Il supposait naïvement que les gens s'aimeraient, alors que tout est question de situation. Un condominium pour riches américains ressemble à un grand ensemble français. Dans l'un tout va bien. Dans l'autre, c'est la catastrophe. En ville nouvelle, je m'efforce au moins de « pacifier » l'espace. Faute de pouvoir réaliser des harmonies sociales et urbaines globales, faisons de chacune de nos interventions une complète harmonie en elle-même. C'est ce que voulait dire notre notion de « pièce urbaine ».

AA : Comment concevez-vous l'urbanisme dans vos récents projets, celui du concours du Plessis-Robinson, par exemple, ou ceux des Pays-Bas ? Votre travail dans ce domaine est parfois jugé formaliste. Pouvez-vous défendre cette volonté de travail sinon formaliste, du moins formel ?

HC : La forme n'est pas indifférente, même dans l'urbanisme. Les figures, les silhouettes sont importantes. Regardez comme l'horizontale de l'Arche de La Défense, comme un trait d'union, a stabilisé et magnifié tout un quartier parfaitement banal. Je crois aux thèmes de la verticale et de l'horizontale. La verticale parce qu'elle porte en elle le sentiment d'une conquête, un certain enthousiasme, une vue large sur le paysage. Mais il faut ajouter à la tour une qualité architecturale qui y est aujourd'hui assez maigre. Au Plessis-Robinson, nous avons relié les verticales assez fines des gratte-ciel par des horizontales pour en faire une sorte d'avenue haute.

AA : Pourquoi certains euphémismes ? Pourquoi ne parlez-vous pas de barres comme tout le monde, mais de bâtiments linéaires, comme on ne dit plus vieux mais « personnes du troisième âge » ? La barre n'est-elle plus « politically correct » ?

HC : C'est pour insister sur une logique qui est celle de l'ouverture. Une barre n'est pas d'abord un bâtiment, mais d'abord une barre, quelque chose de lisse qui fait barrage, un obstacle dans le paysage.

AA : Vous passez en général pour un architecte doctrinaire. Et ce jugement est, selon qui le profère, péjoratif ou admiratif. Il se trouve pourtant que l'historial de Péronne semble bien peu démonstratif, comme pacifié, serein, presque trop. On n'y sent aucune volonté d'exposer, comme souvent dans votre travail, une intention théorique ou abstraite. Certains y auraient attendu plus de vivacité, plus d'expressivité plastique. Moderne moderne, quoi. Avant-gar-

diste et polémique. Avez-vous atteint l'âge de la sérénité et seriez-vous, à votre corps défendant, en train de devenir un classique ?

HC : Non, c'est parce que l'essence de l'architecture est de tendre à la stabilité, à la sérénité. Et aussi parce que le sujet à traiter était ici en lui-même d'une telle gravité qu'il portait à remonter aux racines de la construction et à rejeter toute tentation d'en faire une question de simple actualité stylistique. Mais si (quel bonheur !) on me donnait à construire le musée Matisse dont je rêve, là, je me livrerais sans aucun doute à des démonstrations plus colorées.

AA : Pour finir, que pensez-vous du débat architectural en France aujourd'hui et de l'opposition à nouveau si vive, depuis deux ou trois ans, entre les tendances ? On murmure que votre volonté de faire école vous mène à former une véritable armée de disciples, un groupe trop soudé, parfois sectaire dans l'opposition au groupe, également soudé et sectaire, du new french, ou du hard french, du conceptuel ou d'on se sait pas toujours bien quoi, bref des « autres ».

HC : La période faste de la distribution de la commande est finie. Alors les architectes à la recherche de travail se pientent mutuellement. La production new french a régné souverainement depuis dix ans, sans partage. Mais elle n'a pas convaincu du bien-fondé de sa pensée. A tel point qu'on a fini par dire qu'il n'y avait pas besoin d'une pensée mais simplement de refléter « l'esprit du temps ». L'exacerbation de la mode fait que beaucoup de ces bâtiments, rapidement, font « post » et qu'on va de mode en mode, de crise en crise.

AA : Votre humour, votre sens de la formule vous mènent parfois à des attitudes d'anathème, ne serait-ce que par jeu. Entre la blague d'atelier et la langue de bois, et ensuite le rejet d'autrui et l'exclusion des sensibilités contraires, il n'y a qu'un pas. Est-ce que se moquer du courant high-tech en lui lançant le sobriquet d'architecture bicyclette (qui est par ailleurs assez drôle) n'évite pas de s'interroger sur la fécondité de certaines attitudes ou de certaines sensibilités architecturales qui sont non seulement légitimes, et qui ont leurs raisons, leurs buts, mais qui parfois aussi produisent des œuvres absolument remarquables ? Est-ce que blaguer entre amis ne risque pas de rendre aveugles, exactement comme autrefois on ne sait trop quel geste était supposé rendre sourd ?

HC : Je vous ai mal entendus.

Propos recueillis
par François Chaslin
et Marie-Jeanne Dumont

réalisation

musées



L'historial de Péronne, dédié à l'histoire de la Grande Guerre, est le premier musée réalisé par Henri Ciriani. Présentation générale ; analyse architecturale par Laurent Beau-douin ; intentions muséographiques présentées par Adeline Rispal.

HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE À PÉRONNE

Juillet-novembre 1916, la bataille de la Somme. Plus d'un million de pertes humaines en six mois pour un déplacement de quelque dix kilomètres du front. L'un des affrontements les plus meurtriers de la guerre, qui marque aussi l'internationalisation d'un conflit commencé à trois et terminé à trente-cinq nations. La région en sort totalement ravagée, villes et villages rasés, paysages dévastés, troués de cratères et ne ressemblant plus à rien de terrestre.

Cette « capitale de la douleur » qu'est la Somme n'avait jusqu'à présent pour monuments que les innombrables cimetières militaires qui ponctuent ses routes. A ces mémoriaux, le Conseil général a décidé, en 1986, d'adjoindre un « historial ». Le néologisme recouvre une conception muséographique, elle aussi nouvelle, qui n'a pas pour origine une collection constituée mais un programme historique établi par un groupe d'historiens et de conservateurs, et accordé à l'état actuel des recherches sur la question. Alors que les musées de la première guerre mondiale, généralement ouverts dans les années vingt, étaient des musées militaires et nationaux, l'historial se veut plutôt civil, intellectuel et international. Il est d'ailleurs couplé à un centre de recherches sur le sujet. Il a pour objectif de mettre en scène l'histoire culturelle comparée des populations en guerre. On n'y verra guère de pièces spectaculaires mais des objets quotidiens : uniformes, journaux du front, art brut des tranchées, souvenirs familiaux, lettres, pièces d'armement, matériel de médecins militaires, maquettes de monuments aux morts et quantité de dessins, gravures, affiches : toutes pièces acquises ces

dernières années pour remplir le programme fixé. Une présentation ethnographique et un peu anecdotique de la grande guerre qui s'accordera à merveille à la culture familiale que nous en avons tous.

C'est donc un cadre conceptuel et chronologique qui était proposé aux architectes lors du concours de 1987, non un inventaire de pièces : cinq périodes, allant de l'état des sociétés avant la guerre aux commémorations des années vingt. Elles sont développées dans le projet de Ciriani en cinq salles s'étirant en hélice autour de la salle-pivot dite des portraits qui symbolise l'état des populations juste avant le déclenchement du conflit.

La logistique d'usage (bureaux, locaux techniques, quai de déchargement, logements de fonction) occupe le soubassement de ce musée qui est comme anté sur les murailles restaurées du château médiéval de Péronne. La façade du nouveau château de béton s'offre côté parc et étang, tandis que l'entrée des visiteurs se fera côté ville, par le porché et la cour du château dans lequel seront aménagés, en seconde phase, salles d'exposition temporaire, boutiques et restaurant.

MJD

The Battle of the Somme raged from July to November 1916 and left more than a million dead over a front that scarcely shifted six miles. It was one of the most bloody struggles of the Great War and marked the internationalization of the conflict, since only three nations were involved at the onset of the battle but thirty-five by the time it was over. The fighting devastated the region : towns and villages were laid low and landscapes disfigured.

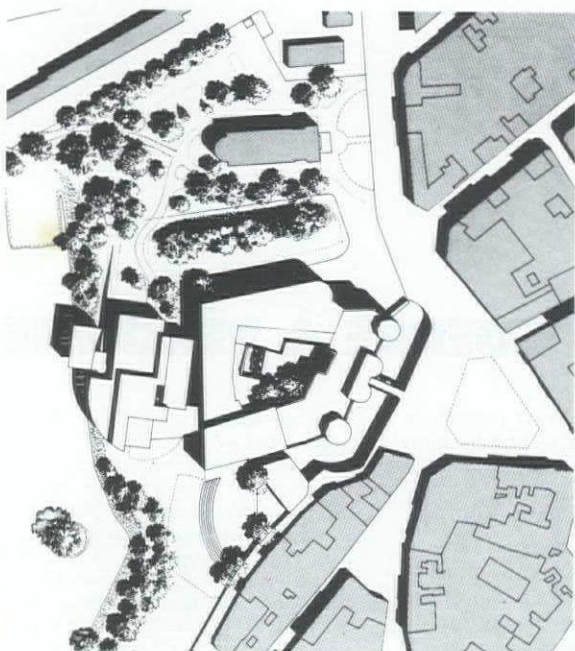
Until our day, the only monuments commemorating the « capital of grief » that was the Somme were the countless wayside military graveyards. But in

1986 the Regional Council decided to add an « historial » to these memorials. This newly-coined word denotes a new museological concept : one that attempts to present the current state of research concerning a question, and that takes support from an historical programme defined by a body of historians and curators rather than from a constituted collection. Whereas other First World War museums (generally inaugurated in the Twenties) tend to reflect either military or national preoccupations, the Péronne historial favours a civil, intellectual, and international view. To this effect it is coupled with a research centre covering the period.

The aim of the museum is to faithfully depict the cultural history of the various warring peoples. Instead of spectacular exhibits there is a hoard of everyday objects : uniforms, newsletters from the front, trench arts & crafts, family souvenirs, weapons, the equipment of field medics, models of war monuments, and a wealth of drawings, etchings and posters. An ethnographic and somewhat anecdotal presentation of the Great War, which should go down well with the family culture that, to some extent, has shaped us all.

The architects competing in 1987 were thus briefed not on an inventory of rooms but on a conceptual and chronological framework : five periods extending from the societies of pre-war days to the commemorations of the Twenties. In Ciriani's winning project these periods are developed spiral-wise around a pivot-space known as the « portrait room », which attempts to portray the state of the peoples concerned just before the outbreak of war. The usual logistics (offices, technical premises, loading bays, staff accommodation) are in the base of the museum, which rises over the restored fortifications of Péronne's mediaeval castle. The facade of the new concrete castle faces a park and a lake, while visitors enter from the town-side, crossing a porch and the courtyard of the old castle, where, in a second phase, rooms for temporary exhibits, boutiques, and a cafeteria will be built.

Sous une lumière recueillie, interiorisée, une œuvre de paix dédiée à l'évocation de la bataille de la Somme. Photo Couturier, Archipress.



Adossé à un
château médiéval,
l'histoire se
développe
librement au bord
d'un petit lac.
L'accès se fait
depuis le village, à
l'Ouest, par la cour
du château.

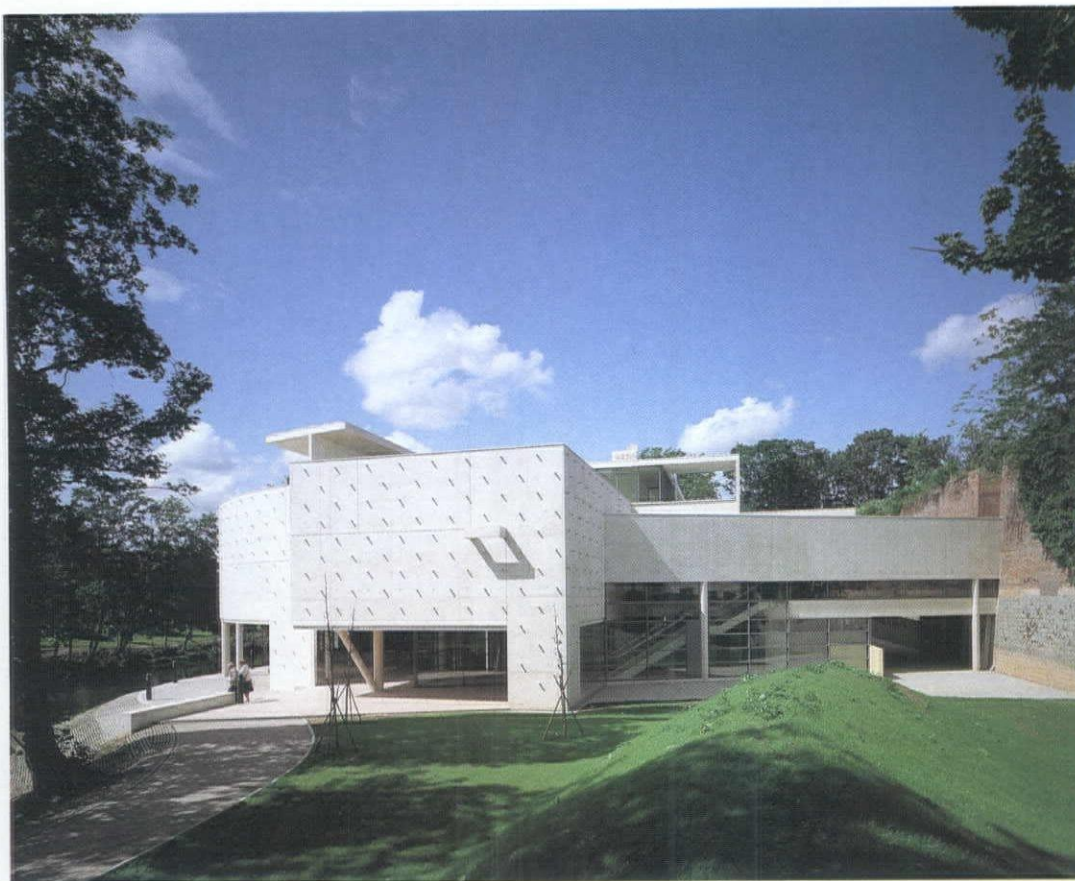
Pur monolithe de béton blanc ancré dans son reflet







Côté nord, une longue rampe invite à accéder à l'étage opaque de l'historial. Le bâtiment semble devoir être parcouru par une rue qui le couperait.



Côté sud, la galerie d'entrée passe par une brèche dans les murailles du château. Un autre accès est possible depuis le niveau bas.



La promenade du bord de l'eau est maintenue sous le bâtiment. Les pilotis découpent des vues sur le paysage.



PHOTOS : MONTIERS



Comme arrachées
du sol par les
pilotis, les salles de
l'histoire se situent
à l'étage. Le béton
blanc de façade,
ponctué par des
cabochons de
marbre, habille
également les
sous-faces.

Cet effort
se poursuit
dans le hall bas,
où se trouve
la cafeteria. Il est
tempéré par la
surprise
d'une lumière
zénithale réfléchi
le long d'un mur.



MONTIERS

La sérénité grave d'un volume replié sur lui-même

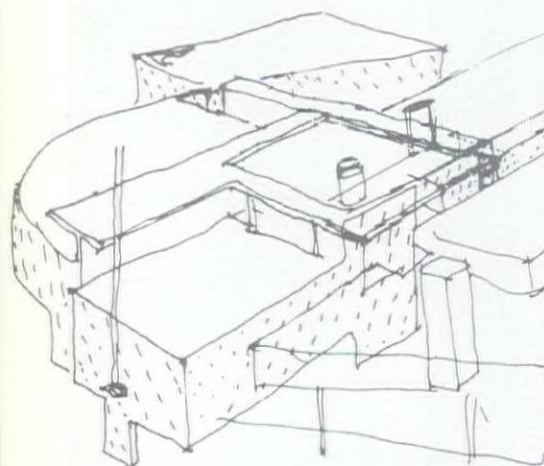
L'historial de Péronne est non pas un tournant ou une rupture dans l'œuvre d'Henri Ciriani, mais au contraire une pose, un temps dédié à l'épanouissement d'années de travail sur la question de la spatialité moderne. Un instant calme, complet, où la perfection semble aller de soi, sans le didactisme qui teinte d'autres projets. La leçon de l'historial est une leçon cachée, enfouie dans l'épaisseur de ce qui en fait l'unité. Finalement, comme pour les bons films, il faudrait se laisser guider par le fil du projet, ne pas en connaître à l'avance le scé-

quelle va pouvoir se développer l'idée d'une architecture organisée non plus uniquement par le réel structurel mais par l'interaction de deux différences superposées : l'espace propre au construit et l'espace que définit la couleur. A Torcy, l'architecture est doublement constituée : le plein est occupé par la matière structurante, le vide est rempli par la couleur. La superposition des deux crée un décalage qui donne des profondeurs virtuelles, un espace nouveau, qui résonne entre le vide et le plein, et qui produit comme des effets d'har-

monie. L'opaque de l'historial se reflète sans ostentation. Elle se dresse comme un champ vertical planté de fines colonnes de marbre, elle flotte en drapeau au-dessus de l'eau, parcourue par les vagues successives des nuages. C'est la seule partie extérieure du projet qui évoque directement le programme dans son caractère dramatique, transcrivant à la verticale ces champs rectangulaires de l'Est et du Nord où des croix blanches s'alignent régulièrement pour rendre supportable l'horreur du nombre. Sa courbure accélère le mouvement des nuages qui déposent le temps sur l'opacité du béton. Plus tard viendront les fines salissures qui dessineront des ombres à chaque cylindre de marbre.

L'espace continu, lecture par Laurent Beaudouin

L'édifice atteint un superbe équilibre. Mais, derrière la sérénité des façades, il faut lire un mouvement en spirale, une dynamique spatiale hautement maîtrisée. Laurent Beaudouin analyse cette quête de la continuité spatiale.



nario et se laisser surprendre par la découverte du parcours. Comprendre ne devrait être qu'une étape ultérieure. D'ailleurs, la subtilité des pièges installés par Ciriani préserve d'une défloration immédiate. Ici la tension entre l'apparente simplicité externe et la dynamique spatiale interne apparaît comme extraordinairement contrastée et équilibrée. C'est cet équilibre qu'il m'intéresse de décrire ici. Il a ses propres sources dans l'œuvre elle-même, dans le lent mûrissement d'une recherche patiente, dans un travail acharné d'amélioration de chaque angle de vue, jusqu'à ce que l'ensemble atteigne un état de fluide cohésion. Péronne est conçu dans une période où deux autres projets majeurs voient le jour : le musée antique d'Arles et la Maison de la petite enfance de Torcy. Ces trois édifices, traçant des sillons parallèles, ensementent des catégories thématiques nouvelles, définissant trois lignes de recherche fondamentalement différentes et complémentaires.

En Arles, c'est l'absolu de l'abstraction qui nous autorise à penser à nouveau (comme dans les moments les plus authentiques de l'histoire de l'architecture) qu'il n'y a pas de contradiction entre une géographie naturelle et une géométrie produite par la pensée pure. Comme si cette pensée abstraite, qui nous définit comme être humain, était cristallisée et délicatement posée dans un paysage qu'elle révèle. Cette cristallisation de la pensée se fait sans concession au pittoresque, balayant d'un coup les années récentes où l'architecture s'est humiliée dans l'imitation édulcorée et l'absence d'échelle. Arles est l'abstraction pure accueillant sur un fond bleu, comme les ciels d'une peinture de Sasseta, les éléments du paysage et ses propres espaces.

Dans la Maison de la petite enfance s'ouvre une autre voie, celle de l'espace pictural. Celle par la-

quelle. C'est l'espace pictural. La troisième direction de recherche est toute différente, bien que chaque thème contamine petit à petit l'ensemble de l'œuvre. Parce que plus mystérieuse, plus poétique, il n'est pas possible de la résumer d'une seule formule. Disons que cela a quelque chose à voir avec la question de l'unité, avec l'espace continu.

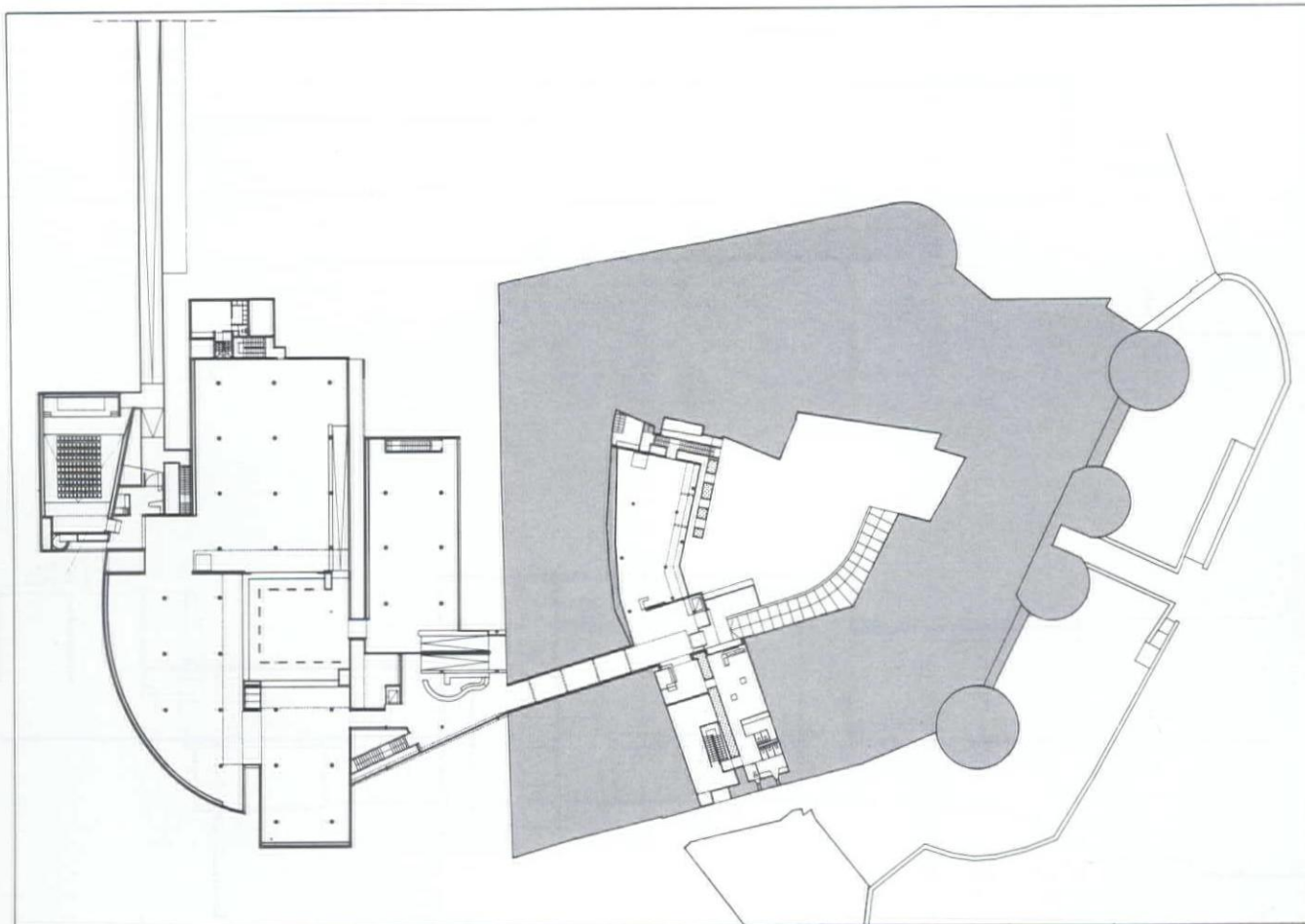
Une telle diversité de recherche n'est pas le reflet d'hésitations, mais la marque profonde de la capacité actuelle d'Henri Ciriani à répondre à la question de la ville non plus comme une unique mégastucture qui était propre à l'utopie sociale des projets des années soixante-dix, mais comme un ensemble architectural complexe et non contradictoire. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le projet du Plessis-Robinson, et de revisiter parallèlement la Noiseraie à Marne-la-Vallée. Regarder la qualité de son vieillissement, se rendre compte que ce qui n'était qu'une force dimensionnelle au moment de la construction, dispense aujourd'hui une sérénité calme et rassurante. La somme de ces projets, avec les clés théoriques qu'ils proposent, forme un patrimoine intellectuel et construit qui devrait pouvoir échapper enfin au caractère prototype d'une programmation fragmentée, et prendre corps dans un grand dessein urbain.

Le projet de l'historial de Péronne, lui, n'est pas un prototype. Il est, au contraire, intimement inscrit dans son paysage, dans un dialogue de réciprocité entre le naturel et l'artefact. Pour le visiter, il vaut mieux suivre le chemin des promeneurs du dimanche, ceux pour qui la visite du bâtiment n'est pas l'essentiel, mais plutôt l'aboutissement d'un après-midi à la campagne, ceux pour qui, finalement, il a été construit.

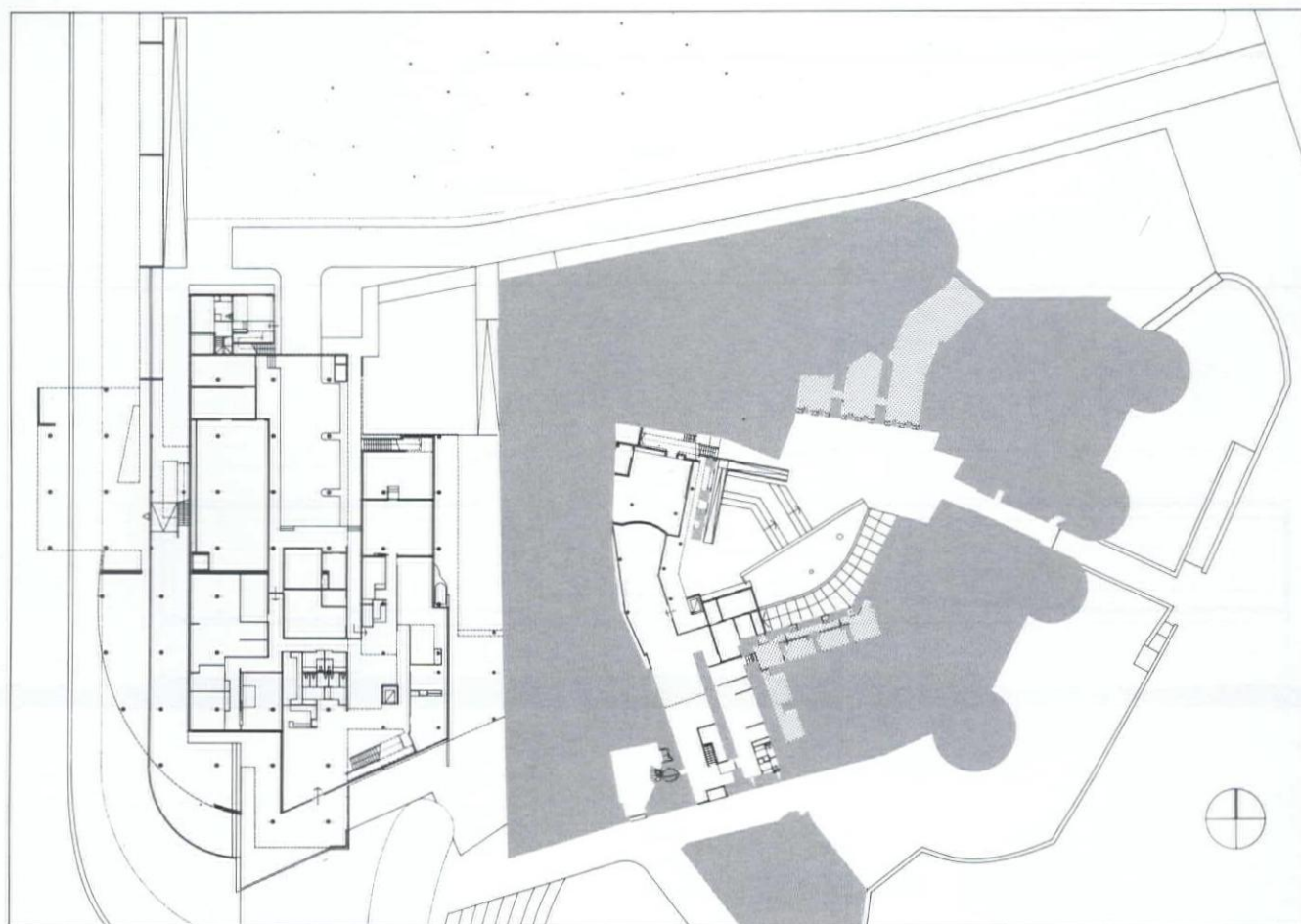
Ce chemin fait le tour d'un étang bordé sur l'ouest de sa berge d'une petite peupleraie. A travers les colonnes des arbres, la façade

La matière blanche et crayeuse de l'historial donne une dignité nouvelle à l'étang, en lui offrant l'occasion de devenir miroir. Sans elle, il ne serait qu'un marécage bordant les douves d'un fort en ruines. Elle introduit de la vitalité dans la mélancolie. Plus on se rapproche du bâtiment, plus on le sent comme coulé d'une seule masse dans une matière puissante et homogène. Il se soulève au-dessus du plan incliné de la berge, comme pour mieux nous faire sentir la continuité entre ses façades et son incroyable sous-face de béton blanc. Moulé dans un seul bloc, recoupé par d'impeccables joints, il donne la même impression de plénitude matérielle qu'un temple grec. A l'endroit crucial du retournement de la façade vers la sous-face, associant le poteau à cette continuité, Ciriani trace le nécessaire et exact déclinement qui permet de comprendre que nous ne sommes pas devant un revêtement. Ce tracé rigoureux est le témoin d'une appartenance à la culture méditerranéenne, celle qui se laisse encore dessiner, par respect et par amitié, par les éléments de la nature : la lumière du ciel sur des reliefs sortis de terre.

C'est par la place qui s'ouvre vers la ville que se fait l'entrée normale, celle des touristes pressés qui sortent de l'autocar. Les deux tours circulaires en briques forment un porche impressionnant, donnant accès à une cour à la géométrie incertaine. Le travail d'Henri Ciriani dans l'exercice périlleux d'écriture d'un dialogue entre le bâtiment neuf et un édifice existant est une démonstration de justesse par rapport à l'échelle de l'ensemble. Une équerre de béton blanc annonce l'entrée du musée, en se glissant entre les parois du fort et la façade reconstruite de la maison du gouverneur. Une rampe talutée surplombant la terrasse du restaurant conduit à l'étage, où s'ouvre latéralement la salle d'expositions temporaires. Complètement vitrée dans la première esquisse, cette galerie s'est



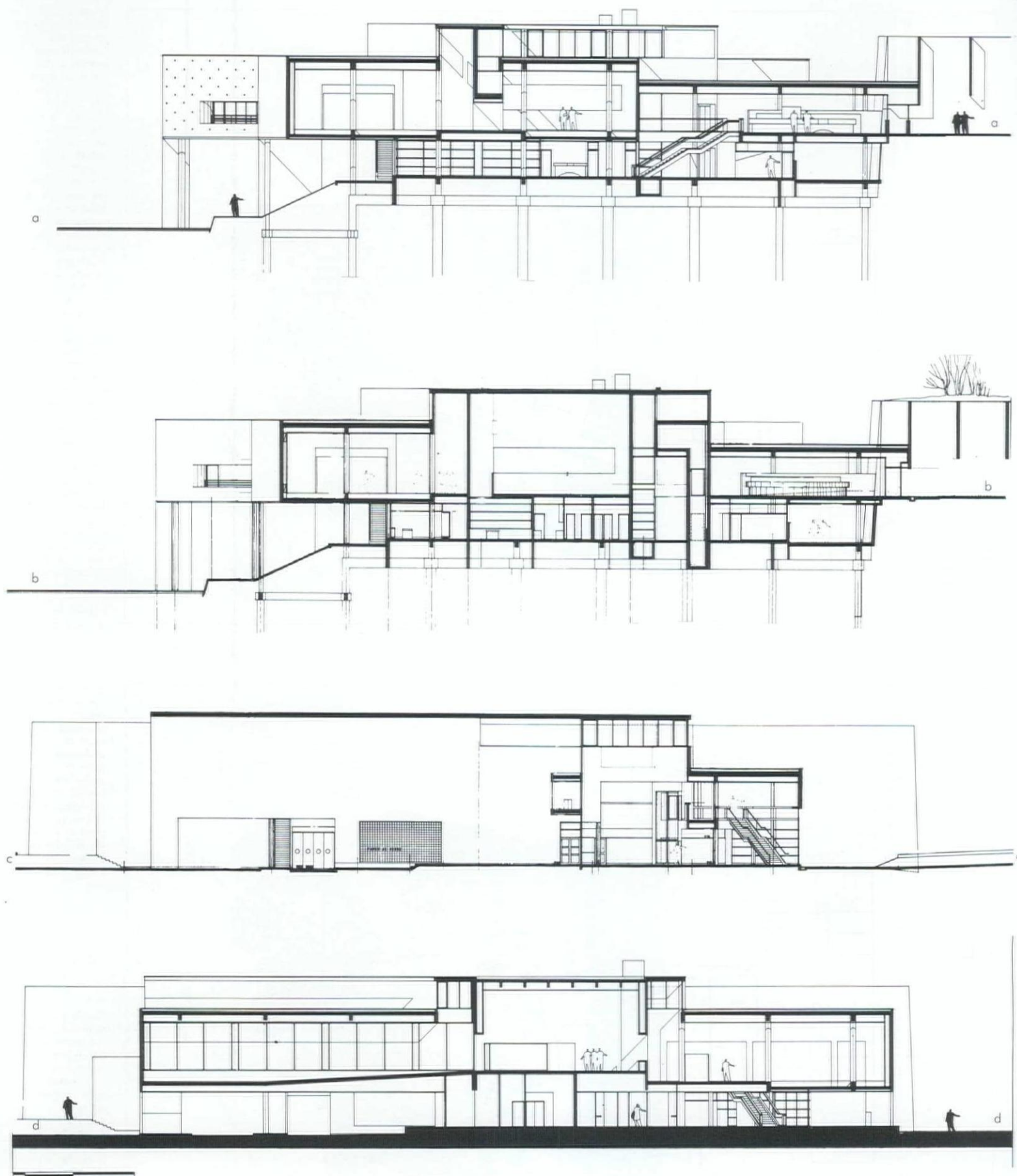
Niveau haut : exposition. Dans la cour du château, une rampe à pas de mule donne accès à l'entrée. De part et d'autre, la salle d'exposition temporaire, en retrait de la façade de l'ancien corps de logis, et une mezzanine qui donne sur un espace voûté et conduit à une boutique. Une galerie, vitrée en toiture, franchit l'épaisseur des murailles et débouche sur l'accueil, où donne également l'escalier qui vient du hall bas. Quatre salles tournent en hélice autour de la salle des portraits. Ce mouvement est soutenu par des fentes porteuses de lumière. Ces salles sont ainsi balancées entre deux côtés éclairés et une équerre opaque. A l'écart, en avant sur le lac et



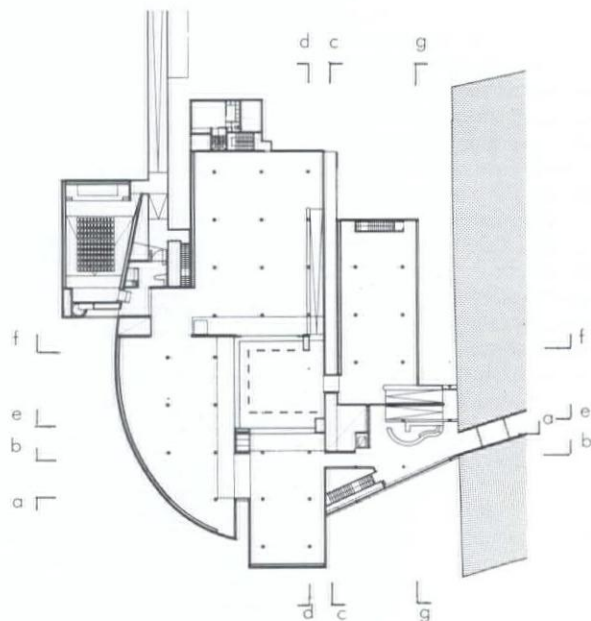
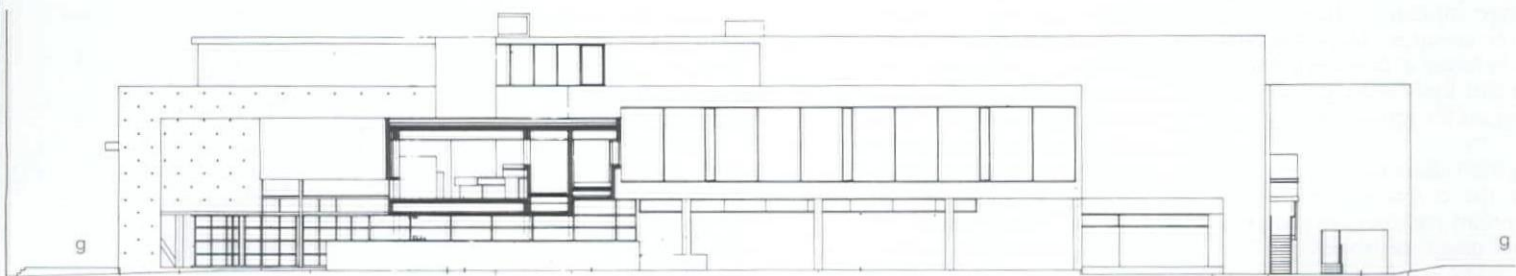
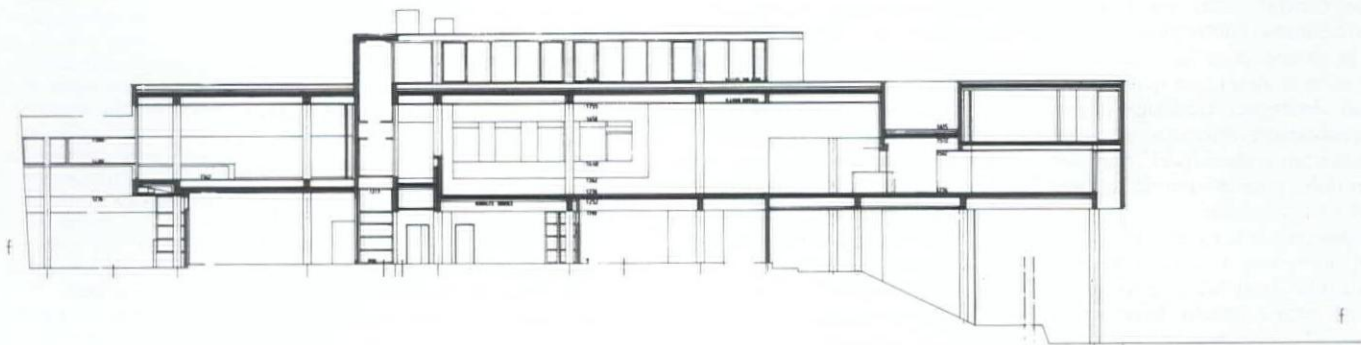
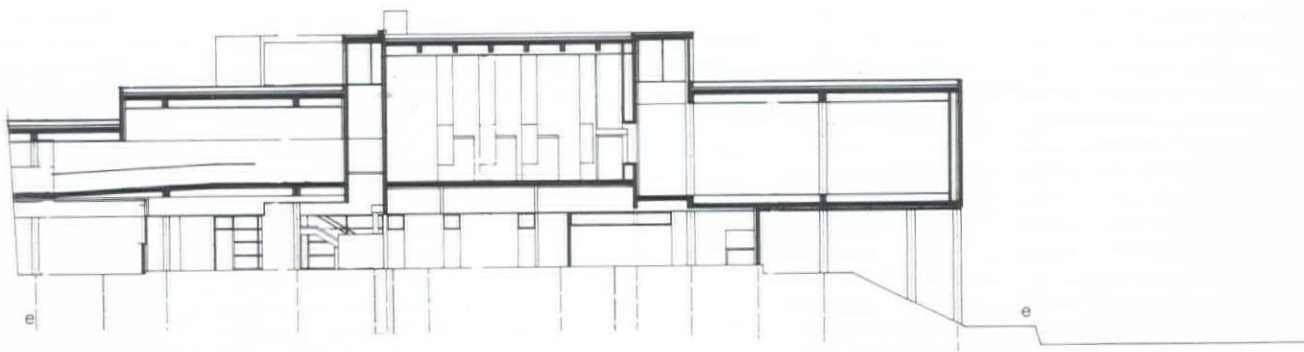
à côté de la rampe qui rejoint la promenade du bord de l'eau, se trouve une salle de projection. Niveau bas : services. Depuis le bourg, un pont traverse les douves du château et mène à la cour.

Quelques marches, face à l'ancien logis, conduisent au restaurant qui se poursuit, sous l'entrée, dans les murailles. A gauche, le bâtiment neuf accueille au sud un autre hall d'entrée, que prolonge vers le lac la cafeteria, ainsi que les locaux destinés à la conservation, aux laboratoires et aux réserves.

5 25 50



Les coupes révèlent la complexité du bâtiment et les dispositifs d'arrivée de la lumière. Les fentes qui parcourent le bâtiment la dispensent : captée par des fenêtres en toiture, la lumière est réfléchie par les murs organisés par l'hélice de la salle centrale.



Historial de la Grande Guerre
 Place du Château, Péronne, Somme.
 Maîtrise d'ouvrage : département de la Somme.
 Henri Edouard Ciriani, architecte
 J.-C. Laisné (bâtiment), J. Nicolas (mobilier, muséographie salle centrale, signalétique)
 L. Guyon, mise en œuvre des stèles et colonnes de lumière
 M. Corajoud, paysagiste
 Marc Mimram (structure), Scobat (Bet), Inex (thermie), Cegef (fluides)
 Concours : mai 1987
 Chantier : novembre 1989-juillet 1992
 Programme : exposition permanente, galerie d'actualités, salle

audiovisuelle, administration, centre de documentation et de recherche, ateliers de restauration, salles pédagogiques, restaurant, cafeteria, boutiques.
 Surface du terrain : 1,7 ha
 Hob : 4.607 m² ; Hon : 4.244 m²
 Coût : 54 476 630 F (mars 1991)
 Entreprises : Léon Grosse : gros-œuvre, espaces verts, Vrd ; Coste, cloisons doublages ; Kone, ascenseurs ; Mgp et Staff Déco, plafonds en staff ; Rcs, ascenseurs ; Cerrabati, carrelages ; Junckers, parquets ; Erco, éclairage ; St-Gobain, vitrages.

opacifiée pour inverser l'effet de masse du fort et annoncer la thématique du poids soulevé, qui est celle du musée lui-même. Sa façade sur cour comporte trois épaisseurs. La première est formée des ruines reconstruites de l'ancienne maison. La seconde est un mur soulevé, soutenu par des poteaux circulaires, qui se retourne à l'horizontal pour former une longue tablette dégageant ainsi vers le bas une fenêtre en longueur. La troisième complète le système d'épaisseur par une ligne de poteaux supportant une sous-face de toiture décaissée pour laisser pénétrer la lumière naturelle par le haut. A l'intérieur de ce système se trouve une cimaise transversale s'ouvrant comme un triptyque dont le panneau central serait une fenêtre. Cette cimaise fait tourner l'espace de la galerie pour lui offrir brusquement la dimension qui lui manquait : la largeur. Ce simple dispositif est caractéristique de ces petits espaces miraculeux que Ciriani sait introduire pour donner de la générosité à l'ensemble.

En-dessous de la galerie, le restaurant ouvre vers la cour. Une fine passerelle franchit le mur d'enceinte pour rejoindre le nouveau musée. De ce bâtiment, si l'on est un promeneur du dimanche, on croit connaître déjà, naïvement, les caractéristiques : une enveloppe très fermée, comportant une courbe, et que traverse, de part en part, une faille surmontée d'un étrange capteur de lumière qui semble ressurgir de l'autre côté sous la forme d'un grand portique de béton. De l'extérieur, cette traversée est lue comme rectiligne.

Pénétrant dans le musée, après avoir fait le tour du fort, on ne comprend pas tout de suite par quelle magie ces salles que l'on s'attendait à voir baignées d'une lumière cryptale, sont resplendissantes de lumière radieuse. Ce qui semblait être étroit, par rapport à l'axe nord-sud, donne l'impression inattendue d'une grande largeur. Ce qui paraissait être une banale « rue intérieure » traversant en ligne droite l'édifice, est un formidable dispensateur de lumière et générateur d'espace. Cet élément fondamental du projet donne à la volumétrie simple de l'historial, une forte et généreuse dilatation. Le miracle de Péronne est offert par cette figure de spirale carrée qui, non seulement organise l'espace dans les quatre directions cardinales en le soulevant dans un mouvement ascendant, mais produit dans son propre centre un nouveau lieu qui n'était pas lisible de l'extérieur et dont la présence donne à la totalité du musée, une grandeur inattendue. C'est dans l'écartement croisé des deux axes que s'installe cet espace insoupçonné. Appelée galerie des portraits, cette pièce ne reçoit sa lu-

mière que de celle des autres salles. Elle est, à l'intérieur du programme architectural et muséographique, l'instant poignant, le moment d'intense émotion, alors que les salles de la périphérie s'ouvrent plutôt à la pensée et à la réflexion. La définition de cette salle a fait l'objet d'un travail considérable avant de lui trouver cette qualité émotionnelle. Les cimaises des portraits étaient à l'origine dans une relative continuité avec le reste du bâtiment, soulevées en drapeau autour de l'espace central pour former des alcôves liées aux parois. Prenant au fil des esquisses plus d'indépendance, ces cimaises sont devenues des objets verticaux, autonomes, alors que la salle elle-même, d'abord pensée comme un espace très différencié, assombri par un plafond noir, se rattache finalement plus ouvertement aux autres salles. C'est dans la progression de ce travail que se trouve la grandeur de l'architecte. En perdant leur image de mobilier, les portraits ont gagné une inoubliable densité, puis ne pouvant, à cause des surcharges, les réaliser en acier plein, résonnant avec le visiteur dans un dialogue physique comme le font les sculptures de Richard Serra, Ciriani va utiliser magistralement ce qui est la densité même de la pensée architecturale : l'échelle.

Le rapport au corps ne se fait plus dans la résonance invisible de la matière mais dans la vibration purement abstraite de la dimension. Ces stèles verticales sont des condensateurs qui absorbent l'espace virtuel dans leur épaisseur. Ici, que l'on soit promeneur du dimanche ou architecte cultivé, on s'arrête. Après un temps, l'on est attiré par l'écartement proposé entre la densité des stèles et la lumière offerte par les grandes fenêtres s'ouvrant sur les quatre pièces périphériques. Entre les deux sont installés des meubles présentant une série de dessins d'Otto Dix et servant de masque vis-à-vis des salles voisines. La lumière de celles-ci apparaît scandée par les poteaux, quatre au nord, trois au sud, deux à l'est, qui prennent tous dans la profondeur une nuance différente.

Dès la première salle d'exposition, celle qu'accompagne le mur d'enceinte, on longe les trois éléments qui vont donner la mesure au bâtiment : le poteau, l'aérateur et la fenêtre. A eux trois, ils constituent le langage architectonique de base. Au-delà, les briques du fort forment une toile de fond. Le travail de composition se déroule, accompagné par cette « basse continue » spatiale. L'avancement des esquisses montre une mise au point minutieuse de chaque vue et leur examen fait comprendre que les efforts de Ciriani tendent tous

vers la continuité. Les parois se plient et se retournent pour passer d'une façade à une sous-face, d'un plafond horizontal à une paroi verticale. C'est le deuxième miracle de Péronne : l'espace continu.

Ici, ce sont non seulement les surfaces qui se lient entre elles mais aussi les volumes de vides lumineux qui se déplient en continu en suivant la spirale carrée. Ces vides installent une complète substitution entre le dedans et le dehors, sans pour autant établir des rapports liés à la vue d'un paysage extérieur. Ce que Ciriani semble vouloir dire, par cette continuité d'un dedans et d'un dehors réduite à une pure captation d'espace lumière, c'est que la relation moderne entre l'intérieur et l'extérieur peut être bien plus fondamentale que l'habituel et romantique lien pictural d'un site naturel cadré par un volume architectural. Ici, à petite échelle, comme dans ses recherches récentes, en particulier dans la deuxième version des tours de Groningue, Ciriani développe la capacité de l'architecture à interioriser l'espace du dehors, à lui donner l'équivalent de la qualité d'une pièce intérieure. Cette captation du vide peut se faire même lorsque l'on est confronté à des changements de dimension qui obligent à l'abandon du langage urbain traditionnel, la rue et la place. C'est ce qui est fait ici, à l'échelle d'un petit bâtiment. Par exemple, certains linteaux positionnés très bas dans l'altimétrie du musée (comme celui séparant les deux dernières salles) sont en réalité des terrasses extérieures, faisant pénétrer le dehors là où on ne l'attendait pas. Ciriani poursuit cette idée avec une pointe d'humour lorsqu'il ouvre une percée vers l'étang à travers le plancher de la salle de conférence, ne laissant voir de l'eau qu'un miroitement de lumière qui rejait le long du mur.

A la fin de cette promenade intérieure, on découvre, comme si on ne l'avait jamais vue, l'horizontale du paysage, une horizontale que le bâtiment tout entier nous présente en se soulevant par respect, comme on soulève son chapeau. Là, près de la cafétéria, on peut s'asseoir dans l'alcôve du « banc des amoureux », regarder le double poteau sous le volume soulevé, et méditer longuement sur la question : pourquoi le poteau incliné prend-il son appui sur la courbe du poteau vertical, plutôt que sur le sol ? L. Beaudouin

The Historial at Péronne figures in Henri Ciriani's work as a moment of rest, a flowering after years devoted to the question of modern spatiality. It breathes a calm and plenitude whose perfection seems effortless, without the didacticism that tints certain other projects. To appreciate the building one has to give one's self up to the project's guideline and let one's self be surprised by the itinerary. Understanding comes later on. The tension between the apparent external simplicity and the internal spatial dynamics is at once extraordinarily contrasted and balanced. This balance has its sources in the work itself, in the slow maturing of patient research, in the will to improve each viewpoint, so as to confer on the whole a state of fluid cohesion.

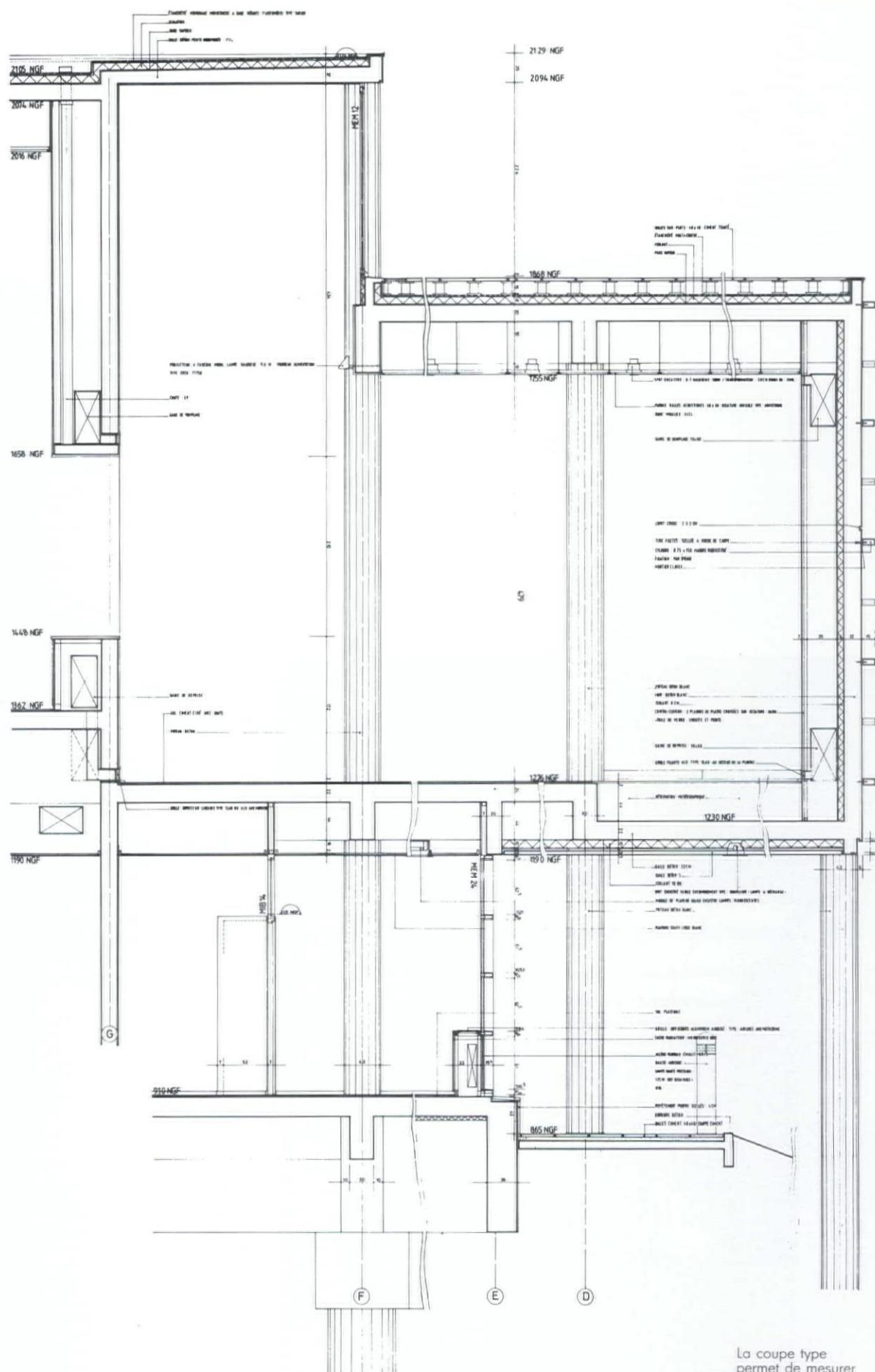
Péronne was designed contemporaneously with two other major projects by Ciriani: the Musée antique at Arles and the child-minding centre at Torcy. At Arles, the absolute character of the abstraction reminds one of those high points in the history of architecture when there seems to be no contradiction whatsoever between natural geography and man-made geometry, as if the abstract thought that makes human beings of us were crystallized and delicately set down in a landscape, to reveal it. In the Maison de la Petite Enfance (the child-minding centre at Torcy) another path is explored: that of pictorial space. This device develops the idea of organized architecture by the interaction of two superposed differences: the space proper to the built and the space defined by colour: full volumes are occupied by structuring matter and empty space is filled by colour. The overlaying of the two creates an offset effect that gives virtual depth, a new space reverberating between emptiness and fullness, full of harmonic effects.

The Historial is intimately bound up with the landscape of Péronne, set in a dialogue between nature and the artefact. The best way to visit it is to follow the path taken by Sunday strollers, whose main purpose is not to visit the building but to spend an afternoon in the country.

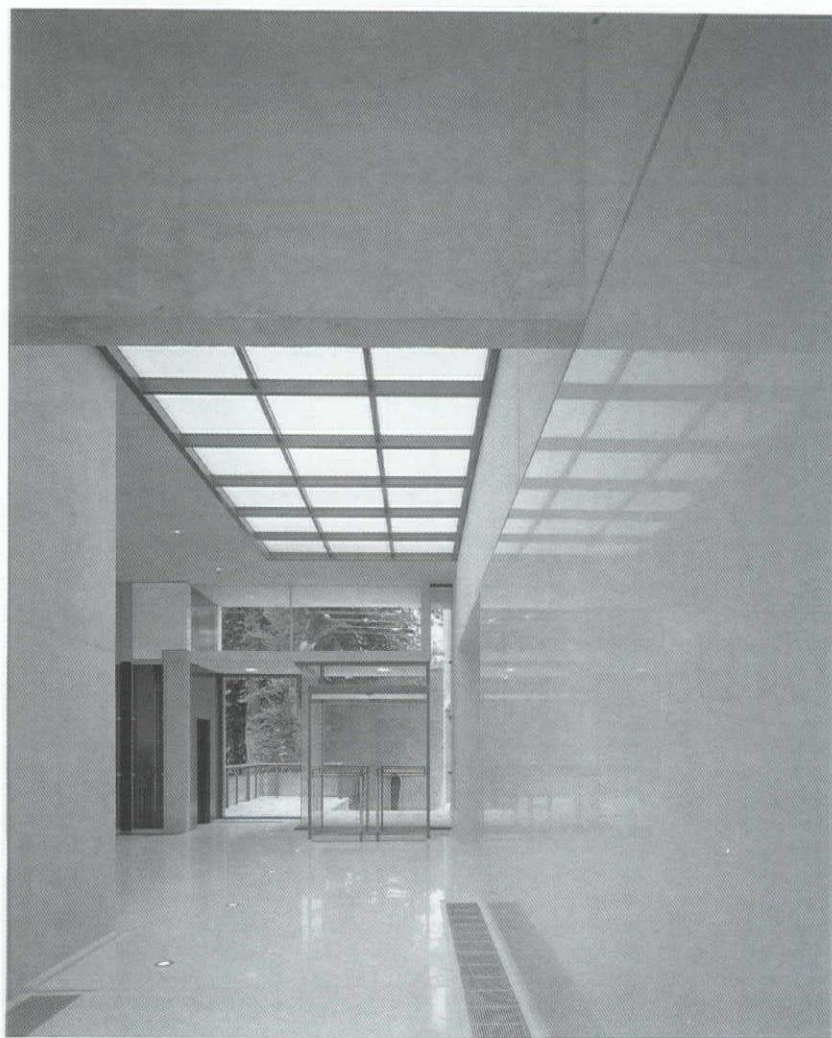
Their path skirts a pond and threads a small poplar grove which masks the opaque facade of the Historial, rising over the water like a flag floating under a sky of travelling clouds. This is the only external part of the building that dramatizes the programme, transcribing to the vertical the rectangular fields of eastern and northern France that serve as cemeteries for the dead of the Great War, and whose multitudes of white crosses are rigorously aligned as if to mute the horror of their number. The chalky white material of the Historial confers a new dignity on the pond, transforming it into a mirror. Without the museum, it would be nothing more than a marsh bordering the moat of a ruined mediaeval fort. But now there is vitality in this melancholy place.

Normally, entrance is by the place which opens towards the town. There, two circular brick towers form an impressive porch, giving access to a courtyard whose geometry is not immediately clear. A bracket-shaped element in white concrete announces the museum's entrance, between the walls of the fort and the reconstituted facade of the Governor's house. A ramp hangs over the terrace of the restaurant and leads to the upper floor where the temporary exhibitions gallery opens laterally. Fully glazed in the original

Here, not only do the surfaces link up between themselves but the volumes of light-filled space unfold continuously around the squared spiral. These empty spaces produce an osmosis between inside and outside, without having recourse to relationships linked to the view over an external landscape. Ciriani has developed the capacity architecture has to interiorize external space, to give it a quality equal to that of internal space. For example, certain lintels seem to have been positioned very low down in the museum's height scale. This is the case in the two last rooms which are actually external terraces that bring in the exterior there where it is least expected. The architect has pursued this same idea with a touch of humour in opening a slit in the floor of the conference auditorium, by which the water of the pond becomes visible as a strip of shimmering light playing over the wall. At the end of this internal promenade, we discover — as if we had never noticed it before — the horizontal of the landscape, which the entire building presents to us.



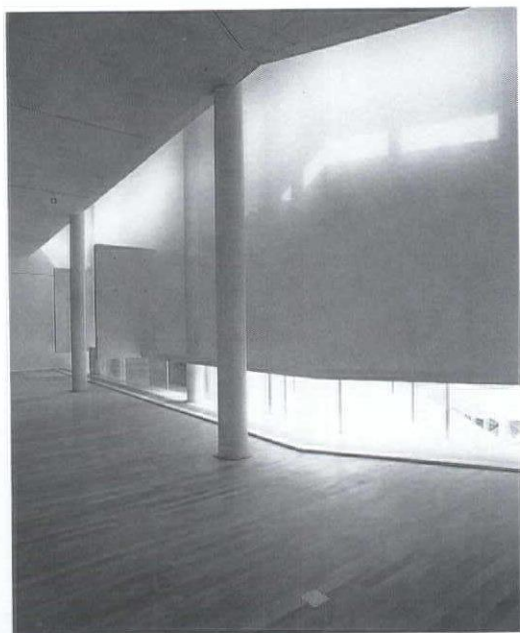
La coupe type permet de mesurer le soin grâce auquel l'effet de monolithisme est atteint, en terrasse ou en sous-face. A l'intérieur, les éléments techniques sont systématiquement dissimulés dans les épaisseurs de la construction.



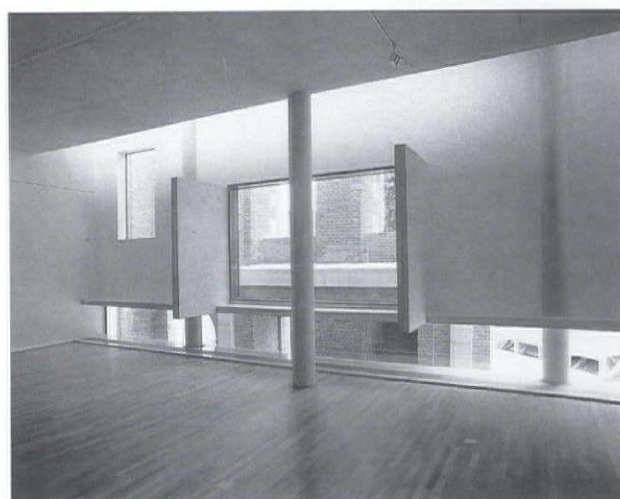
L'entrée, vue de l'intérieur : la verrière zénithale résorbe le contraste lumineux avec l'extérieur ; l'auvent annonce les thèmes architectoniques de l'histo-rial.



Dans la cour du château, la rampe, à gauche, mène à l'accès principal. En arrière de la façade de l'ancien logis, le restaurant, en bas, et la salle d'exposition temporaire, au niveau de l'entrée.



Lumière de la salle
d'exposition
temporaire :
ouverture le long
du sol, réflexion
le long de la paroi
suspendue.



Protégée par
deux joues,
une ouverture de
cette salle donne
sur un fragment de
la façade du logis.

PHOTOS : MONTHERS

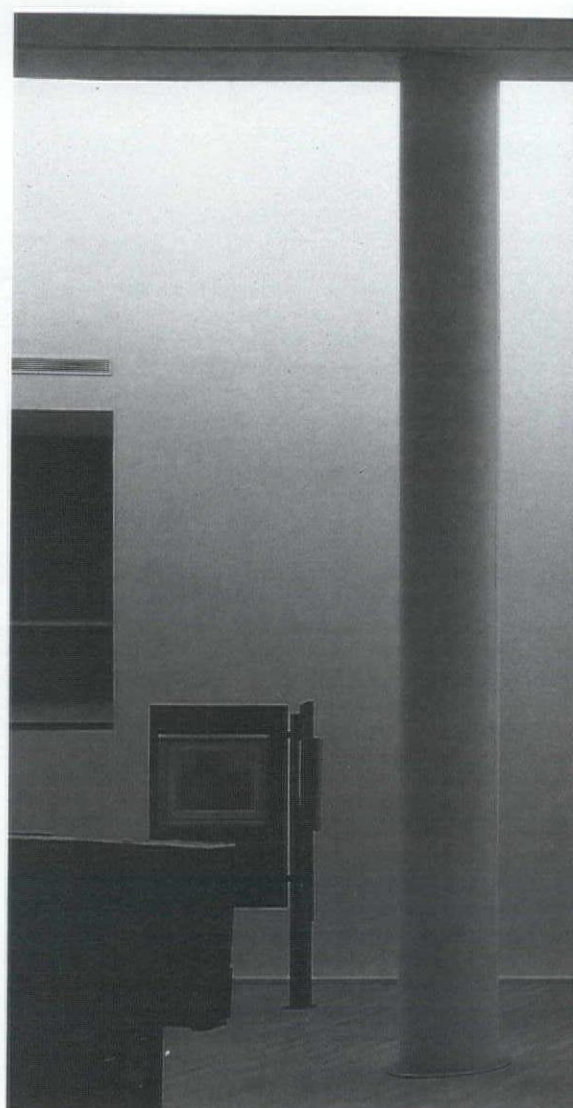


Les salles sont éclairées par une lumière toujours réfléchie, qui leur donne leur sérénité.



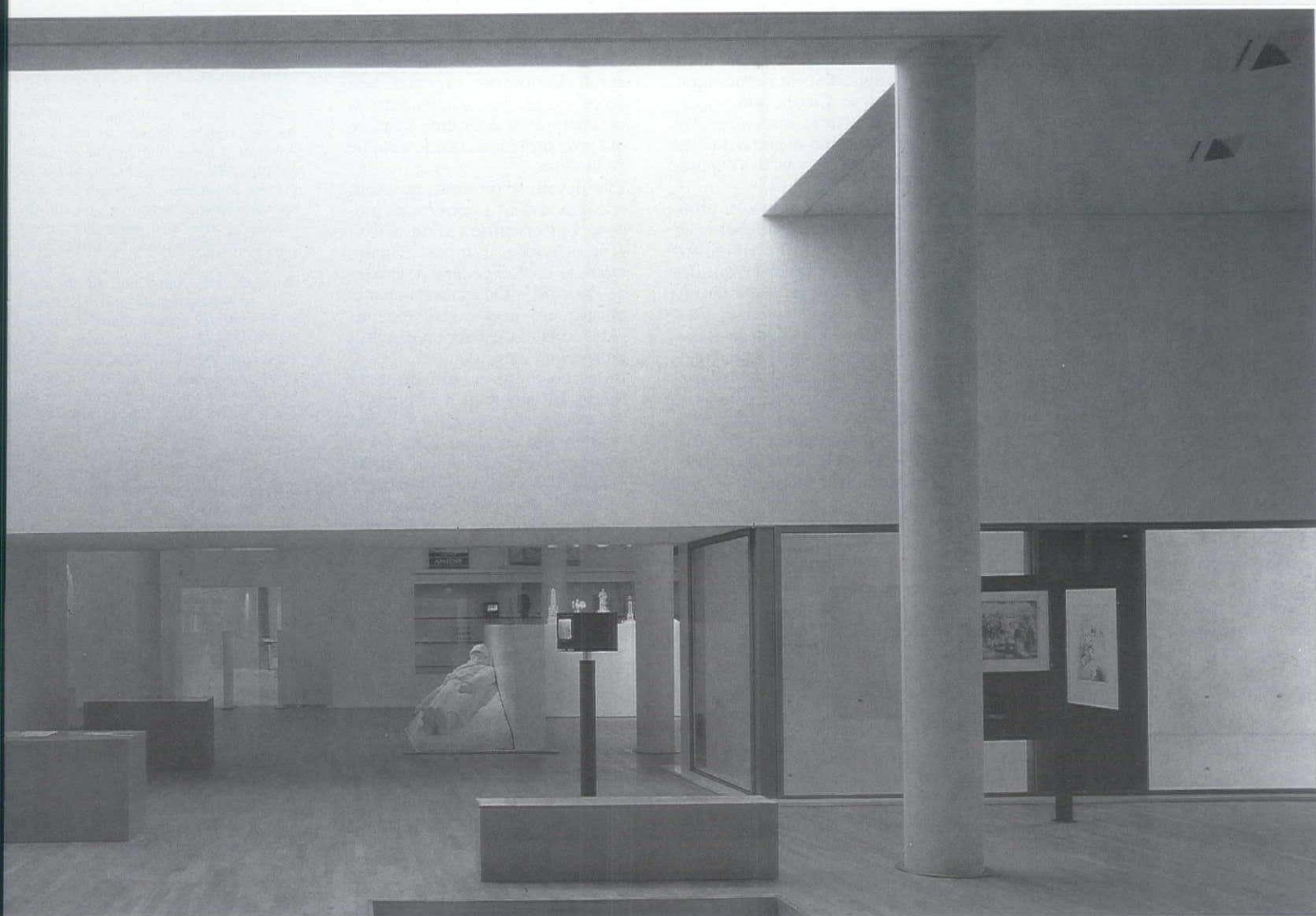
Ci-contre, casque Adrian à visière Polack, 1917.

La salle centrale évoque des visages de 1914, sérigraphiés sur des stèles métalliques. Les gravures d'Otto Dix sont présentées le long des ouvertures sur les salles adjacentes.



PHOTOS : MONTIERS

La lumière, les horizontales, apaisent le regard et pacifient les lieux



Les vides, par
lesquels arrive
la lumière,
installent le dehors
à l'intérieur,
sans pour autant
établir de vues.

A l'issue d'un concours, la muséographie de l'histoire de la Grande Guerre fut confiée à la société Repérages. S'il fallait répondre aux questions d'agencement et trouver une adéquation aux purs espaces cirianiens, il fut d'abord nécessaire de contribuer à la définition de leur contenu.

La muséographie, un témoignage d'Adeline Rispal

Les documents du concours de 1990 reprenaient l'état du projet tel qu'il avait été laissé par Gérard Rougeron, qui fut l'un des initiateurs du projet. Nous sommes allés visiter les collections, qui se sont avérées très riches et très importantes en quantité, et probablement en qualité. Nous avons également pris connaissance du site, superbe, et du projet de bâtiment, qui n'en était qu'à ses fondations. Il nous est rapidement apparu que l'histoire devait être un musée international sur le premier conflit mondial, et qu'il devait porter un regard global sur ce conflit lui-même global, au sens où il a touché les civils autant que les militaires, et international : la bataille de la Somme a engagé près de trente-cinq nations. D'autre part, l'histoire avait une assise très réelle de collections qui permettaient d'envisager de rendre compte de ces aspects. Enfin, nous avions un bâtiment de très grande qualité. Notre travail était bien de faire cracher du sens aux collections, mais aussi de les organiser dans l'espace de telle manière qu'advient des résonances.

Plutôt que de nous adjoindre un historien, qui aurait risqué de redoubler les travaux du centre de recherche dont est doté l'histoire, nous avons préféré faire appel à un philosophe, Robert Lévy, avec qui nous avons réfléchi aux caractéristiques de ce conflit. Nous nous sommes dit qu'il valait mieux mettre en valeur des invariants qu'un discours sur la guerre. Premier conflit moderne, la Grande Guerre a concerné l'ensemble des sociétés impliquées, tout entières tournées vers l'effort de guerre. Paradoxalement, l'épicentre du conflit était assez localisé, concentré sur des fronts comme le front Ouest auquel est plus spécialement consacré Péronne. Cela a conduit à d'énormes concentrations d'hommes sur des territoires assez limités.

Autre trait nouveau : les reportages sur le front, avec les outils photographiques et cinématographiques. L'histoire possède des archives phénoménales, montées par Gérard Rougeron. Dernière dimension : ce fut un massacre incommensurable, une absurdité totale. Tels étaient ces invariants que nous voulions voir apparaître. En parallèle, nous devions travail-

ler à une mise en place dans les salles du musée. A l'époque, Ciriani imaginait que les parois seraient en béton brut et les sols en béton ciré. Cela renvoyait à l'idée que l'intérieur reprenait les vertus du dehors. Même si le bâtiment possédait d'évidentes qualités d'intériorité, c'était à la façon d'une

église, en évitant tout rappel domestique. Les collections issues du front, ne se seraient pas accommodées de domesticité. En revanche, nous avons vu chez nos grands parents tout ce qui concernait l'arrière, ces objets dans lesquels les sociétés en guerre se sont représentées dans leur agressivité. Les collections appelaient un jeu entre une partie qui avait à voir avec l'échelle territoriale, et une autre qui se rapportait au domestique. Les salles de Ciriani autorisaient parfaitement de le développer. Ses équerres opaques se prêtaient bien à des vitrines, où pouvait s'exposer l'arrière.

Par ailleurs, nous pouvions profiter de la possibilité de décaiser les sols d'une vingtaine de centimètres : nous avons pensé que des fosses pourraient accueillir les objets du front, souvent fixés dans des tranchées. Du coup, la masse des collections s'organisait d'elle-même, avec une clarté immédiate perceptible par le visiteur. L'histoire n'est ni un musée de la guerre, ni un musée militaire. C'est un musée d'histoire culturelle, qui de ce fait a quelque parenté avec un musée ethnographique. Les collections qui avaient trait à l'arrière provenaient de différents pays. Nous avons organisé les vitrines sur trois étages : le plus haut correspond à l'Allemagne, le deuxième à la France, le dernier à l'Angleterre et aux alliés. Cela fait apparaître les différences de vécu et les similitudes de perception.

Enfin, nous avons mis en scène une trame de bornes qui traitent, soit par des vidéos, soit par des lithographies, ce qu'était la vie au front. Ces bornes assurent encore le lien entre les fosses et les vitrines. Au-dessus des fosses sont présentés sur des tiges flexibles, à l'image de juncs en fibre de carbone, des objets créés par des soldats au front. Dans l'horreur, certains étaient capables de créer : c'est très émouvant.

Ce dispositif est évolutif, ce qui correspond à l'idée essentielle que la muséographie ne peut se figer sur le seul discours d'un seul moment, surtout lorsqu'il s'agit d'un musée d'histoire. Vitrines, fosses et bornes sont issues des configurations de l'espace. Mais leur contenu peut varier.

Nous nous sommes efforcés de rester simples, et sobres, sur le plan

du design : nous n'allions pas jouer aux prouesses dans le bâtiment de Ciriani. Notre travail a essentiellement porté sur la définition d'un concept qui permette de trouver une juste tension entre les collections et le bâtiment.

Restait la question de la salle centrale. Sur la base du programme initial, Ciriani l'avait dessinée en salle de portraits. Il s'agissait de montrer des personnalités de l'époque, des personnages de second plan qui auraient rendu compte d'une multiplicité plus anonyme, et d'une complexité culturelle. Cela s'est avéré difficile à mettre en œuvre, et fut abandonné.

Le programme du concours ouvrait des possibilités de proposition. Cette salle nous apparaissait devoir rester assez fermée. Trop ouverte, elle aurait joué un rôle de belvédère sur les autres salles, désagréable pour le visiteur qui les aurait découvertes trop vite. Son accès se situe par ailleurs entre la première et la deuxième salle, ce qui pose problème dans le déroulé de la visite.

Elle devait, selon nous, accueillir une œuvre d'art : nous avons proposé l'intervention d'un artiste grec, Georges Lappas. Finalement, le conseil général a demandé l'avis de la Délégation aux arts plastiques. Très intéressée par l'idée, celle-ci s'est déclarée prête à fournir une aide.

Béatrice Salmon, qui était en charge de l'affaire, pensait qu'il valait mieux consulter l'Allemand Anselm Kiefer. Il est venu à Péronne et a décliné l'offre. Béatrice Salmon a alors pensé à une œuvre de la série Mengele, de Tinguely. Malheureusement, il est décédé ; sa succession a bloqué les choses. L'affaire a dormi. J'ai appris un jour que Ciriani avait décidé un nouveau projet pour cette salle. Nous avons été surpris. Je suis certain que sa proposition est bonne, en particulier dans la mesure où les bandes verticales qui la composent valent mieux que des baies ouvertes. Mais je pense que la série des eaux-fortes de Otto Dix, sans doute exceptionnelle, n'a pas vraiment trouvé sa place.

Propos recueillis
par Jean-Paul Robert

Repérages sarl architectes : Adeline Rispal, mandataire, Jean-Jacques Raynaud, Louis Tournoux et Frédérique Hervet, architectes ; Sery-Bertrand, économie de la construction ; Lichtdesign, étude de l'éclairage ; Cem, étude du système audio-visuel ; Studio Mutterer, signalétique. Consultants de Repérages : Robert Lévy, professeur de philosophie ; Jean-Marc Devocelle, historien du costume ; Almet, ingénieur conseil serrurerie ; Henri Paques, ingénieur conseil sécurité des collections ; Didier Ghislain, perspectives.

A store of collections enabled us to take into account the diverse aspects of this conflict whose ramifications were indeed worldwide and where civilian populations were involved as much as the military. And we now have an exceptional building in which to present them. Our work consisted not only in making the collections give up their meaning, but also in organizing them in space in such a way as to create resonances.

Rather than engage an historian-advocate, which would have meant a double workload for the research centre in annex to the historical, we decided to call in a philosopher, Robert Lévy, with whom we reflected on the characteristics of the Great War. The first truly modern conflict, the First World War had a direct influence on all the countries engaged in it, with their societies at large turned wholly towards the war effort. Paradoxically, the struggle was to a great extent localized in epicentres like the Western Front, to which Péronne is especially dedicated. This led to enormous concentrations of men within delimited territories. Another modern aspect of the war were the reports from the front that made extensive use of photography and the moving camera, thanks to which the historical disposes of invaluable cinematographic archives, newly edited by Gérard Rougeron. Lastly, the war was an unspeakable massacre, a total absurdity. These then were the salient points that we wanted to throw light upon.

While thinking things out, we also had to work on the laying out of the museum's rooms. Ciriani thought that the interior should be all concrete — the walls untreated, the floors polished — so as to echo the qualities of the exterior. Even if the building had obvious qualities of interiority, it would be somewhat churchlike, avoiding all domestic reminiscences. But the collections called for interplay between a part that was on the territorial scale, and another part which dealt with everyday life. Fortunately, Ciriani's space enabled us to develop this interplay in perfect harmony. His opaque right angles lent themselves well to showcases visible from both sides. Elsewhere, we took advantage of the possibility of dropping the floor level by twenty centimetres to suggest trenches, in which objects from the front (often actually retrieved from trenches) could be exhibited.

Strictly speaking, the historical is neither a war museum nor a military museum, but a museum of cultural history, in many ways related to a museum of ethnology. The collections concerning the home fronts come from various countries. We have laid out the showcases on three floors : the topmost for Germany, the second level for France, and the first for Britain and her allies. This division plays up differences in actual experiences but also accentuates similarities of perception.

Finally, we have laid out a grid of stelae that carry either videos or lithographies depicting life on the battle front, which serve as links between the « trenches » and the showcases. Objects made by soldiers on the front have been suspended from flexible carbon fibre arms over the « trenches ». It is very moving to see that even amidst such horror, men were still capable of creating.

intérieur

Fosses
au plancher, bornes
vidéo,
aux murs :
métaphores
du front,
de sa relation
à l'arrière,
de ce dernier.

chantier



Le musée d'archéologie d'Arles, construit en limite de ville et en bordure du Rhône, est actuellement en chantier. Henri Ciriani y développe la figure assez inusuelle d'un triangle ouvert.



MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE EN ARLES

Pour un architecte, avoir à traiter un programme de musée est une chance : c'est un lieu véritablement d'architecture où l'on est autorisé à s'exprimer, où l'absence d'archétype donne une liberté rare. C'est aussi le lieu par excellence de la lumière maîtrisée.

Le musée classique est né de la réutilisation de la figure du palais et de son enchaînement de pièces. Cette typologie n'est pas entièrement satisfaisante, notamment au niveau de l'entrée. Il faut emprunter une invention anglo-saxonne, le lobby. Lieu focal où convergent les circulations (on peut y arriver de quatre rues ou même par le train), le lobby des hôtels new-yorkais est le meilleur exemple d'un accueil à partir duquel tout se distribue et où un ensemble d'informations est donné dans une simultanéité parfaite.

Pour échapper à l'archétype du palais, Wright et Le Corbusier trouveront l'un et l'autre le mouvement continu et la forme qui s'y adapte, la spirale. Leur apport a été de mettre en évidence le fait qu'un musée est surtout un parcours, une circulation. Dans un mouvement de descente chez Wright (mais le rapport avec l'entrée est perdu) ; du centre vers l'extérieur chez Le Corbusier (mais il faut passer sous le bâtiment pour aller au cœur de l'édifice et développer ensuite le circuit vers la périphérie). Ces dispositions produisent des bâtiments très autonomes qui ne peuvent pas être contextuels. C'est plutôt au contexte de faire l'effort.

Le thème du musée a réellement émergé dans les années quatre-vingt. Il y a gagné un statut d'édifice majeur. Le projet de Hollein à Mönchengladbach, celui de Meier à Francfort ou de Pei à Washington, celui de Stirling à Stuttgart

ouvrent la voie d'une réflexion sur un édifice pour lequel n'existe guère de référence antérieure. Ces grands équipements tendent à se constituer comme des espaces urbains intérieurs. Ils se définissent dans ce type de spatialité.

Dans notre projet, toutes ces considérations étaient déjà présentes (bien que moins définies), en 1983-84, au moment du concours. Et puis il y avait la ville d'Arles. Le musée se devait d'apporter une nouvelle pièce à l'histoire de la ville. Dans cette presqu'île bordée d'eau, le Rhône à l'ouest, le canal du Midi à l'est, la figure du triangle s'est imposée rapidement. Etrangère à la romanité, elle répond cependant à l'ovale parfait de l'amphithéâtre de la vieille ville, faisant écho aux géométries brutales des grands ensembles de la ville neuve. Du géographique, elle rejoint l'urbain.

Le triangle est une figure qui s'articule en hélice autour d'un centre. Il répond parfaitement au programme qui demandait un circuit court et un circuit long. Mais il représente aussi une sorte de défi : fermé sur lui-même, il est indéformable au niveau constructif, à l'opposé en cela d'une certaine image de l'espace moderne, par définition libérale, qui aurait plutôt tendance à s'échapper. Comment faire, sans fermer le triangle, pour qu'il reste ? Cette interrogation rejoint mes préoccupations de toujours : comment fermer un espace ouvert, comment ouvrir un espace fermé ? L'hélice, en traitant son centre vide et théoriquement fermé, en l'ouvrant sur le ciel et en construisant le long de ses bras, permet qu'on ouvre l'espace sur les trois directions.

Le programme s'intègre logiquement dans cette figure, avec ses

trois secteurs : le scientifique (qui regroupe les opérations de restauration, d'exposition temporaire puis de stockage ainsi que l'école des fouilles), le culturel (où s'effectue l'enseignement, avec bibliothèque, salle de conférence, foyer, administration) et l'école des guides.

Ils forment deux bâtiments qui tiennent entre eux le musée proprement dit. Ils sont travaillés dans une relative souplesse car leur façade, constituée par des parois autonomes revêtues d'Emalit bleu, ne leur appartient pas. La symbolique et l'échelle de ces parois n'ont pas à tenir compte d'une logique interne particulière.

La façade principale est perpendiculaire à l'écuse du canal du Midi, ce qui permet d'ancrer le bâtiment sur un élément artificiel. Cette première paroi, face à la ville ancienne, n'a pas de développement. Elle est l'acte fondateur du projet en même temps que la façade de l'immense cirque qui la jouxte et dont les fouilles sont en cours. Derrière elle, l'aile culturelle apparaît comme un bâtiment blanc sur pilotis à l'intérieur de la cité. De cette première paroi naît la seconde, face au canal, qui va gouverner l'aile scientifique vers la pointe de la presqu'île, laquelle introduit le musée face au Rhône avec son extension vers la ville.

Au centre, le patio contient un grand escalier qu'on emprunte pour achever sur le toit le parcours muséographique. Cet élément remplit le vide central, donne la direction de l'hélice en même temps qu'il la stoppe. On arrive à la hauteur de la cime des arbres. Le musée ici se fond avec son territoire. Ce toit constitue la quatrième façade de l'édifice, tout aussi importante que les trois autres et

révélatrice de l'organisation interne par son système d'éclairage zénithal.

L'architecture de l'ensemble est très dépendante du captage de la lumière. Un ensemble de sheds ouverts au nord conduit la lumière loin du périmètre de la façade. Ce type d'éclairage issu du monde industriel a gagné dans le musée un statut proprement architectural. Ici, il forme des vagues de lumière blanche et homogène qui paraissent ruisseler, échappant au plafond.

Un autre type de lumière (qui peut être qualifiée de réfléchie) est obtenue par des potences qui captent la lumière solaire et lui donnent une texture plus colorée. Enfin, les lumières dites « de vue » entrent par des ouvertures toujours cadrées sur le paysage et mises en tension pour que l'espace ne s'échappe pas.

L'Emalit bleu teinte cette lumière d'une nuance plus froide. Ce matériau et cette couleur étaient déjà présents dans des projets plus anciens (notamment celui de l'Opéra-Bastille) où ils obéissaient à une syntaxe précise (bleu pour les éléments contextuels, rouge pour les parties clairement fonctionnelles). A Arles, le bleu se réfère plus simplement à la couleur du ciel provençal, si intense.

Les évolutions du programme depuis le moment du concours ont déjà permis de vérifier la pertinence de la figure triangulaire. Ce qui était le musée de l'Arles antique est devenu l'Institut de recherche sur la Provence antique. On est passé de 6 000 à 7 400 m², sans qu'en soit affecté le concept de base.

Henri Ciriani

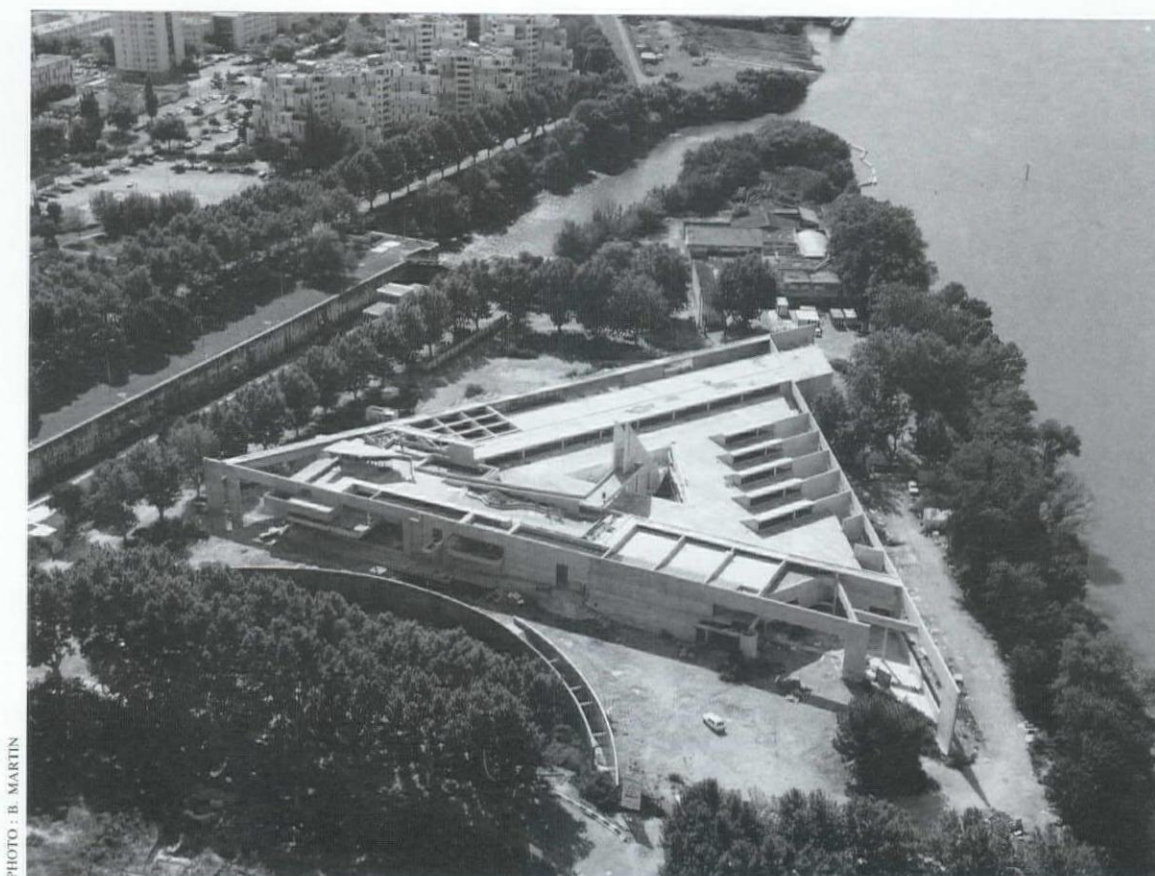
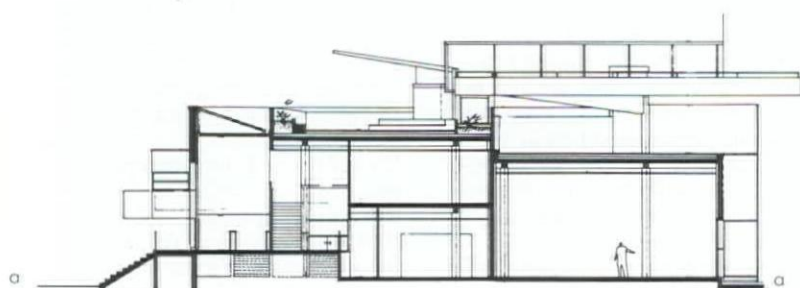
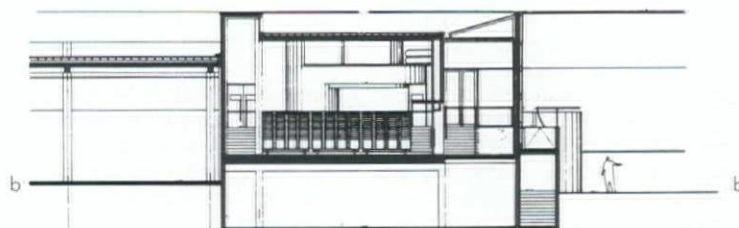


PHOTO : B. MARTIN

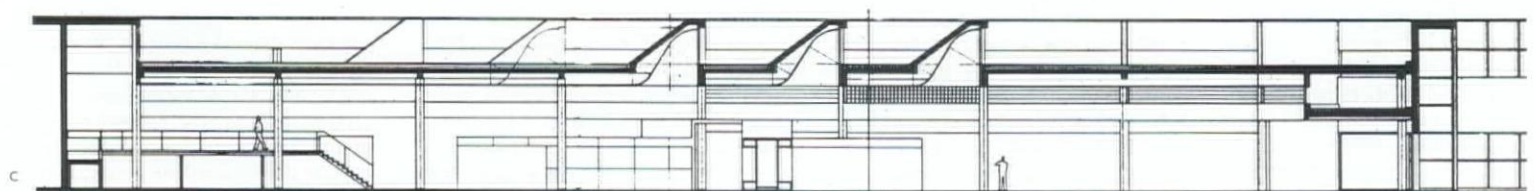
Le triangle s'inscrit entre le Rhône, le canal du Midi, et l'ancien cirque romain, du côté de la ville.



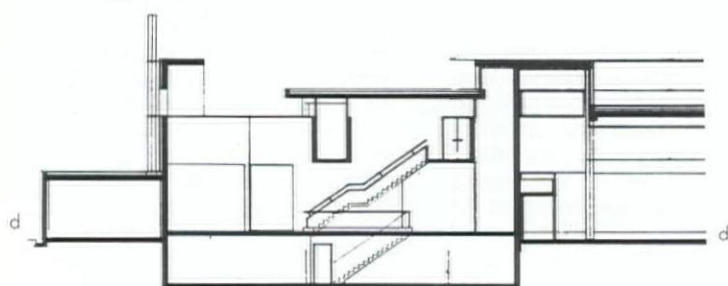
Coupe a, sur l'entrée des conservateurs



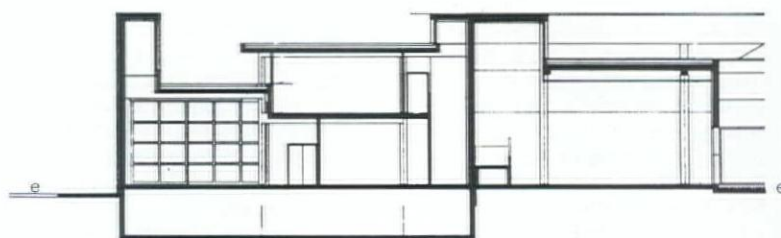
Coupe b, sur l'auditorium



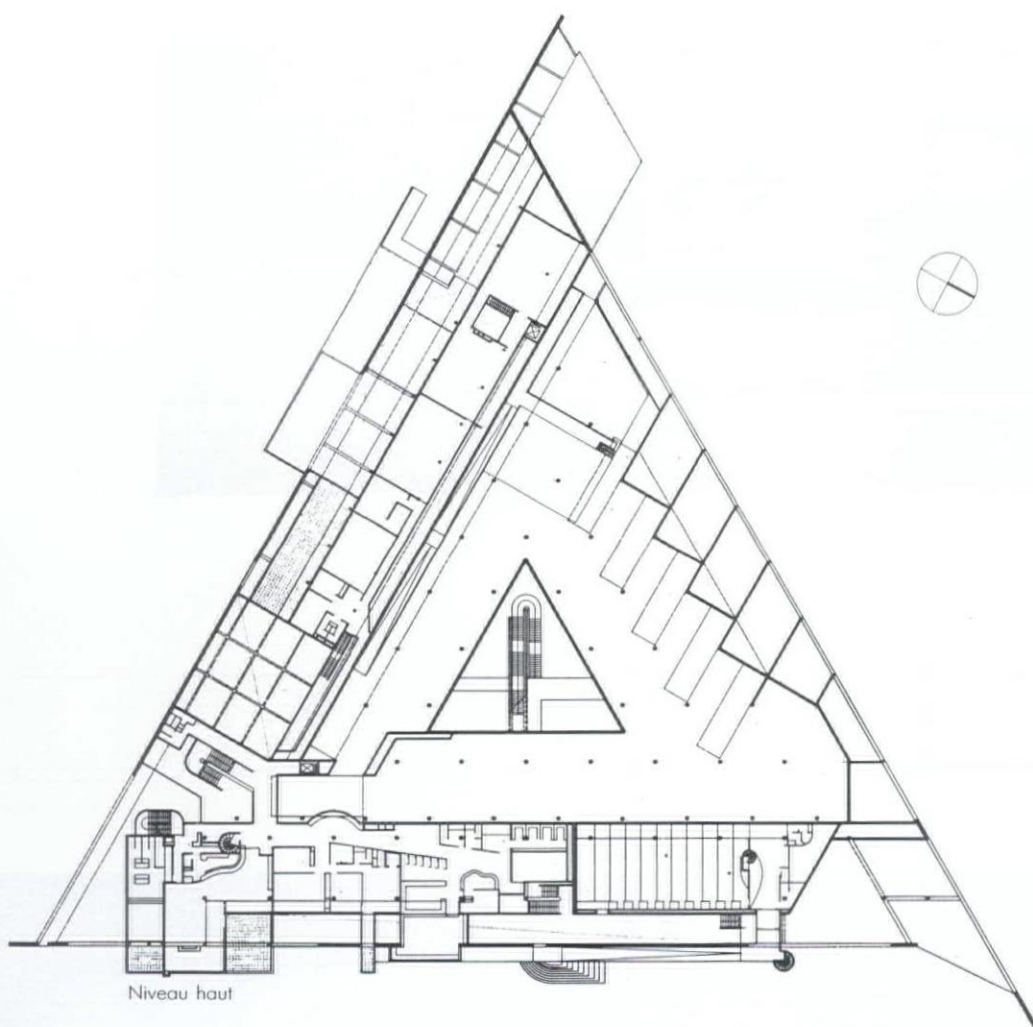
Coupe c, sur l'aile des expositions permanentes



Coupe d, sur l'aile technique

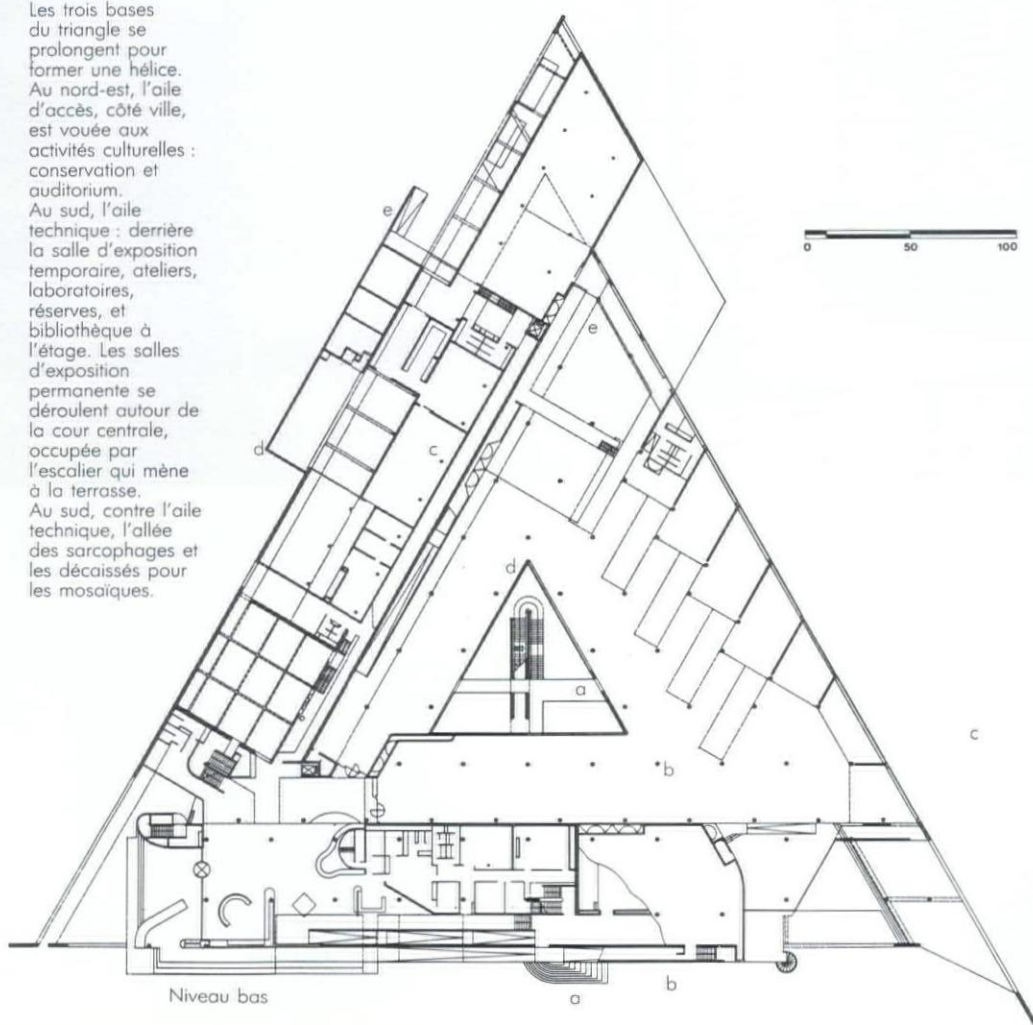


Coupe e, sur l'aile technique



Niveau haut

Les trois bases du triangle se prolongent pour former une hélice. Au nord-est, l'aile d'accès, côté ville, est vouée aux activités culturelles : conservation et auditorium. Au sud, l'aile technique : derrière la salle d'exposition temporaire, ateliers, laboratoires, réserves, et bibliothèque à l'étage. Les salles d'exposition permanente se déroulent autour de la cour centrale, occupée par l'escalier qui mène à la terrasse. Au sud, contre l'aile technique, l'allée des sarcophages et les décaissés pour les mosaïques.



Niveau bas

Architects who design museums are lucky : they are places made over to architecture, where personal expression is possible, and where the absence of an archetype gives a freedom not often met with. They are also places where mastery of light reaches its highest pitch. The classical museum was born amidst the re-cycling of the figure of the palace, where rooms ran on one from the other. This typology was not entirely satisfactory, in particular as regards the entrance. To improve things, architects had to borrow an Anglo-Saxon invention : the lobby. As the focal point on which circulations converge, a lobby may be entered from four different streets or even directly from a train station : witness the lobbies of certain New York hotels that afford the best examples of a welcoming space around which everything is laid out and where a set of characteristics creates perfect simultaneity. To shake off the archetype of the palace, Wright and Le Corbusier both hit on continuous spiralling movement. Their contribution consisted in pointing up the fact that — before anything else — the museum is an itinerary, a circulation. In a descending movement with Wright (but the relationship with the entrance was lost) ; from the centre towards the periphery with Le Corbusier (but the visitor had to pass under the building to reach its heart and then develop the itinerary towards the edges). These layouts do not make for the genuine autonomy of the building : they can only respond to context. And they make considerable demands on context.

Something different is happening at Arles. The city's new museum had to contribute to its history. Located as it is on a peninsula-like site, with the Rhône to the west and the canal du Midi to the east, the triangular shape soon came to the fore. However foreign it may be to Roman tradition, it responds to the perfect oval of the old city's amphitheatre and interacts just as well with the brutal geometries of the big housing schemes located on the outskirts, in the new part of the city.

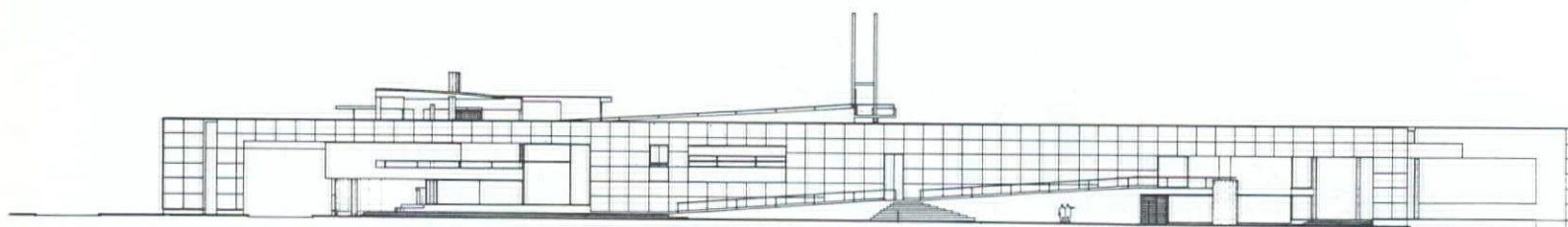
The triangle is articulated in a spiral around a centre. It responds perfectly to the programme which called for both short and long circuits. But it also represents a challenge of sorts : closed in on itself, it offers an elevation that does not match the design of the plan ; from the point of view of construction, it cannot be deformed and as such it is somewhat opposed to the accepted image of modern space, which tends to run away from itself. What was to be done then ? How could the figure of the triangle be maintained without closing it ? This question linked up with preoccupations that have always set me thinking : how is open space to be closed, and closed space opened ?

The three sectors of the programme — scientific, cultural, and guides school — logically integrate the figure. They form two buildings which hold the museum proper between them. They have been worked with a fairly flexible hand since their facades do not really belong to them. The facades are made up of three walls faced in blue Emalit glass.

In the centre the patio contains a large stairway which, in the last phase of the museum's itinerary, gives access to the roof. The stairway fills the central void, gives direction to the spiral, and also arrests its movement. At the top, visitors are level with the treetops.



Les pointes du triangle sont ouvertes. Ici, l'accès.



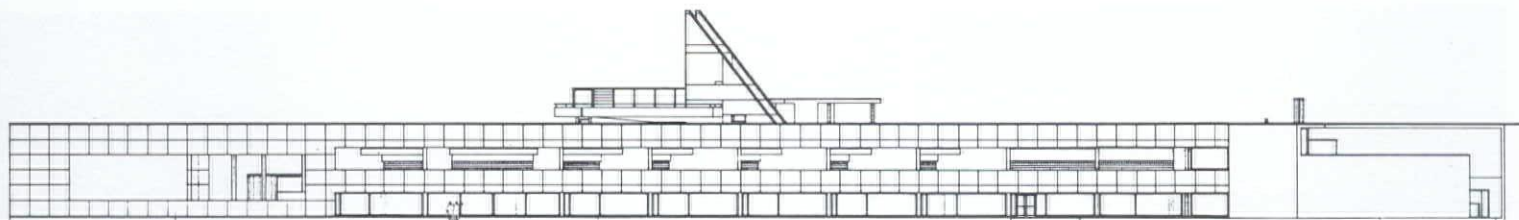
Élévation nord-est, côté ville.



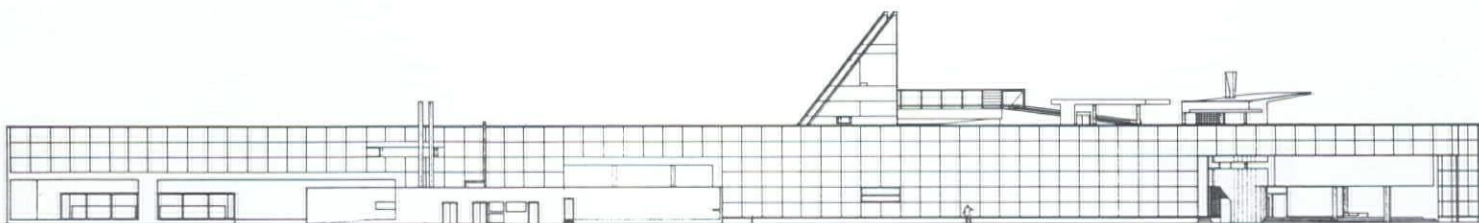
La rampe le long de l'aile culturelle mène à l'auditorium.



Sous l'auditorium,
une cour ouverte
vers le Rhône
dessinée par l'une
des pointes du
bâtiment.



Elévation nord-ouest, côté Rhône.



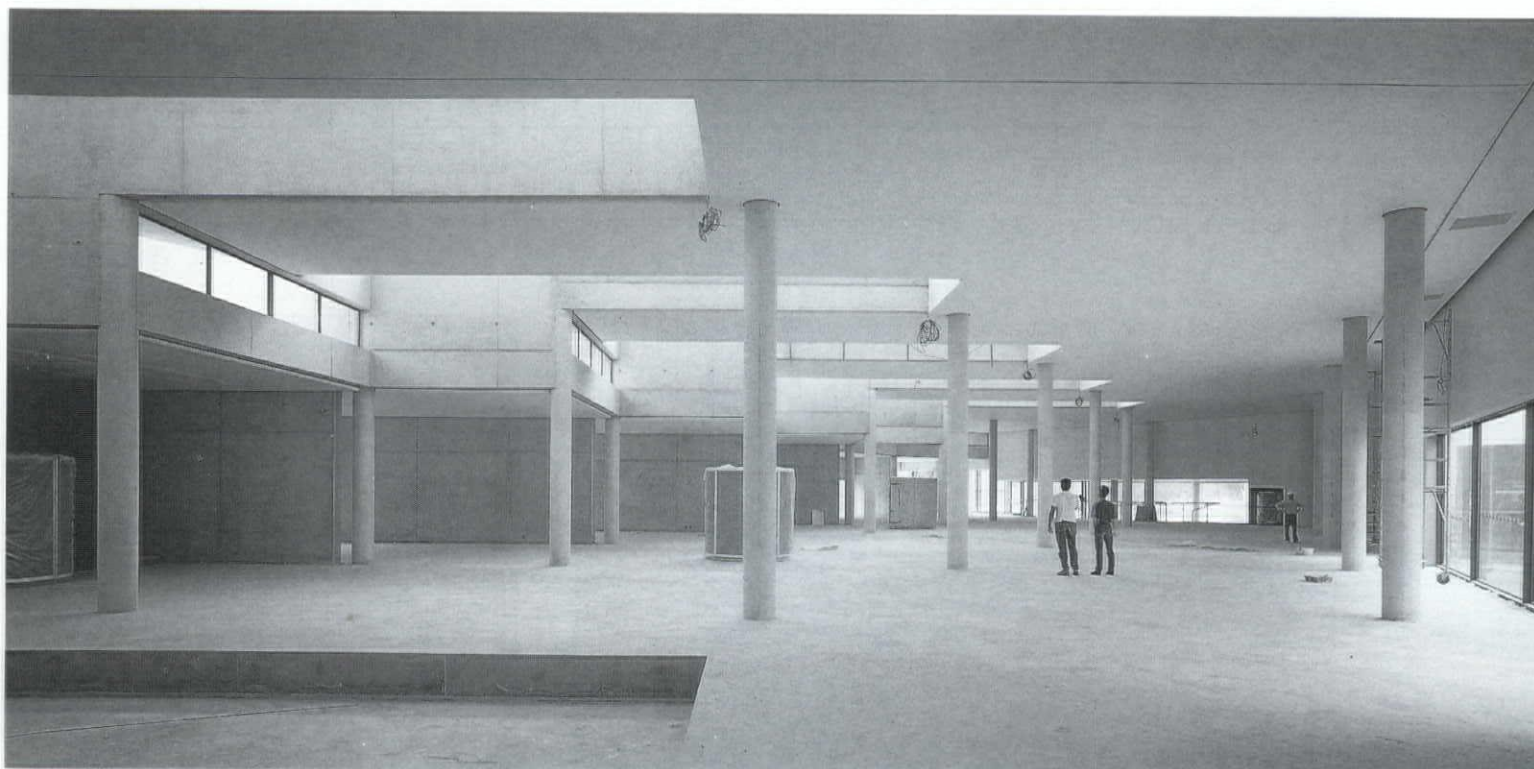
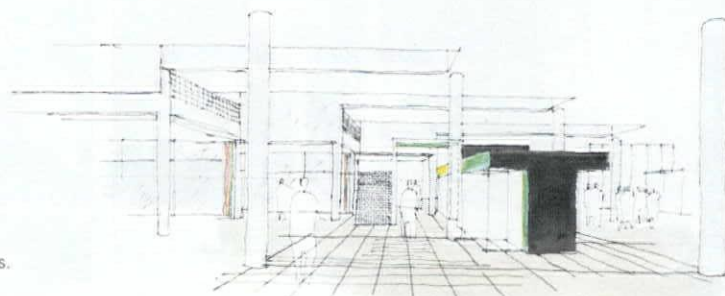
Elévation sud, côté canal.

Institut de Recherche sur la Provence
antique, Arles, Bouches du Rhône.
Maîtrise d'ouvrage : ville d'Arles
Henri-Edouard Ciriani, architecte ;
Jacques Bajolle, associé ; Jacky
Nicolas, assistant
Bureaux d'études : Scobat, Cesba,
Inex
Programmes : musée : salle
permanente ; aile culturelle :
conservation, administration,
documentation, école des guides,
auditorium, exposition temporaire ;
aile scientifique : réserves,

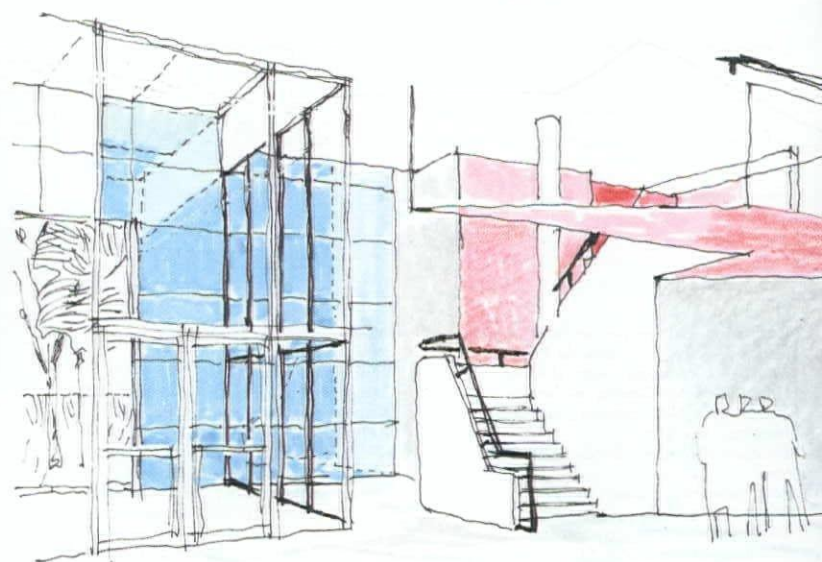
laboratoires, école des fouilles,
ateliers.
Concours : 1983-84
Démarrage chantier : novembre 1989
Mise en service : prévue fin 1992
Surface hors œuvre : brute :
10 713 m², nette : 7 661 m²
Entreprises : Spie Méditerranée,
entreprise générale ; Saint-Gobain,
vitrages ; Soretex, ascenseurs ; Erco,
éclairages ; Cerrabati, carrelages ;
Tollens, peintures ; Forbo Sarlino, sols
souples ; Villeroy et Boch, céramique.
Photos : Hervé Abbadié.

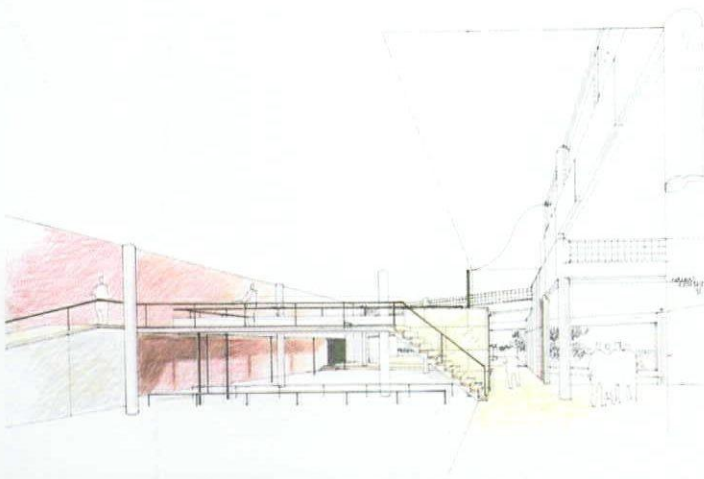
Des sheds, orientés
au nord, dispensent
des vagues de
lumière dans les
salles d'exposition
permanente.

Le mobilier
muséographique
se développe
librement
entre les colonnes.

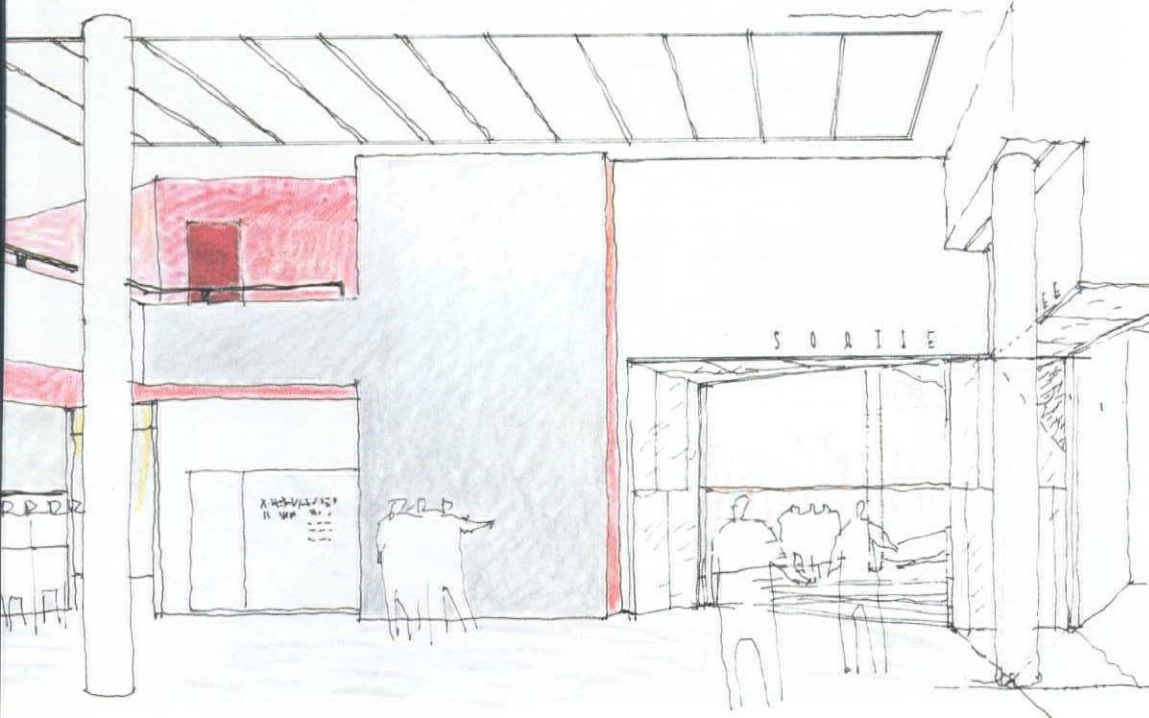
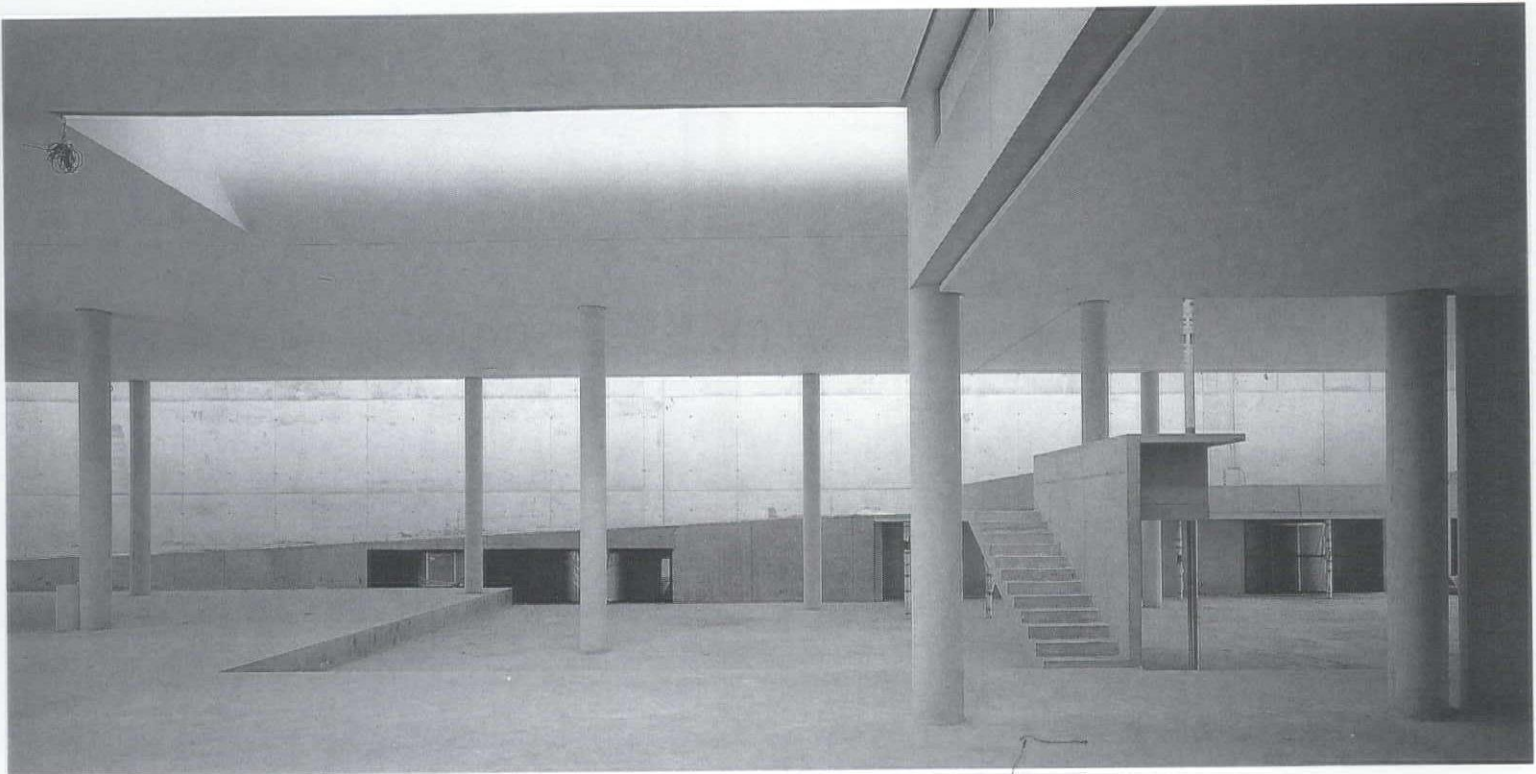


L'espace d'entrée,
à la pointe est.



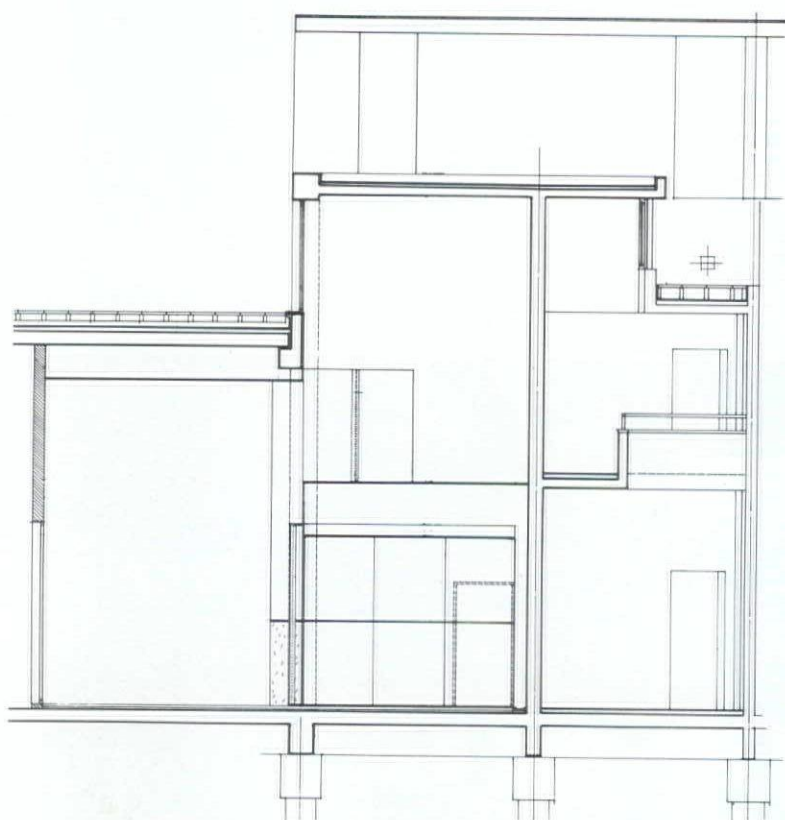


Le promontoire
qui surplombe
les mosaïques
rejoint une
rampe
sous la lumière,
contre l'aile
technique.



Le lobby
d'accueil
distribue toutes
les directions.



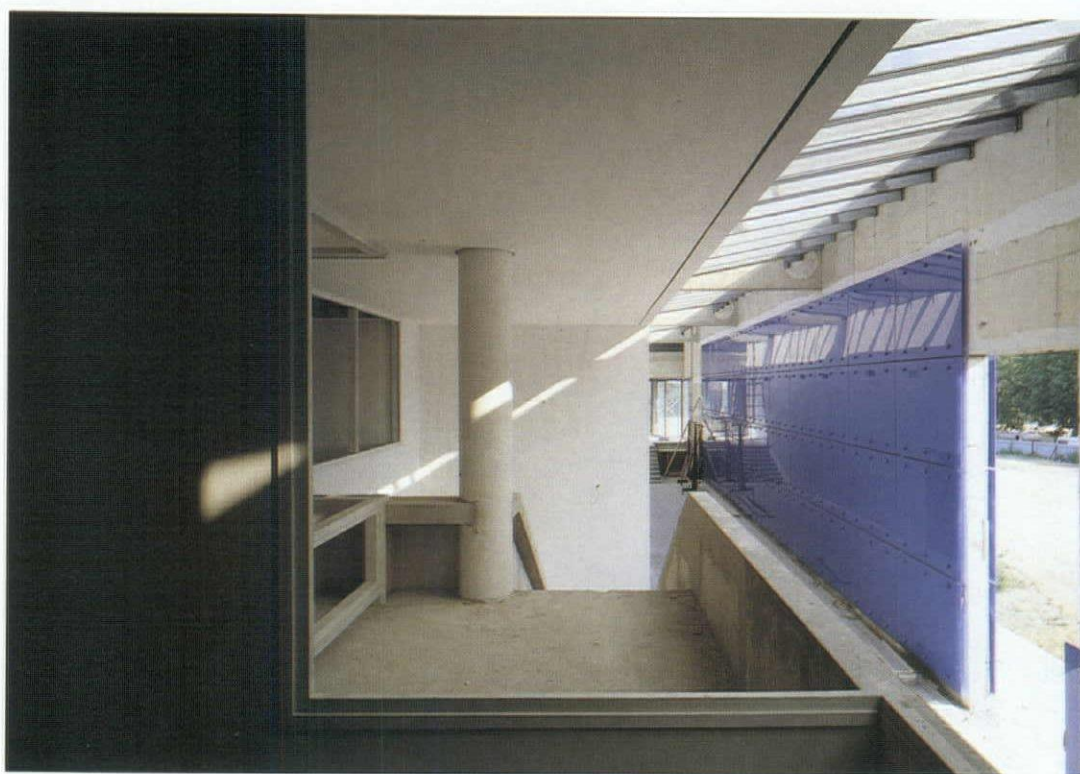


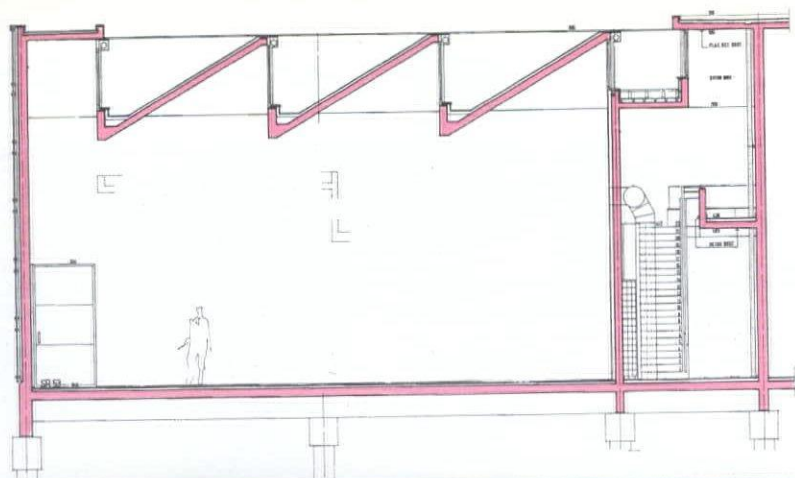
Coupe côté sud :
à gauche l'allée
des
sarcophages,
à droite, l'aile
technique.

L'allée des
sarcophages,
dans le
prolongement
de l'accès.

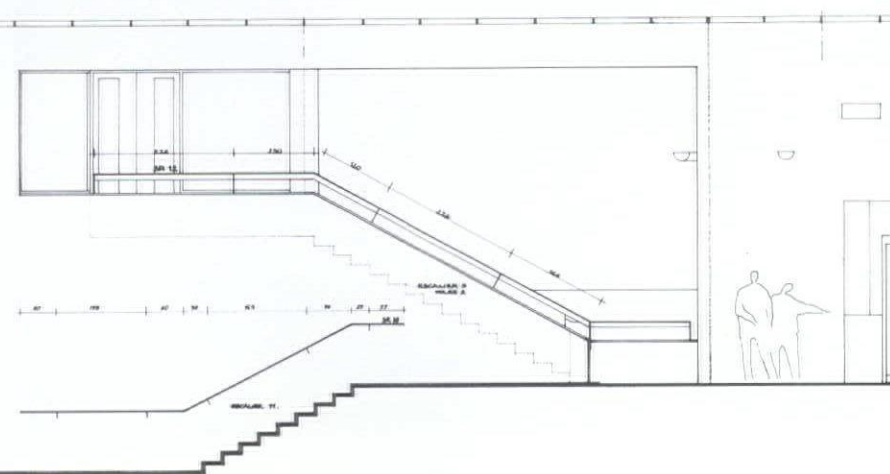


Accès particulier
de la
conservation,
dans l'aile
culturelle : un
passage le long
de la façade
dessert
l'auditorium
et une salle
de lecture.





La salle d'exposition temporaire, située dans l'aile technique, est éclairée par de puissants sheds, laissés en béton brut, comme les parois, tandis que le sol est de pietra serena.



enquête

l'éducation



Henri Ciriani enseigne depuis vingt-trois ans. Professeur particulièrement charismatique, il a formé toute une génération d'architectes brillants. Cette expérience collégiale, unique en France, est aussi controversée. Histoire d'une aventure pédagogique.

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ENSEIGNANT

1969. L'an 01 des nouvelles unités pédagogiques nées de l'éclatement de la section architecture de l'ancienne Ecole des beaux-arts. Partout l'on a déposé les rapidos pour entamer les grandes assises idéologiques et méthodologiques qui occuperont la décennie soixante-dix. On a cessé de dessiner, sauf dans quelques unités d'irréductibles, parmi lesquelles Up7. « Science et technologie » est la devise de cette école, installée au Grand Palais, qui regroupe les anciens de l'atelier Perret. En 1969 y est engagé un architecte qui, bien que n'étant pas du sérail, est reconnu par ces constructeurs comme un solide praticien « pour qui une poutre est une poutre ». André Gomis, aussitôt, propose à son ancien collaborateur Ciriani, de partager avec lui la charge de son atelier et le contrat qui va avec. Mais il n'a que le temps d'introduire son assistant, et meurt en 1971. Et c'est ainsi qu'un jeune Péruvien de 34 ans devient, contre tous les usages académiques, chef d'atelier dans une école pourtant peu suspectée d'aventurisme pédagogique.

L'atelier Ciriani attire très vite tous les rebelles de l'école : maos, militants communistes, poètes, « chieurs de tout poil ». Quinze étudiants par année, soit environ soixante, assistent deux soirs par semaine aux corrections. Le professeur, à l'époque associé à l'Aua, n'arrive pas avant sept ou huit heures du soir, mais « la messe » peut se prolonger jusqu'à deux ou trois heures du matin dans le feu de la discussion. Les sujets des projets, longs et courts, sont communs à toute l'école et jugés par des jurys communs, mais ils sont volontiers détournés, voire remis en cause, dans le cadre de cet atelier margi-

nal. « Des préoccupations laïques y sont sacrnalisées », sans dogmatisme, mais dans une perpétuelle exigence de lucidité et d'action. Chose étrange et provocante dans une période de contestation générale, où aucun homme de gauche n'ose tirer une barre, où il est honteux de construire, cet homme au verbe étrange, attentif et généreux, « fascinant comme un Gainsbourg jeune », donne à tous ses gauchistes d'élèves une irrépressible envie de « faire ».

Les traits de son enseignement se fixent petit à petit : l'importance accordée au dessin qui va de pair avec la fascination des étudiants pour l'habileté d'un maître dont on copie le graphisme et l'écriture (majuscules cursives) ; la tendance à l'abstraction de l'exercice. Aux programmes d'école se superposent des exigences plus formelles, des enjeux purement architecturaux qui ont pour thème le mur, le tracé, la ligne, etc. Le thème de la maison, par exemple, sera l'occasion d'expérimenter un plan par agrégation de fonctions, tandis qu'un petit équipement de quartier fournira le prétexte inverse à des compositions rentrant dans un cadre géométrique forcé. Que certains de ces thèmes soient les résurgences d'une pédagogie de l'architecture issue du Bauhaus via les Etats-Unis, les plus curieux de ses étudiants ne le découvriront que plus tard. Il y a, enfin, l'avidité pour une culture architecturale, historique ou contemporaine, dont l'Ecole des beaux-arts faisait peu d'usage. Autant que dans l'œuvre complète de Le Corbusier, l'atelier Ciriani, au milieu des années soixante-dix, baigne dans l'italophilie. On part en Italie, comme au XIX^{ème} siècle, mais

avec escale obligée à La Tourette. On découvre Brunelleschi ou Palladio aussi bien que Terragni, Gregotti ou Aymonino. On suit avec passion le chantier du Gallarate à Milan et celui du Corviale, à Rome. Au retour l'on s'exerce au kilomètre lancé à travers le territoire de la banlieue et au carroyage géant pour ville nouvelle. Les mégastuctures « territoriales » sont d'ailleurs à la mode : on les retrouve dans tous les concours urbains du moment (projets Aua pour Evry ou Marne-la-Vallée) aussi bien que dans les colonnes de l'Architecture d'Aujourd'hui (Italie 75), alors dirigée par Bernard Huet. L'atelier Ciriani, à l'occasion de jurys de diplômes, noue des liens avec des personnalités comme Huet ou Castro, tandis que s'agrandit le fossé qui le sépare d'une école qui par ailleurs cultive plutôt le proliférant lacustre et la technologie de bazar.

Une question de promotion accélérera une rupture, devenue inévitable. Se voyant refuser, en 1977, le poste de P1 que son ancienneté et sa notoriété lui laissaient espérer, Ciriani songea à changer d'école et profitant de récents contacts avec Druenne et Huet, trouva refuge dans leur école, Up8. Quant aux étudiants, rompus qu'ils étaient au militantisme et à l'agitation, ils négocièrent avec les autorités de tutelle le transfert groupé de tout l'atelier martyr dans la nouvelle école de son professeur. Une décision plus difficile à obtenir qu'il n'y paraîtrait aujourd'hui puisque ce groupe, remuant de surcroît, de quelque 70 étudiants était destiné à rompre l'équilibre démographique, doctrinal et budgétaire de son école d'accueil. Seuls les étudiants de troi-

Pochoir militant « bombé » sur les murs de Paris, (ici ceux du porche de l'Ita) par des élèves du groupe Uno durant le mouvement étudiant de l'automne 1986.

sième cycle, les « diplômables », furent abandonnés sur place. Plusieurs mois durant, pendant les négociations, le groupe travailla sans domicile fixe, hébergé même à l'occasion par l'Aua. Il ne fit irruption à Up8 que pour les rendus semestriels, en février 1978 et d'emblée fit scandale. Des exercices de basic design comme « le logis » furent jugés selon des critères de projet et violemment critiqués. Les projets de barres mégaloterritoriales relevant de la « tendenza, tendance dure » glaçèrent d'effroi dans une école vouée par d'anciens disciples de Kahn au contextualisme savant et

rales modernes. Ce furent Claude Vié, Jean-Patrick Fortin et Edith Girard. Des enseignants chevronnés comme Vié et Fortin forcèrent Ciriani à expliciter une démarche encore intuitive, la traduisirent en termes pédagogiques et bâtirent un programme cohérent et progressif, développant la pratique des exercices telle qu'elle était apparue à Up7.

Et, puisque les autres groupes constitués s'étaient intitulés Groupe 1 et groupe A, le dernier venu prit le nom, proposé par Claude Vié, d'Uno. L'enseignement d'Uno reposait sur des principes clairs :

commençant par des gammes et du solfège de l'espace, pour s'achever par ce chef-d'œuvre de compagnon qu'est le diplôme, en passant par une série d'exercices aux difficultés savamment dosées et qui ont nom : le logis, l'image, le 30x30, les 4 logements, la pièce urbaine, etc.

Une pédagogie du travail, n'accordant aucune valeur à la créativité. Plus qu'à une manipulation de formes c'est à une manipulation de concepts qu'est initié l'étudiant. Chaque étape du projet, chaque décision doit être pesée, rationalisée, argumentée. Un système par-

deux de ses fondateurs (Vié et Fortin). C'est le groupe le plus important au monde à enseigner la même chose, se plaît à dire Ciriani. Réaliser cette prouesse supposait un effort d'uniformisation des méthodes et des références. On institua donc l'encadrement par couples, avec un roulement tous les semestres, système qui permettait à la fois de former de nouveaux professeurs, de réévaluer les discours des anciens et de faire évoluer les choses. Un « séminaire », informel et officieux, complétait la panoplie pédagogique. Il répondait autant à un besoin de justification théorique qu'à la crainte où



à l'humilité historiciste. Il y avait aussi, dit Ciriani, « une festivité face au projet », un plaisir de la maquette blanche et abstraite qui contrastait avec les maquettes grises, puritaines et toutes trouées de fenêtres des ateliers d'Up8. Malentendu et méfiance durant toute une année scolaire. Pendant l'été 1978, à l'occasion de l'une de ces refontes de programmes qu'affectionnait cette école très anxieuse de pédagogie, il fut décidé que Ciriani animerait un « cursus critique » avec quelques autres architectes que réunissaient leur commun refus de la « sélection » et des affinités architectu-

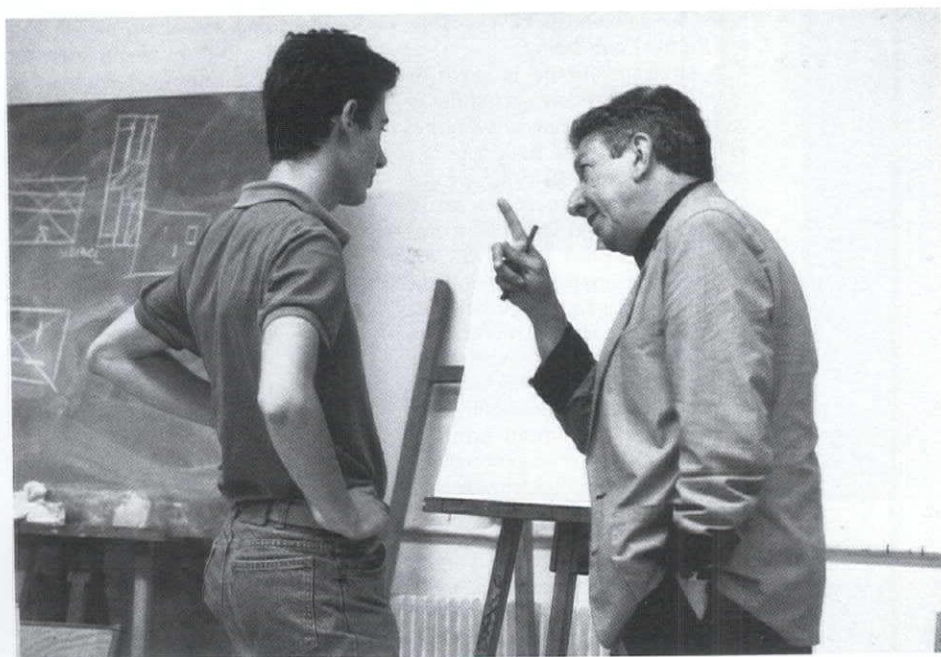
Un objectif limité : former de bons projeteurs. On le lui répète, l'étudiant ne sera pas architecte au sortir de l'école. De l'enseignement, on a volontairement évacué toute interrogation sur le statut de l'architecte, sur l'éthique professionnelle et sur les questions sociales en général. La pédagogie, dit Ciriani, c'est « apprendre aux étudiants à courir un cent mètres ». Et cet entraînement se fera dans l'univers formel de « l'espace moderne », entendu comme prolongement de l'œuvre de Le Corbusier.

Une pédagogie progressive se déroulant sur trois ans au minimum,

ticulièrement rassurant pour l'étudiant et extraordinairement efficace puisqu'il ne l'abandonne jamais à l'angoisse de la page blanche et aux hasards d'une culture individuelle ou familiale mal digérée.

Une pédagogie collégiale. Le même programme, les mêmes exercices sont enseignés simultanément et dans les mêmes termes par un groupe d'enseignants dont le nombre et la composition ont varié au cours des années, puisqu'il s'est accru de deux anciens (Salomon et Dervieux), de deux convertis (Beaudouin et Sancey) et a perdu

l'on était de voir les étudiants développer une habileté projectuelle non contrôlée. Le séminaire devait leur apporter le supplément d'âme correspondant. C'était en somme le volet culturel, historique, théorique d'Uno. Pendant cinq ans, il a rassemblé chaque semaine tous les enseignants et les étudiants les plus avancés pour une soirée de discussion. L'œuvre complète de Le Corbusier y passa au crible de l'analyse avec ce qu'il fallait de relevés, de maquettes, de photos pour compléter et contredire les publications. On la confrontait à celle des autres pionniers du mouvement moderne et notamment



2



3



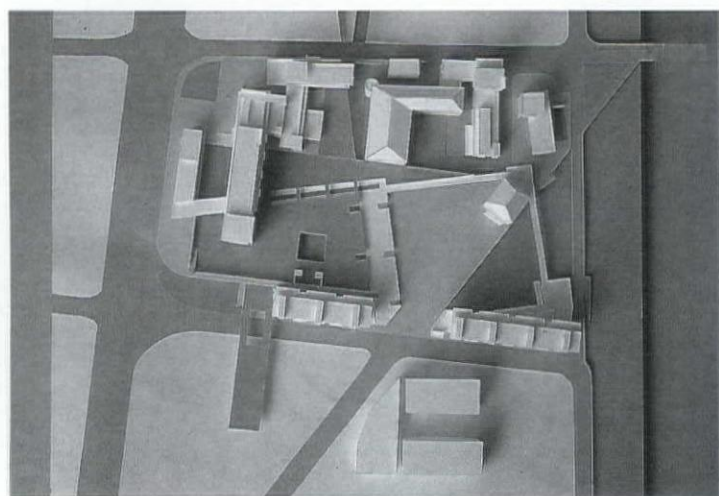
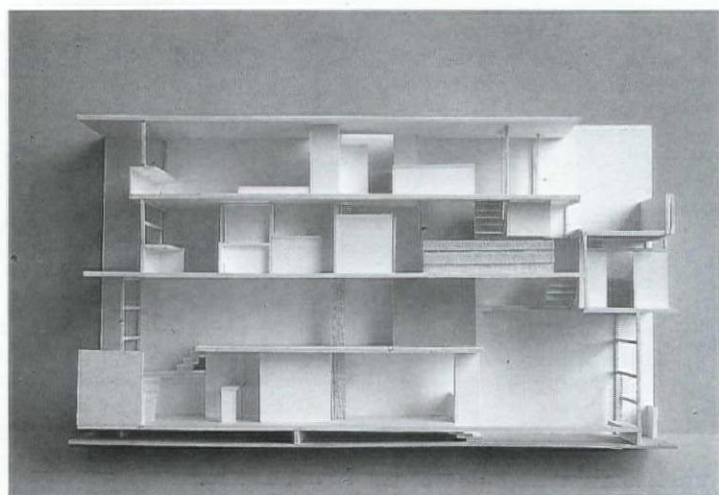
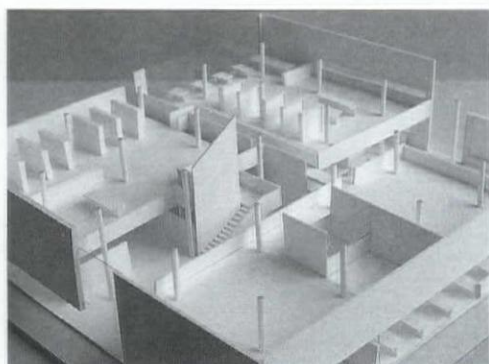
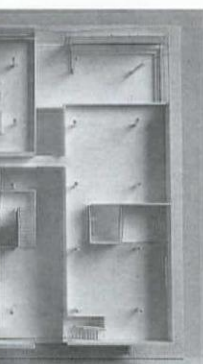
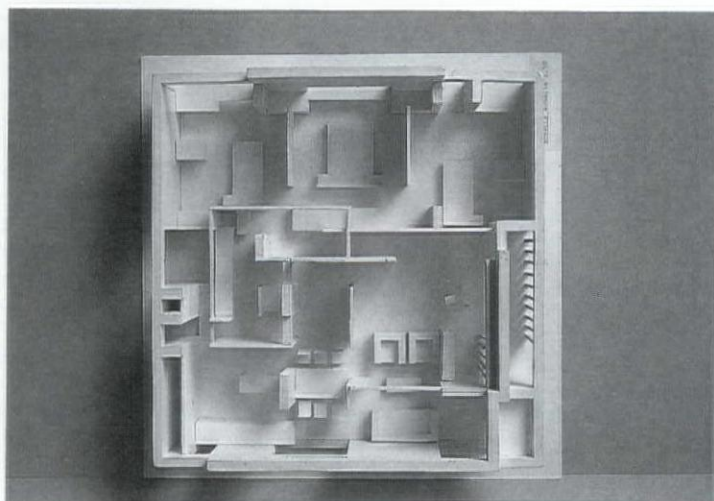
4

1. 2. 3. Ciriani avec ses étudiants de troisième année à l'école de Paris-Belleville, en juin 1992. Thème de l'exercice : les quatre logements. Photos : V. Saez.
4. Jury des enseignants du groupe Uno, en juin 1992. Correction des projets de musée de la quatrième année. Photo : M.J. Dumont.

Mies van der Rohe et le mouvement De Stijl. On discutait des mérites respectifs de l'axonométrie et de la perspective, etc. C'est dans l'effusion intellectuelle de ce cénacle que se forgea le vocabulaire spécifique d'Uno et sa culture commune ; une culture restée exclusivement orale, à l'exception du rapport de recherche consacré par le théoricien du groupe, Claude Vié, à l'espace architectural moderne (rapport BRA, 1984).

Au dire de ses protagonistes, l'âge d'or d'Uno prend fin en 1983, l'année où les étudiants du groupe furent conviés par leurs condisciples américains à exposer leurs travaux à la Cooper Union School de New York. La crise, d'ailleurs, avait toutes sortes de motivations : l'activité professionnelle des enseignants, tout d'abord, qui distendait les liens du groupe et fit périliter le séminaire faute d'assiduité. La notoriété de Ciriani, ensuite, qui en 1983, collectionna les distinctions professionnelles (Grand prix de l'architecture, Equerre d'argent, exposition à l'Ifa) et semblait profiter à lui seul des succès du groupe. Une nouvelle réforme ministérielle, enfin, ramenant à cinq ans la durée réglementaire des études d'architecture, vida l'enseignement de son couronnement théorique et contribua à la démobilisation générale. Le succès de l'atelier, la notoriété des anciens élèves de Ciriani attiraient de plus en plus d'étudiants, parisiens, provinciaux, étrangers. Il fallait gérer à la fois la « massification » de l'enseignement, la provenance disparate des étudiants, le raccourcissement des études ; tout cela sans aucune possibilité de recrutement professoral, bloqué par les autres tendances de l'école au nom d'une certaine idée de la laïcité. Il n'était pas question d'aider un atelier réputé démagogique, charismatique et moderne. L'outil Uno s'adapta, il continua à fonctionner à la satisfaction des étudiants, mais sans la flamme des débuts.

En 1989, nouvelle crise, encore une fois provoquée par l'une de ces attributions de poste qui ont défrayé la chronique parisienne pendant vingt ans. Ciriani n'obtient toujours pas le poste auquel il prétend depuis si longtemps. Indignation et pétition nationale en sa faveur, pression du ministère auprès de l'école, en vain. Pressenti par Yves Lion, nouveau président du conseil d'administration de l'école de Paris-Tolbiac (ex-Up7), Ciriani envisage un nouveau transfert, dix ans après le premier. Les étudiants se remobilisent donc, tandis qu'éclate le collège des enseignants, partagé sur la nécessité d'un déménagement. Pendant quelques mois, les corrections se feront effectivement à Paris-Tolbiac où le groupe restreint est accueilli par des sympathisants tels



que Christian Devillers, Yves Lion ou Pierre-Louis Faloci.

On envisage même la création d'une nouvelle école qui aurait rassemblé les partisans disséminés d'un enseignement de ce type. Le ministère bloqua ce dernier projet, et au bout de quelques mois, l'école de Paris-Tolbiac elle-même refusa le transfert groupé d'Uno. On imagine sans peine l'épouvante que pouvait provoquer l'arrivée d'un groupe fort et structuré, sûr de ses méthodes et de ses résultats, drainant partout les étudiants les plus motivés, face au bricolage individuel et vaguement honteux qu'est souvent l'enseignement du projet dans les écoles françaises.

Retour à l'école de Paris-Belleville d'une armée en déroute, charriant son lot de frustration et d'amertume. Et ramenant aussi quelques transfuges dans ses bagages. Et ça repart. Rien de tel qu'une crise aiguë pour entretenir un esprit de minorité et remobiliser les troupes. Aujourd'hui, le groupe Uno est plus nombreux que jamais. Il draine environ la moitié des effectifs étudiants de l'école pour six enseignants seulement. Les classes comptent jusqu'à 80 étudiants dont un quart d'étrangers. Phénomène unique en France où l'on a plutôt coutume d'accueillir les étudiants provenant du monde francophone, on y vient suivre les cours de Ciriani du Japon, de Corée, du Canada, d'Allemagne, de Scandinavie et naturellement d'Amérique latine.

Il a fallu s'adapter à ces nouvelles vagues. Le cursus est moins fermé qu'il ne le fut, les étudiants naviguant volontiers entre les différentes tendances ; mais la plupart, une fois mordus, ne changeraient pour rien au monde. Le volet historico-théorique, autrefois tenu par le séminaire, a été réintroduit sous la forme de cours magistraux. Les « exercices », produits de la lente distillation conceptuelle d'un projet, se sont multipliés, segmentés. Il faut imaginer l'exercice comme un projet chimiquement pur, débarrassé de toute poussière contextuelle ou programmatique, où l'on aurait réduit les possibilités d'intervention de l'étudiant afin de l'obliger à se concentrer sur la manipulation de concepts précis.

Deuxième année. Apprentissage d'un outillage formel en plan, complétant dans un sens plus architectural les exercices de basic design de la première année. Le logis et l'image sont l'occasion d'expérimenter deux logiques de plan, par agrégation de lieux ou par soustraction dans une forme préétablie.

Troisième année. Outillage fondamental dans l'espace. L'espace 30x30 et les 4 logements sont l'occasion d'expérimenter le plan libre et la dilatation spatiale, horizontale pour le premier, verticale pour le second.

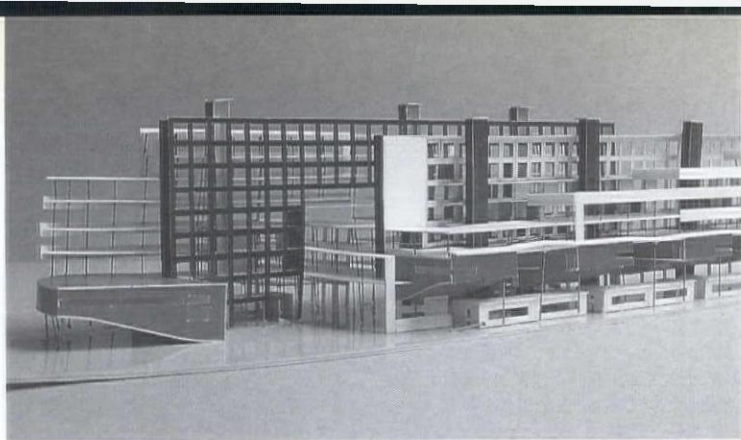
Quatrième année. Initiation à la série. Le bâtiment linéaire est constitué par un programme de 60 logements de type Hlm. Apprentissage des neuf points. Le petit équipement, autrefois collège, aujourd'hui musée, est une première incursion dans le domaine jusqu'alors interdit du projet.

Cinquième année. La pièce urbaine et le très grand bâtiment, Tgb, permettent de tester des concepts de la monumentalité moderne, à base de logements pour le premier, à base d'équipements pour le second et les limites du système, moins détaché qu'il ne le prétend des aléas de la commande et d'un contexte historique. La « pièce urbaine » aujourd'hui n'a plus de sens quand elle cherche à composer avec des tissus urbains cohérents et le Tgb s'en cherche un, difficilement.

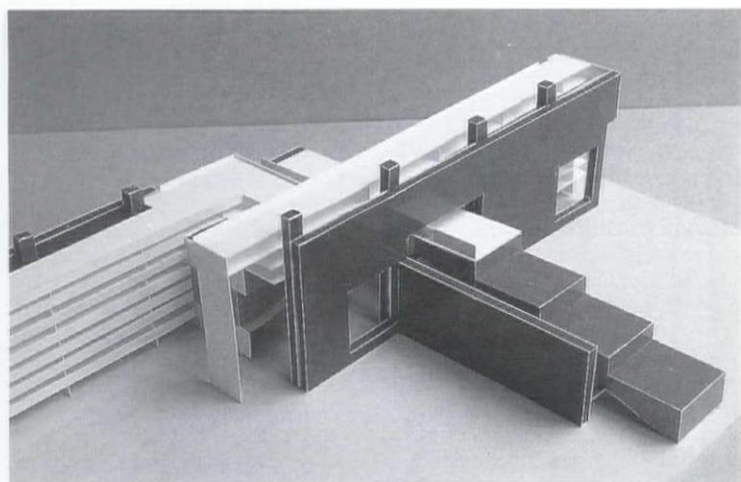
A un programme précis correspond une organisation délibérément scolaire, une mise en scène très théâtrale, seule façon probablement de tenir un auditoire nombreux. A l'appel de son nom, l'étudiant vient exposer son travail. Il faut aller vite, d'autres attendent. Il ne pourra bafouiller que quelques mots. Ciriani scrute plans et maquettes. Et fuse aussitôt l'une de ces phrases sybillines dont il a le secret. On ne sait de quelles profondeurs émergent ces formules ramassées, imagées, saisissantes, qui mêlent miraculeusement la morale, la psychologie, le quotidien et toute une culture architecturale. Et puis, plus un mot. Médusé, l'étudiant ramasse ses dessins. Il doit avoir l'impression à la fois d'être percé à jour par un talent divinatoire et de participer à un mystère qui le dépasse. Il aura une semaine pour méditer, discuter, tâcher de comprendre l'oracle. Il y a du zen dans cette méthode.

Voilà pour le traitement individuel. Quant à l'exorcisme collectif, il prend la forme d'une croisade, tous les jours renouvelée, contre tel ou tel clan ennemi, pour « l'espace moderne » à conquérir et à définir. Chacun doit se sentir responsable d'un fragment de cet effort. Mais il devra aller chercher ailleurs (philosophie ou histoire de l'art, à New York, Lausanne ou Rome) des réponses que l'atelier ne donne jamais.

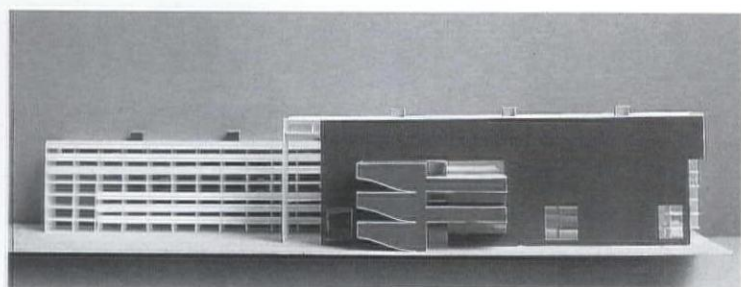
Y a-t-il une « école Ciriani » ? Non, répondent en chœur ceux que l'on désigne habituellement, sinon comme les chefs de file, du moins comme les plus brillants représentants de la tendance, Michel Kagan et Jacques Ripault. Et pourtant. Est-ce tout à fait un hasard si parmi les étoiles montantes de la jeune génération se trouvent tant des élèves de Ciriani ? Citons en vrac. Pour les premiers : les frères Goldstein ; Bourgois, Edeikins et de Turenne ; Labbé et Dollé ; Rémon, Ph-C Dubois, Gipee, Margot-Duclot, Arène, Kagan ;



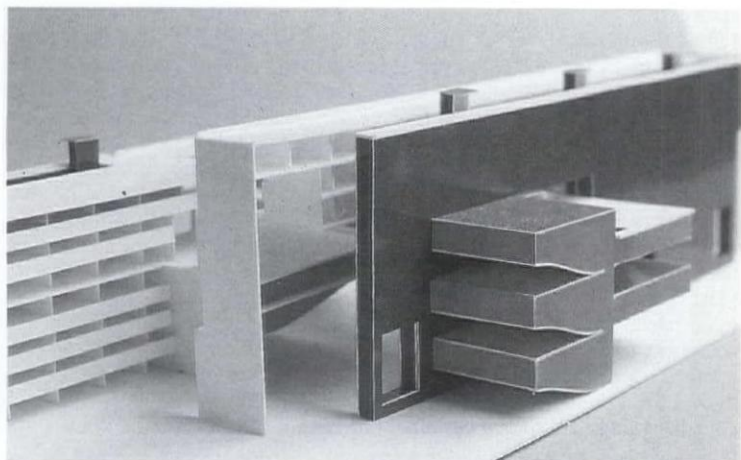
6



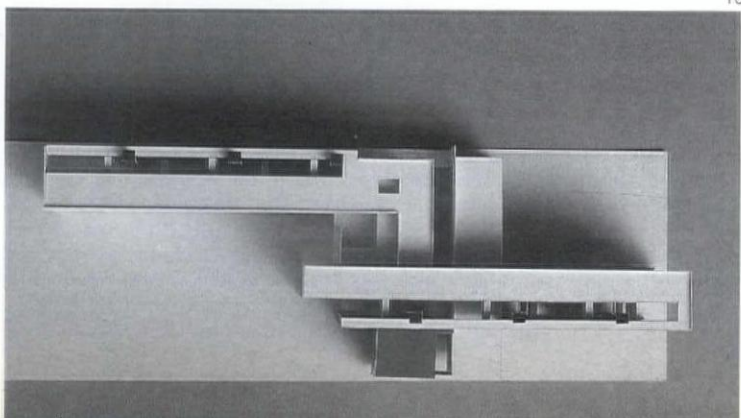
7



8



9



10

Ketoff et Petit ; Madec, Salomon, Dayot, Bolze et Rodriguez. Et puis, à cheval sur les périodes Up7 et Up8, Ripault, Bourdeau, Mas, Berthomieu, Althabegoïty, Bo-gaert, Brunet, Em. Colboc, etc.

Réponse provisoire : au milieu des années soixante-dix, le marasme du bâtiment incite les ministères de tutelle à lancer des politiques suivies de promotion de la qualité architecturale, de l'architecture « nouvelle », des jeunes architectes. Le mode de sélection passe par des concours. A ce genre d'épreuve, les élèves de Ciriani sont très entraînés. Projeteurs efficaces et précoces, dessinateurs habiles, architectes cultivés, capables d'argumenter, ils ont une solide avance sur leurs camarades des écoles plus contestataires et raflent toutes les mises. Les concours Pan, les Albums de la jeune architecture, voilà leur affaire. Les commandes suivent, qui en lancent quelques uns. S'il y a bien un phénomène Ciriani, c'est à cette particularité de l'accès à la commande qu'il le doit.

Quant aux influences formelles, on les chercherait en vain dans l'œuvre de Ciriani, et pas toujours dans le néo-corbusianisme auquel on les rattache par commodité. Elles seraient plutôt à trouver à l'étranger, dans la Tendenza tout d'abord, chez les Five de New York ensuite. Des ambitions territoriales des uns et du purisme sophistiqué de Meier, notamment, serait née cette « architecture puriste territoriale » comme la définit Michel Kagan. Et quant aux références à l'architecture rationaliste blanche des années trente (Terragni, Piusgusson ou Aalto), c'est un goût qu'ils partagent avec toute leur génération.

La tendance aujourd'hui fait moins recette. Le raffinement formel, la complexité des volumes, la recherche interiorisée de l'espace, toutes ces qualités qui étaient adaptées à la maîtrise d'ouvrage cultivée qui jugeait les concours d'idées, passe mal, suggère Michel Kagan, auprès de la maîtrise d'ouvrage relativement inculte et pressée qui attribue les commandes réelles. Concours Pan et Albums de la jeune architecture, d'ailleurs, n'offrent plus guère de débouchés. S'ils apprécient de n'être jamais au chômage, les plus jeunes élèves de Ciriani deviennent le plus souvent des nègres d'élite, ces mercenaires des concours dont toute agence a besoin. Et quant à décrocher une commande, ils peinent autant que les autres. Aucun, pourtant, ne regrette d'avoir croisé sur sa route l'un de ces éveilleurs d'âme comme il n'en apparaît que quelques uns par siècle.

Marie-Jeanne Dumont

Enquête réalisée auprès des enseignants du groupe Uno, des élèves et anciens élèves de Ciriani. Merci à Pierre David, Alain Dervieux,

Cyrille Faivre, Edith Girard, Michel Kagan, Eric Lengereau, Gilles Margot-Duclo, Fabrice Pilorgé, Jacques Ripault, Judith Rotbart, Laurent Salomon, Didier Sancey.

1. Le logis, 2^e année. Composition par agrégation de lieux fonctionnels dans un carré de 10 x 10 m.
2. 3. L'espace 30 x 30, 3^e année. Apprentissage du plan libre sur deux niveaux, pour un programme de bibliothèque publique.
4. Les quatre logements, 3^e année. Apprentissage de la dilatation verticale pour un programme de maison individuelle sur parcelle étroite (3,66 m de large, 10 m de long).
5. La pièce urbaine, 5^e année. Dans les années soixante-dix, il s'agissait de grandes barres dans des contextes durs et chaotiques de banlieue. Placée dans le tissu parisien, la pièce urbaine s'est fragmentée, pliée, insérée, au détriment de la pureté doctrinale.
6. à 10. Le très grand bâtiment (Tgb), 5^e année. Il vient clore le cursus de l'étudiant Uno. Le programme est une annexe universitaire située dans la zone Seine-rive gauche, non loin de la Grande Bibliothèque. Travail en maquette exclusivement, avec couleurs conventionnelles pour les parties typiques et atypiques, servant et servies du programme. Trois versions de Tgb faites par le même étudiant pendant le semestre :
6. exercice refusé car répondant à une logique de projet.
- En 7, projet théoriquement plus correct mais entaché de quelques « johnnys » inutiles comme les amphithéâtres étagés.
8. 9. 10, projet accepté. Composition en manivelle avec petits amphithéâtres superposés. Au centre, « l'espace urbain intérieur ».

Photos : M.J. Dumont.

Henri Ciriani has been teaching for the last twenty-three years. He is a popular figure and has helped train a generation of first-rate architects. Unique as it is in France, his university experience has been the subject of considerable controversy. We have tried to sum up this adventure.

Toute école possède ses concepts, ses mots de passe, son jargon. Il y a là un vocabulaire qui relève parfois de l'humour et de l'argot d'atelier, parfois aussi de considérations plus fondamentalement doctrinales. Nous avons tenté d'en rendre compte à l'usage des profanes en établissant ce bref lexique du cirianisme.

Le Ciriani sans peine, un vocabulaire illustré



Le rhinocéros blanc, bête solide et fidèle, nous servira d'allégorie de la modernité. Sa peau est ce que la nature, dans son effort pour faire aussi beau que le béton, a su produire de plus approchant.

Le Corbusier avait l'art du slogan, de la formule qui fait mouche : « Machine à habiter, ville radieuse, espace indicible, façade à respiration exacte », sans parler du « jeu-savant, correct et magnifique ». Autant de mots d'ordre qui ont servi au ralliement des générations successives du mouvement moderne. Mais ces trouvailles, capables d'enflammer un auditoire, ne donnaient pas pour autant les clés du projet. Une expression comme « promenade architecturale », remarque Ciriani, n'est pas d'un grand secours à l'architecte concepteur. A l'opposé Louis Kahn avait une grande qualité de pensée projectuelle mais le verbe plus défaillant : « servant-servi, esprit, silence et lumière, ce qu'une chambre veut être » : « langage de curé », dit Ciriani. Et voilà pourquoi celui-ci, qui certes n'est pas muet et n'a pas coutume de se mesurer à n'importe qui, se dit corbusiano-kahnien. Du second, il tient l'effort de lucidité, cet acharnement à formuler des concepts opératoires pour le projet proprement dit. Du premier, la faconde et l'invention verbale. Exercées dans le cadre, pour lui très stimulant, d'une école d'architecture, jointes à son génie pédagogique, ces qualités ont fini par donner naissance à une sorte d'idiome qui est aussi familier aux élèves et anciens élèves du groupe

Uno qu'hermétique pour le profane. Passé le premier choc, ce qui paraissait n'être qu'un argot d'atelier un peu plus pittoresque ou prétentieux qu'un autre, peut se révéler lourd de spéculations sur l'espace de l'architecture moderne tel que l'ont légué les deux derniers maîtres qui ne se soient pas laissés enfermer dans le discours fonctionnalo-productiviste issu du Bauhaus : Le Corbusier et Louis Kahn.

Le langage de la tribu Uno se parle et se dessine. Il n'a jamais été écrit. On pardonnera les maladresses de ces quelques définitions transcrites par un lexicographe débutant.

ALBERTO. Etudiant débutant dans les années soixante-dix. Voir Tigre.

ATYPIQUE. Voir typique.

BICYCLETTE. Architecture dans laquelle le graphisme métallier prédomine sur la présence de l'objet. C'est la représentation technique employée pour elle-même, sans lien avec la construction ; le maniérisme métallier en quelque sorte. Traduction de « style high-tech ». Ennemi en perte de vitesse. Voir Insecte.

BATIMENT LINEAIRE. Barre orientée et ordonnée par les « neuf points ». Voir ces termes. Il n'y a pas de barre dans le langage Uno.

BLACK BOX. Blanc, vide, point aveugle, trou noir, impasse projectuelle où aboutissent un jour ceux qui présument de leur créativité. Placard où l'on enferme les étudiants qui croient s'en sortir sans effort. Uno ne croit qu'aux vertus du travail.

CHAOS. L'architecture du chaos est celle qui fait d'un constat (le chaos des périphéries urbaines) un projet : elle met le bordel sur un piédestal. Désurbanisme cynique des années quatre-vingt dix. Enjeu de la prochaine croisade d'Uno.

CONTINUUM SPATIAL. Extérieurs et intérieurs, villes et paysages compris comme étant les parties d'un tout.

DECLINAISON D'ECHELLE. A l'image des substantifs dans cer-

taines langues, les échelles se déclinent pour tenir compte de l'éloignement. La modénature constitue une déclinaison prémoderne des échelles. Il ne faut pas jouer avec l'échelle des éléments d'architecture, les enfler ou les réduire, comme le fait le pop-art.

DILATATION. Dilatation mentale produite par un espace réussi : aurore du saint, les ronds dans l'eau produits par le jet d'un caillou. Vertu cardinale de l'architecture moderne, ce vers quoi doit tendre tout l'effort du concepteur. Voir Générosité.

EQUERRE. Voir Figures.

ESPACE CAPTIF. Tampon géométrique et lumineux d'un édifice, séparant la strate extérieure servante et contextuelle de la strate intérieure qui abrite le servi. La définition sous-entend une critique du modèle kahnien. A la distinction servant-servi manquerait une pensée de l'espace moderne. Dans les œuvres de Kahn, le servant véhiculerait une nostalgie des murs porteurs qui se révèle très efficace dans la définition des volumes extérieurs, mais l'assujettissement trop fort du servi au servant ne produirait, à l'intérieur, que des espaces clos, décevants. Entre servant et servi, Ciriani se propose donc d'introduire un espace apporteur de lumière qui libérerait le servi de l'étau servant : c'est la mission de l'espace captif. Etymologie : le ballon captif, forme parfaitement définie mais dont l'équilibre ne tient qu'à un fil.

ESPACE PICTURAL. Résultat de la composition de l'espace intérieur à partir de plans colorés. C'est habiter un tableau de Van Doesburg. Traduction : polychromie intérieure.

ESPACE MODERNE. C'est l'alpha et l'oméga. Voir notre entretien avec l'architecte.

ESPACE URBAIN INTERIEUR. Espace captif à l'échelle d'un grand programme. Voir ce terme. Ayant assumé l'échec du mouvement moderne à créer de nouveaux espaces urbains extérieurs, l'architecture moderne doit s'attacher à concevoir, pour les grands programmes, des espaces urbains intérieurs ne se réduisant pas à la frivolité de « l'atrium » à l'américaine. Définition pédagogique : espace qui sépare les éléments typiques et atypiques d'un grand programme.

FACADE EPAISSE. Dentelle de béton devant une barre destinée à donner une échelle monumentale à la façade. Must des années soixante-dix, la façade épaisse a disparu dans les années quatre-vingt, condamnée par les règlements thermiques pour son effet de masque. Les balcons sont aujourd'hui empilés latéralement, entre les blocs de logements. L'épaisseur s'est déplacée.

FENETRE URBAINE. Permet le dialogue entre les deux faces d'une mégastructure territoriale. Tra-

duction : grand trou dans une barre. Mais il n'y a pas de barre dans l'architecture Uno. Voir Pièce urbaine.

FIGURES. Il n'y a que deux figures : l'équerre, qui définit un extérieur et un intérieur, et les lignes parallèles qui définissent une direction. Deux équerres forment une manivelle.

FOYER SPATIAL. Lieu d'où l'on comprend le projet. Lieu, souvent unique dans un bâtiment, où l'on peut faire cette « recollection d'images mémorielles » grâce à quoi la promenade architecturale conserve une unité.

GENEROSITE. Dilatation d'une action. Une action dilatée est généreuse. La générosité suppose un cadeau. C'est ce qui vient en plus, une fois satisfaites les exigences de l'usage. La générosité est ce qui transforme la construction en architecture. Evidence et générosité sont les deux mamelles de l'émotion architecturale.

GRAVITE. Voir Pesanteur.

INSECTE. Architecture qui a les pattes plus grandes que le corps. Bicyclette partiellement capotée. Voir ce terme.

JOHNNY. Forme de style rock : banane, courbe, sifflet. Ces tics formels à la mode n'étant portés par aucune philosophie de l'architecture, ne justifient aucune croisade punitive. Ils s'éteindront d'eux-mêmes. Etymologie : Johnny ou Philippe Starck ; ou encore Johnny New, alias Jean Nouvel.

NEUF POINTS. Caractéristiques distinguant un « bâtiment linéaire » d'une barre vulgaire. Un bâtiment linéaire possède : un haut (rapport au ciel), un milieu et un bas (rapport au sol), tête, corps et queue, devant, centre et arrière.

OPACITE. Les techniques de construction ayant depuis belle lurette libéré l'architecture de la contrainte des murs porteurs, l'espace moderne doit se définir à partir d'une panoplie minimale faite de poteaux entre deux nappes horizontales. L'enceinte n'est plus que virtuelle. La paroi pleine n'est plus utilisée que pour sa capacité fonctionnelle ou expressive, celle de créer une « opacité » en des points stratégiques de l'espace. Traduction : mur, vu de l'intérieur.

POINT PROJECTUEL. Point d'où est conçu le projet, souvent à l'extérieur de l'édifice.

PERMANENCE, PERTINENCE, PRESENCE, LES TROIS P. La pertinence est ce qui regarde le programme, l'économie, la construction, la société, etc. La présence est ce qui relève de la discipline architecturale dans son autonomie formelle. Pertinence et présence conditionnent la permanence ou pérennité. Tant que les deux ne sont pas réunies, la permanence ne peut être qu'un fait arbitraire.

PESANTEUR. Objectif intellectuel de représentation de la gravité.

PIECE URBAINE. Morceau de ville et chambre urbaine. Grand programme intégrant logements et équipements, capable de porter, par ses qualités spatiales, toute l'urbanité d'un secteur. Traduction : grande barre en banlieue.

POULET. Architecture résultant d'une opération de boucherie consistant à extraire les tripes de la volaille pour les exposer à l'air. Ainsi Beaubourg est-il un poulet de parfait pedigree.

QUALIFIER L'ESPACE. Faire exister l'espace, lui donner une forte identité architecturale, pour l'arracher au continuum homogène et brisé que serait l'environnement urbain et péri-urbain de nos jours. Identifié donc reconnu par la société, l'espace acquiert quelques chances de pérennité.

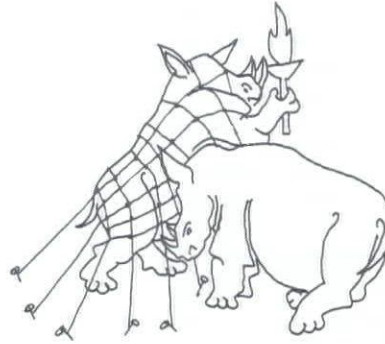
TENIR L'ESPACE. Occuper la place, au sens militaire du terme.

TIGRE. Etudiant méritant, dans les années quatre-vingt. Voir Alberto.

TYPIQUE-ATYPIQUE. Le typique d'un grand équipement public représente la partie spécifique de son programme, son noyau dur (le foyer, la salle, la scène dans un opéra). On nomme atypique, l'ensemble des locaux plus ou moins neutres et banalisés que recèle tout grand programme (bureaux, services divers). L'atypique a pour mission de gérer les relations du bâtiment avec le contexte urbain. Il forme sur les franges du terrain l'écrin dans lequel flottera librement la partie typique du programme. La pertinence urbaine, condition de sa pérennité, l'atypique la tirera de sa forte silhouette plutôt que de ses pieds, posés sur un sol urbain soumis à de perpétuels remaniements. « L'atypique est un mastoc qui marche sur la pointe des pieds, pour mieux franchir les obstacles ». Entre atypique et noyau typique, un entre-deux formant tampon géométrique qu'on nomme espace urbain intérieur ou espace captif. Le couple antagoniste typique-atypique cherche à articuler une pensée de l'autonomie et du contexte, de l'usage et de la flexibilité, de l'identité institutionnelle et de la banalisation bureaucratique. Rien à voir avec la notion de type introduite dans les années soixante-dix par les typomorphologues d'obédience italienne.

Marie-Jeanne Dumont
Dessins de Nils Ahc

provide keys for the project. Indeed, Ciriani has remarked that an expression such as « architectural stroll » is not much use to the designing architect. Louis Kahn, on the contrary, was gifted for project thinking, but not so much for giving it concise expression : « servicing-serviced, mind, silence and light, what a room wants to be... » And this is why Ciriani, who is careful of the company he keeps, describes himself as a « corbusio-kahnian ». From Kahn he has borrowed lucidity and the will to express concepts that work for the project proper. And from Corb he has borrowed verbal ease and inventiveness. Within the framework of an architectural school (which Ciriani finds stimulating) and combined with his real gift for teaching, these qualities have given birth to a sort of idiomatic language that is as familiar to students old and new of the Uno group as it is obscure to the non-initiate. Once the surprise has worn off, what appears to be nothing more than another brand of studio jargon — perhaps more picturesque and pretentious than others — turns out to be rich in valid speculation on modern architecture as bequeathed by the two above-named masters, who were careful not to let themselves be hemmed in by the functional-productivist discourse that sprang from the Bauhaus.

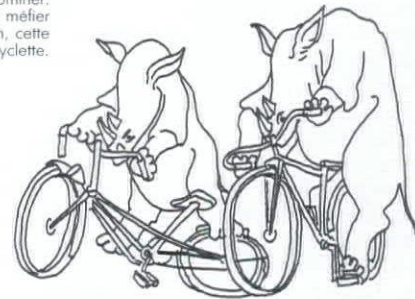


L'espace captif
apporte
de la lumière.

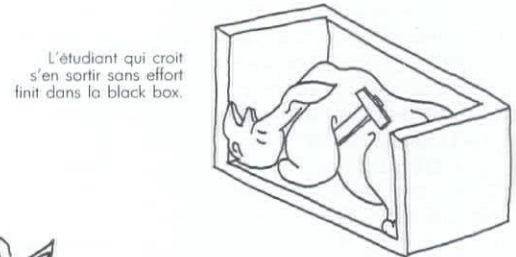
Le mot « tigre »
désigne un étudiant
méritant.



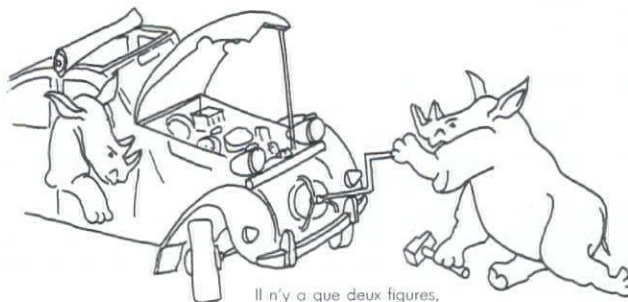
Ce n'est pas le métal
qui doit prédominer.
Il faut se méfier
du high-tech, cette
architecture bicyclette.



Il faut créer
des opacités
en des points stratégiques
de l'espace.

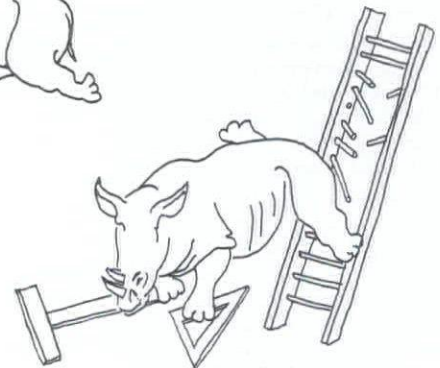


L'étudiant qui croit
s'en sortir sans effort
finit dans la black box.



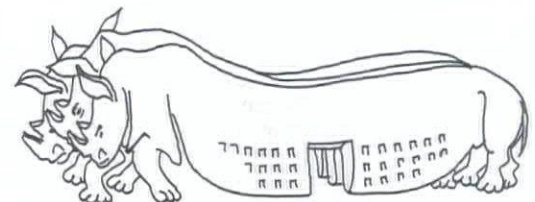
Il n'y a que deux figures,
l'équerre et
les lignes parallèles.
Deux équerres forment
une manivelle.

Le couple typique-atypique
est antagoniste.
L'atypique est un colosse
qui marche
sur la pointe de pieds.



En architecture,
il ne faut pas
décliner les échelles
n'importe comment.

Il ne faut pas parler
de « barres » mais
de « bâtiments linéaires ».
Ils sont souvent percés
de fenêtres urbaines.



Le Corbusier had the gift of the gab and knew how to hit on the right slogan : « a machine to live in », « radiant city », « inexpressible space », « a facade with exact respiration », not to mention the « clever, correct and magnificent play, etc ».

These were the catchwords that served to rally successive generations of the modern movement. But however brilliant and capable of inspiring an audience they may have been, they did not

n'existe pas dans la nature, elle est purement humaine.

Le fronton du temple grec est une pyramide soulevée.

Le poids soulevé est un effort, non pour représenter le travail, mais pour honorer l'espace en dessous. Le Corbusier à Chandigarh fait la même chose. Le portique de l'As-

prend assurément à faire de l'architecture. « Je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire sans augmenter mon activité ou l'animer directement » disait Goethe (cité par Nietzsche, in *Seconde considération intempestive*. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie, 1874).

port suffisant, aucun support sans la charge voulue, et qu'ainsi il doit y avoir convenance dans le rapport de l'un à l'autre » (Schopenhauer, *op. cit.*). L'architecture se confondrait-elle avec l'art de l'ingénieur ? Un ingénieur « ordinaire » recherche la performance physique et économique de la construction ; le visible n'est pas son problème.

Un ingénieur-créateur peut dire comme Peter Rice : « Mon travail consiste à rendre intelligible le travail des forces dans la matière », il rend visible donc il est déjà dans un plan esthétique mais, lié par son éthique d'ingénieur, il montre des « descentes de charges ». Au contraire, pour Ciriani, l'architecture « soulève des poids » (pour Le Corbusier, elle fait des « pesées »), il ne s'agit pas du tout de représenter une construction, mais d'objectiver une volonté, de permettre l'intuition claire d'une idée que Schopenhauer situe dans la « base fondamentale de la Nature » : « la pesanteur, la cohésion, la résistance, la dureté... », auxquelles il ajoute « la lumière qui, sur bien des points, contraste avec les qualités ci-dessus ».

« L'art, écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari, ne comporte pas d'autre plan que celui de la composition esthétique : le plan technique est en effet nécessairement recouvert ou absorbé par le plan de la composition esthétique. C'est à cette condition que la matière devient expressive : le composé de sensations se réalise dans le matériau, ou le matériau passe dans le composé, mais toujours de manière à se situer sur un plan de composition proprement esthétique » (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, chap. 7, 1991).

Pour Schopenhauer, la supériorité de l'ordre grec sur le mur et la voûte, ou sur l'arc gothique, qui confondent le support et la charge en les mettant en continuité (rationalité technique), vient de ce que l'architrave est « pure charge » (« la ligne horizontale est celle de la charge ») et que la colonne ronde est « pur support ». C'est la représentation d'un « conflit » car « livrée à son impulsion naturelle, la masse totale de l'édifice ne serait qu'un amas informe qui s'efforcerait autant que possible d'adhérer au sol... »

L'architecture immobilise ce rapport dynamique et le projette dans l'éternité. C'est pourquoi elle doit montrer sa permanence. C'est cette double qualité : la permanence et la représentation de la pesanteur, qui manque aux structures légères, en bois ou en acier. « Les forces naturelles se manifestent de façon beaucoup moins intense dans un édifice en bois. C'est pourquoi, à vrai dire, le bois ne peut servir à aucune œuvre de belle architecture ».

Dans des termes très voisins de ceux de Ciriani (qui, je le répète,

Le fronton est une pyramide soulevée, réflexion de Christian Devillers

Henri Ciriani s'exprime souvent par aphorismes. Certains n'y voient que slogans, bien qu'ils soient riches de significations architecturales et poétiques et traduisent une véritable pensée d'architecte. Christian Devillers a recueilli quelques-uns d'entre eux, qu'il tente de relier à diverses formulations philosophiques.

La pensée architecturale existe-t-elle ? Le dictionnaire des idées reçues, le corporatisme bêtifiant, le totalitarisme pluridisciplinaire tombent d'accord pour le nier ; tout juste peut-on penser à la place de et sur l'architecture : les sciences humaines, l'histoire, la philosophie sont là pour ça. Si je puis affirmer que cette pensée existe c'est parce que je l'ai rencontrée, chez Kahn, chez Ciriani, chez Vacchini, Gaudin et quelques autres. On voit qu'il s'agit de pensées différentes, mais toutes architecturales. Enseignants avec ou sans écoles, ces architectes ont été saisis par l'impérieuse nécessité de parler pour comprendre eux-mêmes ce qu'ils font et leurs paroles ne peuvent être comprises qu'en regardant leur œuvre.

Ils s'expriment souvent en des phrases que l'on dit justement lapidaires. Il me plaît d'entendre dans ce mot que si l'architecture n'est pas un langage, le langage au contraire devient poétique quand il acquiert la densité des pierres taciturnes. J'ai réuni ici quelques pensées de Ciriani et tenté de les mettre en résonance avec des pensées de philosophes. Ce genre de confrontation ne fait pas avancer l'architecture et, du point de vue de la philosophie, c'est (au mieux) du travail d'amateur. J'ai voulu simplement, par cet éclairage latéral, faire apparaître l'existence d'une pensée architecturale.

Henri Ciriani : L'architecture est l'expression du phénomène gravitaire ; sans pesanteur il n'y aurait pas d'architecture...

L'art de l'ingénieur consiste à faire descendre les charges, celui de l'architecte à les soulever.

L'architecture n'est pas faite pour abriter, mais pour émouvoir.

Le dolmen : l'espace sous la pierre levée a acquis une autre densité... La pyramide est la forme la plus lourde.

Le temple grec est une horizontale soulevée. L'horizontale soulevée

semblée soulève la forme la plus lourde qu'on puisse faire en béton : un demi cylindre horizontal, comme une bache remplie d'eau.

Interprétation architecturale et explication historique. La première idée qui nous vient à l'esprit est que l'interprétation de Ciriani contredit l'explication traditionnelle selon laquelle l'ordre dorique « s'explique par l'imitation d'un système de bâtisse en bois » (A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, qui la fait remonter à Vitruve et rappelle qu'elle a été contestée au nom du « principe de vérité, règle suprême de l'art »). Même si elle n'est pas exactement conforme à l'archéologie moderne, l'interprétation vitruvienne est de nature historique. Elle explique l'œuvre par ce qui la précède dans le temps, elle est démontrable dès lors qu'on produit un document : construction antérieure, dessin, texte, contexte, etc...

Longtemps avant Ciriani (qui ne l'a pas lu) Arthur Schopenhauer écrit que le « bon style antique » est la représentation « presque naïve » d'une volonté existant dans la nature : la pesanteur (le Monde comme volonté et représentation, Livre 3, chap. XXXV, 1819). Il explique l'œuvre par ce vers quoi elle tend et non par ce qui la précède. On pourrait dire, comme Mikhaïl Bakhtine, « Nous appelons composition de l'œuvre, sa structure comprise téléologiquement comme réalisant l'objet esthétique ». (Le Problème du contenu, 1925, in *Esthétique et Théorie du roman*). Enfin, le rapprochement établi par Ciriani entre le temple grec et le portique de Chandigarh n'est pas une « référence » ; il n'a aucune justification historique. Mais c'est une explication lumineuse parce qu'elle nous fait comprendre immédiatement cette œuvre et nous donne à voir ce qu'est un acte de création architecturale.

Ces deux plans d'explication, l'historique et l'architectural (ou esthétique) ne se recoupent, ni ne s'invalident.

Le premier est infalsifiable (il y a toujours une explication historique), le second n'est démontrable qu'à condition d'accepter la logique interne de l'œuvre et de la discipline. Le premier nous permet d'augmenter indéfiniment notre savoir, le second nous ap-

L'architecture n'est pas un langage. A la Renaissance, le fronton est devenu une forme architecturale indépendante du temple. Au XIX^e ou au XX^e siècle, il n'est plus que le signe qui permet de reconnaître qu'un bâtiment est public et enfin qu'une Rolls Royce est une voiture monumentale. L'idée originelle, soulever un poids, était inséparable de son existence matérielle. Elle a disparu et avec elle l'émotion. L'architecture s'est dégradée en un système de signes conventionnels et arbitraires (comme disent les linguistes), c'est-à-dire en un langage. Ce langage « historique » est opaque, il empêche d'accéder à la réalité profonde du phénomène architectural et à l'histoire elle-même.

Il fallait donc en premier lieu abolir le signe pour accéder à l'essentiel. Le Corbusier y parvient selon deux lignes qui, quand elles se rencontrent, forment le plan de l'architecture.

La première est une expérience phénoménale : la « sensation catégorique ». En soulevant une forme lourde, il donne à sentir physiquement la pesanteur. « Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attachés à ces formes ; ces formes provoquent des sensations catégoriques ; plus besoin d'une clé pour comprendre. Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort » (description du Parthénon dans *Vers une architecture*).

La seconde est l'Ordre dont Louis Kahn disait qu'il était « l'incarnation des lois de la Nature ». La coque de Chandigarh, tendue sur ses voiles minces, est au béton ce que l'architrave posée sur les colonnes est à la pierre, comme la fenêtre en longueur est à la construction moderne ce que la fenêtre verticale est à la pierre.

Pour inventer l'équivalent moderne du fronton, Le Corbusier a puisé à la source toujours vive, il a retrouvé son « commencement » (Louis Kahn) : le poids soulevé. Mais, depuis, cette forme est elle-même devenue un cliché et on voit fleurir des ailes d'avions sur les toits des immeubles...

Le support et la charge. « (L'architecture) a pour thème unique et constant le support et la charge, et pour loi fondamentale qu'aucune charge ne doit exister sans un sup-

ne l'a pas lu), Schopenhauer oppose le Nord et le Sud : « c'est dans les climats tempérés de l'Inde, de l'Égypte, de la Grèce et de Rome où les exigences de la pratique étaient beaucoup moindres et moins étroites, que l'architecture pouvait poursuivre à loisir ses fins esthétiques ; sous le ciel du Nord, elle ne peut accomplir librement sa destinée : forcée de faire des clôtures, des toits aigus et des tours, contrainte d'enfermer son développement artistique dans des limites très étroites, elle dut, pour compenser, faire des emprunts importants aux ornements de la sculpture ; c'est ce que nous constatons avec l'architecture gothique ».

On voit que, bien que l'architecture ait pour thème unique le support et la charge, ce qui la sépare de l'art de l'ingénieur ou du constructeur, non dans la division du travail, mais dans leurs essences, c'est que l'architecture est une représentation. Contrairement à la formule d'Adolf Loos, l'architecte n'est pas un « maçon qui aurait appris le latin ». La représentation excède constamment la nécessité pratique ou la contredit et les mots mêmes qu'utilise Schopenhauer pour la décrire portent la marque de l'émotion : charge pure, amas informe, intensité des forces...

Dire que l'architecture est une représentation soulève de nombreux problèmes. Comment une représentation peut-elle ne pas être extérieure à son objet ? Comment cette représentation n'est-elle pas seulement une image ou un langage de signes ? Comment enfin peut-on donner à voir la pesanteur que l'on éprouve normalement avec ses muscles dans des objets plus petits ?

Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. La formule est de Heidegger. Ciriani, lui, expose que la pyramide est la « forme la plus lourde, le fronton une pyramide soulevée ». « L'architecture, écrit Schopenhauer, ne fournit point une copie, mais la chose même ; elle ne reproduit point, comme les autres arts, une idée, grâce à laquelle la vision de l'artiste passe jusque dans le spectateur ; en architecture, l'artiste met simplement l'objet à portée du spectateur ; il lui facilite la conception de l'idée, en amenant l'objet individuel et réel à exprimer son essence de manière claire et complète ». On peut dire que l'architecture ne représente que ce qui la fonde : la pesanteur, la lumière, l'espace, auxquels il faut ajouter ses propres représentations. La pyramide est une représentation de la pesanteur, le fronton est donc la représentation d'une représentation à laquelle s'ajoute la représentation d'une nouvelle idée : soulever. Entre la pyramide et le fronton,

quelque chose s'est conservé : la forme-poids comme monument. Entre le fronton et Chandigarh, c'est l'idée de soulever un poids pour honorer l'espace qui s'est conservée à travers des modes d'existences différents. On voit donc successivement ce qui fonde la discipline, comment elle se constitue et s'enrichit, et enfin ce qui en définit les limites et l'extériorité : l'architecture cesse d'être architecture quand elle devient image ou signe, représentation hors d'elle-même.

De quoi est composée la pensée architecturale ? La pyramide n'est pas la copie d'une montagne, le fronton celle d'une pyramide. Entre le modèle qu'on lui prête et la forme architecturale, quelque chose de radicalement nouveau s'est produit : un acte de création architecturale. Ce n'est pas seulement la régularité des arêtes ou la durabilité du granit qui projette la pyramide dans l'éternité, c'est une pensée : l'idée de la forme la plus lourde, plus exactement une pensée incarnée : la forme-poids.

On serait tenté de dire que c'est un concept opérant dans la pensée architecturale si Deleuze et Guattari (op. cit.) ne réservaient ce terme à la philosophie, dont la tâche n'est pas de réfléchir sur l'art ou la science mais de créer des concepts, alors que l'art opère par percepts et affects, sur un plan de composition avec des figures esthétiques. L'art est la seule chose qui se conserve parce que l'œuvre devient indépendante de son créateur ou de son spectateur originel ou actuel. « Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent (...) ». Le but de l'art, avec les moyens des matériaux, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation ». Nous pouvons dire que, dans la pensée architecturale, la pyramide ou le temple grec sont des « blocs de sensation », des composés de percepts et d'affects. Leur création n'est pas une production, ni même une imitation au sens où l'entendait la pensée classique, de même que « chez les grands romanciers, la fabulation créatrice n'a rien à voir avec le souvenir vécu. » « L'artiste est un créateur d'affects en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne (...) Il s'agit toujours pour lui de dresser un monument, non pour célébrer ou commémorer, mais pour le confier à l'avenir ». Pour cela, l'artiste doit « le faire tenir debout tout seul ». « De même qu'il y a une possibilité picturale qui n'a rien à voir avec la possibilité physique et qui donne aux postures les plus acrobatiques

la force d'être d'aplomb... » il y a, nous l'avons vu, une forme architecturale de la gravité qui ne se confond pas avec la construction. « La seule loi de création est que le composé (de percepts et d'affects) doit tenir tout seul... ».

Réalité matérielle et intuition spatiale. La pyramide pesait physiquement des milliers de tonnes dont la mise en œuvre avait exigé la mort de milliers d'esclaves. Le génie grec est d'avoir substitué de l'intelligence à cette masse et à ce sacrifice humain. Par rapport à la pyramide, le fronton a gagné en idée et perdu de la matière. Mais il ne devient pas pour autant un simulacre. Il est, en effet, nécessaire pour jouir d'une œuvre architecturale, d'avoir « une connaissance immédiate et intuitive de sa matière sous le rapport de la densité, de la résistance et de la cohésion ; la joie que nous éprouvons à la contemplation d'une telle œuvre serait singulièrement amoindrie, si nous venions à découvrir qu'elle est bâtie en pierre ponce ; elle se réduirait pour nous à une apparence d'édifice » (Schopenhauer, op. cit.). Ce qui fait « tenir debout » l'ordre grec, comme le portique de Chandigarh, c'est que la matière, pierre ou béton, y est agencée pour représenter intensément le phénomène gravitaire, même si le fronton cache la charpente du toit du temple.

« La connaissance immédiate et intuitive de la matière » est une curiosité de la perception architecturale. Benoît Goetz (1) rapproche cette « pesée » avec les yeux du regard « haptique » imaginé par Riegl et Focillon. On voit, dans l'exemple du fronton et du portique, que cette connaissance immédiate et intuitive n'est pas seulement celle de la matière, elle concerne aussi la forme dans l'espace, et c'est la vraisemblance du rapport entre la matière et la forme qui distingue l'édifice émouvant d'un simulacre.

Mais les techniques modernes ont rendu le support presque invisible, elles ont libéré l'architecture de la nécessité de représenter la pesanteur dans la structure. Liberté merveilleuse et mortelle puisqu'elle risque de priver l'architecture de son principe fondateur. La représentation de la pesanteur s'effectue alors par l'intermédiaire de formes ou de volumes dont la perception est relative à une certaine conception de l'espace. Comment cette substance immatérielle peut-elle contribuer à représenter la pesanteur ?

Pour Schopenhauer, comme pour Kant, l'espace était a priori, c'est-à-dire universel et admis avant l'enseignement de l'expérience. Pour l'art et l'architecture moderne au contraire, l'espace n'est plus a priori : il est en question, c'est l'expérience qui le constitue.

L'art et l'architecture déterminent les conditions ou les règles de cette expérience, par exemple, le point de vue multiple ou mobile, l'idée d'une réversibilité possible du haut et du bas (Mies) ou de la matière et de la lumière (Kahn). La substance spatiale peut alors être affectée de qualités matérielles comme la pesanteur. Ciriani parle par exemple d'une « densité » différente du vide ou bien de « soulever un vide lourd ».

Il fait remarquer que Le Corbusier place un cylindre vertical sur la villa Savoye. Il est « lourd » parce que le cylindre est une forme lourde et parce qu'il est posé dessus, alors qu'au contraire les pilotis ont rendu le soubassement léger et transparent. Pourtant, nous pouvons voir simultanément qu'il ne s'agit que d'un voile mince qui ne décrit qu'un demi-cylindre et dont nous ne connaissons pas la matière car il est peint. Mais il n'apparaît pas comme un signe ou un simulacre ; il semble en effet indissociable de la villa parce qu'il est tenu par sa cohérence spatiale. C'est l'espace qui « fait tenir debout » la villa. Le cylindre réalise pleinement l'essence de l'architecture, il est un pur « être de sensation ». Sans lui, la villa s'envolerait ou glisserait sur ses horizontales, elle ne serait qu'une maison moderne parmi d'autres et pas cet hymne à la pesanteur « spatiale » qui en fait l'icône de la modernité, comme le fronton celle de l'architecture classique. C'est cette invention de la « pesanteur spatiale » qui fait pour nous de Le Corbusier le plus grand architecte du vingtième siècle.

Quelque chose se conserve... Ciriani parle de la « série A » (comme architecture) : Imothep dont le mur n'est plus seulement une construction ou le support des hiéroglyphes, mais la représentation d'un ordre architectural, Ichtynos, l'architecte du Parthénon, Brunelleschi qui modela la lumière et Le Corbusier l'espace moderne... Ces fondateurs mythiques ont créé les « composés de percepts et d'affects » les « êtres de sensations » fondamentaux de l'architecture. Quelque chose se conserve qui n'est plus seulement l'œuvre elle-même, mais un principe toujours actuel, un élément constitutif de la discipline. « Ce fût un instant merveilleux, disait Kahn, et nous vivons encore sur lui ».

Christian Devillers

(1) Matériaux et Forces : intensités architecturales, in *Autrement dire*, Presses Universitaires de Nancy.

Cet article de Benoît Goetz est un des points de départ de celui-ci, au même titre que l'enseignement partagé avec Arnoldo Rivkin, architecte, et Jean-Pierre Marchand, philosophe.

réalisation

logement



Achévé cette année à l'angle des rues du Chevaleret et Charcot, dans le 13^e arrondissement de Paris, cet ensemble de logements est une tentative d'acclimater aux exigences urbaines de la ville traditionnelle le modèle corbuséen de l'immeuble-villas.

LOGEMENTS RUE DU CHEVALERET À PARIS

« En nommant les choses, dit Henri Ciriani, on assujettit le bâtiment à une critique, à une réflexion, à une tradition. » Plaçant son premier immeuble d'habitation dans Paris sous le vocable corbuséen « d'immeuble-villas », il se rattache à une tradition moderne de recherches sur le logement collectif, en même temps qu'il échappait au façadisme virtuose et souvent gratuit de l'Ecole de Paris des années quatre-vingt. Une façon de jouer l'intégrité du logement avant l'intégration urbaine.

Son fameux immeuble-villas, Le Corbusier l'avait présenté pour la première fois en 1922. Des logements uniformément constitués de duplex en équerre autour d'une terrasse-jardin à double hauteur y figuraient ces « villas » urbaines d'un type nouveau, empilées et assemblées par centaines en immeubles-îlots d'échelle monumentale. Malgré des études opiniâtres et récurrentes, Le Corbusier n'avait pourtant pas réussi à réaliser son projet autrement que sous la forme d'un prototype éphémère, égaré parmi les pavillons de l'exposition des Arts décoratifs de 1925. Tandis qu'à la même époque des architectes comme Henri Sauvage, Michel Roux-Spitz ou tant d'autres multipliaient des versions plus modestes et réalistes du thème en construisant dans les quartiers branchés des immeubles de pseudo-ateliers d'artistes ; en fait des lofts luxueux destinés à la clientèle franco-américaine des yuppies des années folles.

Le projet de Ciriani tient du premier son ambition typologique, des seconds le réalisme et l'art des compromis urbains.

Pour cette opération de petite taille, le maître d'ouvrage a accepté de déroger aux répartitions habituelles de logements en programmant une majorité de grands logements, des cinq pièces qui, seuls, pouvaient justifier un aménagement systématique en duplex. Ils sont établis sur un plan unique : en haut les trois chambres, en bas « l'unité de vie » requise par les règlements sur l'accessibilité aux handicapés est constituée autour d'un séjour de 27 m² (comptant légalement pour deux pièces) partiellement à double hauteur. C'est le foyer autour duquel s'organise tout le logement, sur lequel donnent l'entrée, la cuisine, l'esca-

lier, le coin-jeu des enfants ou coin-télévision, le bureau prolongeant la chambre des parents. « C'est l'espace qui, par sa double hauteur, revendique pour tout le logement le terme de villa ».

En façade, la grille de béton type « casier à bouteilles » accuse cette organisation spatiale : à chaque villa son casier, à chaque casier son carré de façade chargé de condenser sur sa petite surface toute la symbolique de l'habitat individuel. Un léger déhanchement géométrique parce qu'on n'est tout de même pas des bouteilles ; un balcon très sophistiqué, à demi fermé, à demi ouvert, abrité et orienté pour être « l'avant-poste des relations de voisinage » et résumer à lui seul la terrasse-jardin du modèle corbuséen ; en haut, une fenêtre en longueur pour apprécier l'étendue de la chambre sur rue ; une fente verticale sur le côté qui est comme une toise offerte au passant pour mesurer la double hauteur de l'habitation. Qu'on ajoute à cela des distinctions de matériau : béton pour l'ossature carroyée, pierre agrafée pour les remplissages, et quelques touches de couleur réservées à la serrurerie (et notamment aux volets-aérateurs des séjours) pour obtenir une façade remarquable dans sa capacité à équilibrer recherche plastique et démonstration rationaliste.

Reste qu'une telle exigence typologique s'accommode difficilement du parcellaire parisien, fût-il le découpage un peu dilaté d'une Zac. La distribution idéale de ses villas, Ciriani n'a pu la mettre en place que sur le corps de bâtiment central, sur le pan coupé. De part et d'autre il a fallu s'adapter : au gabarit des voisins par des travées banalisées, au dénivelé d'une rue par des demi-niveaux, et fragmenter dans l'angle un casier à bouteilles qui ne demandait qu'à s'allonger en ligne droite. L'immeuble-villa se laisse difficilement digérer par le tissu parisien. MJD

"By naming things", says Henri Ciriani, "we subject the building to critique, reflection, and tradition". Thus, in using the Corbusian term Villas apartment-blocks to describe his first block of dwellings in Paris, he attaches it to the modern tradition that was so concerned with improving collective housing, and at the same time avoids the (often gratuitous) virtuoso-type facadism of the School of Paris during the 80s. A way of putting the integrity of the apartment before urban integration.

Le Corbusier presented his well-known villa-apartment in 1922. Dwellings uniformly constituted of a right angle duplex around a double-height garden-terrace, these urban "villas" of a new type were piled one on top of the other and assembled in blocks of monumental scale. However, he was unable to realize his project other than in the form of a short-lived prototype, lost among the pavilions of the "Arts décoratifs" exhibition of 1925. During the same period, architects like Sauvage and Roux-Spitz (amongst many others) were generalizing more realistic versions in buildings that reproduced pseudo artists' studios.

Ciriani's project reflects Corb in its typological aims, and these last-named architects in the realism and art of urban compromise.

The client accepted to depart from the usual space share-out by programming a majority of large five-room flats, which alone could justify a systematic duplex arrangement. They were established on an identical plan: three rooms up, the "unity of living" (required by regulations governing accessibility for the handicapped down) double-height in part, around which the flat arranges itself and whose double height "justifies the use of the term 'villa' for the entire dwelling". On the facade, the concrete "bottle-rack" type grid points up this spatial layout.

But this typological rigour does not easily fit into the Parisian lot plan. Ciriani has only been able to set the ideal distribution of his villas into place in the body of the central building. On either side he has had to compromise: with the size of the neighbouring houses, with the slope of the street. The villa-apartment is definitely not an easy proposition for Paris.

La façade affiche les logements duplex rangés dans une grille de type casier à bouteilles.

49 logements Pla, commerces et parkings.

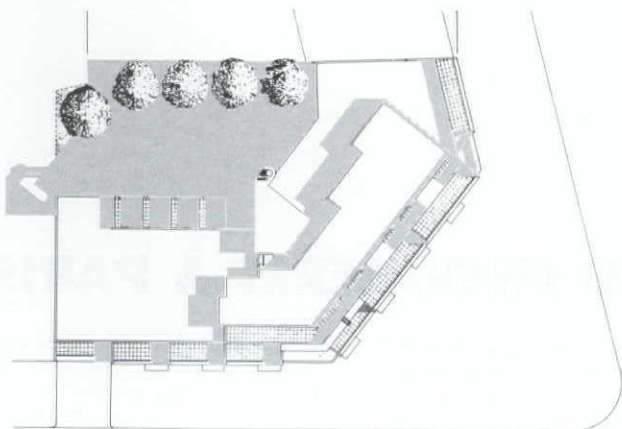
Angle des rues du Chevaleret et Charcot, Paris 13^e.

Maître d'ouvrage : Sa d'Hlm La Sablière

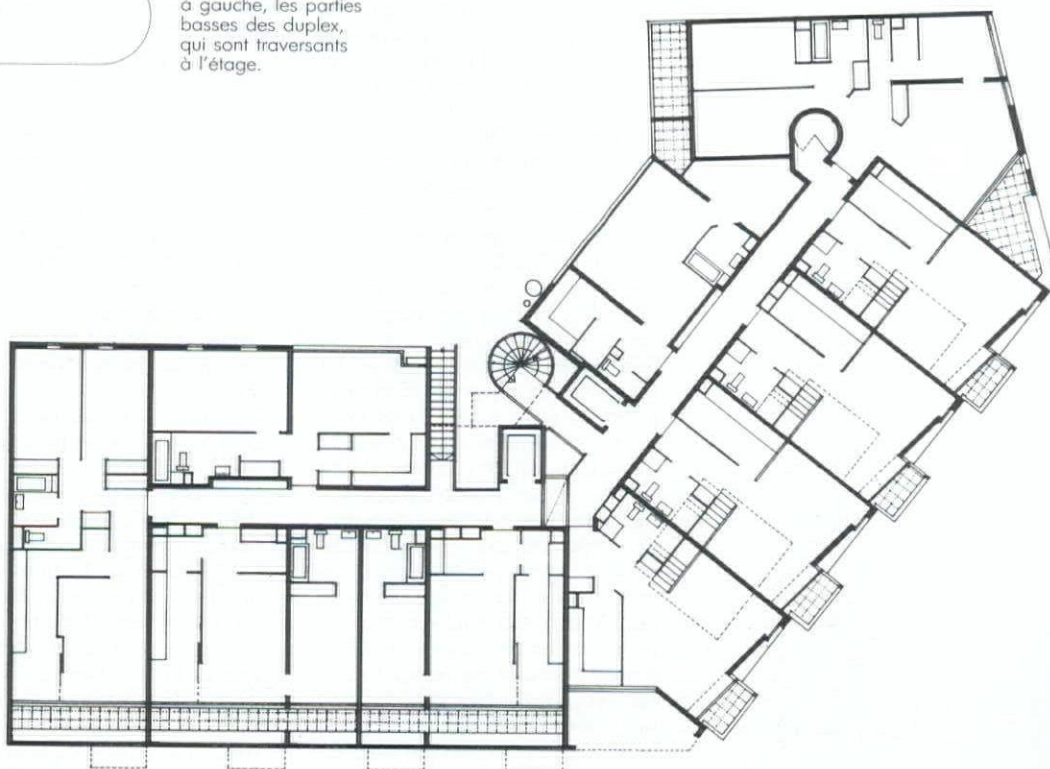
Architecte : Henri Ciriani, Jean-Pierre Crousse assistant.

Scobat ingénierie Bet, entreprise Sicra.

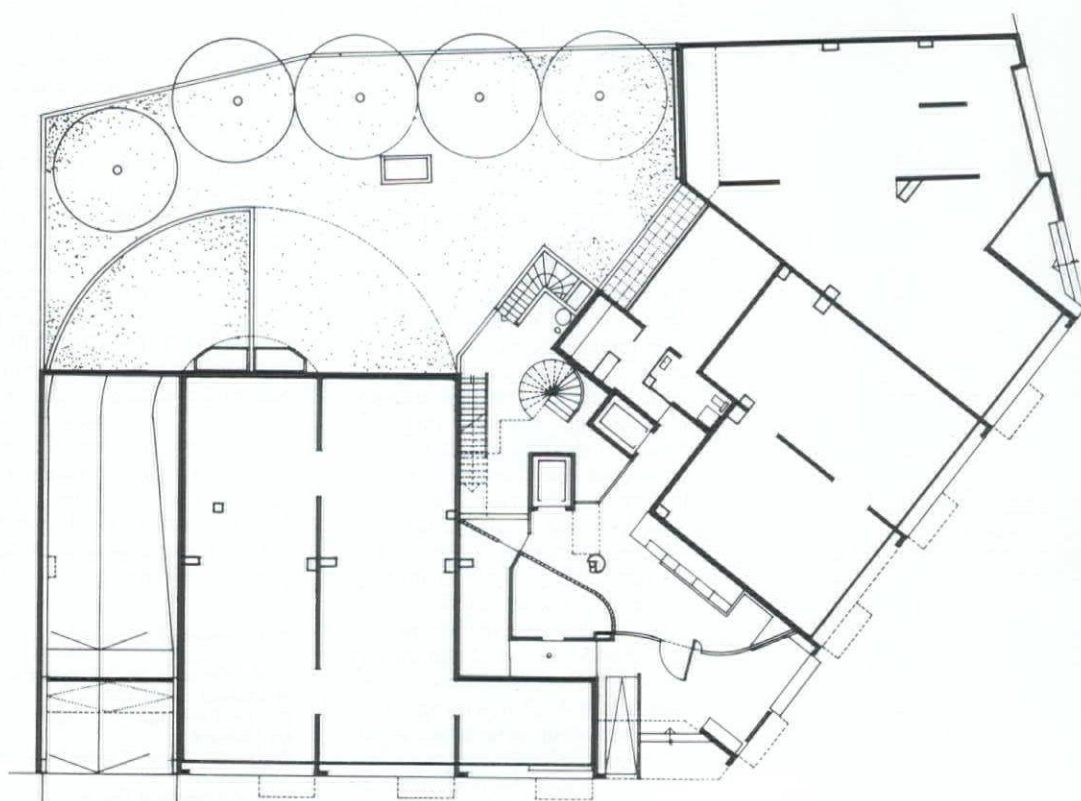
Photos : Jean-Marie Monthiers.



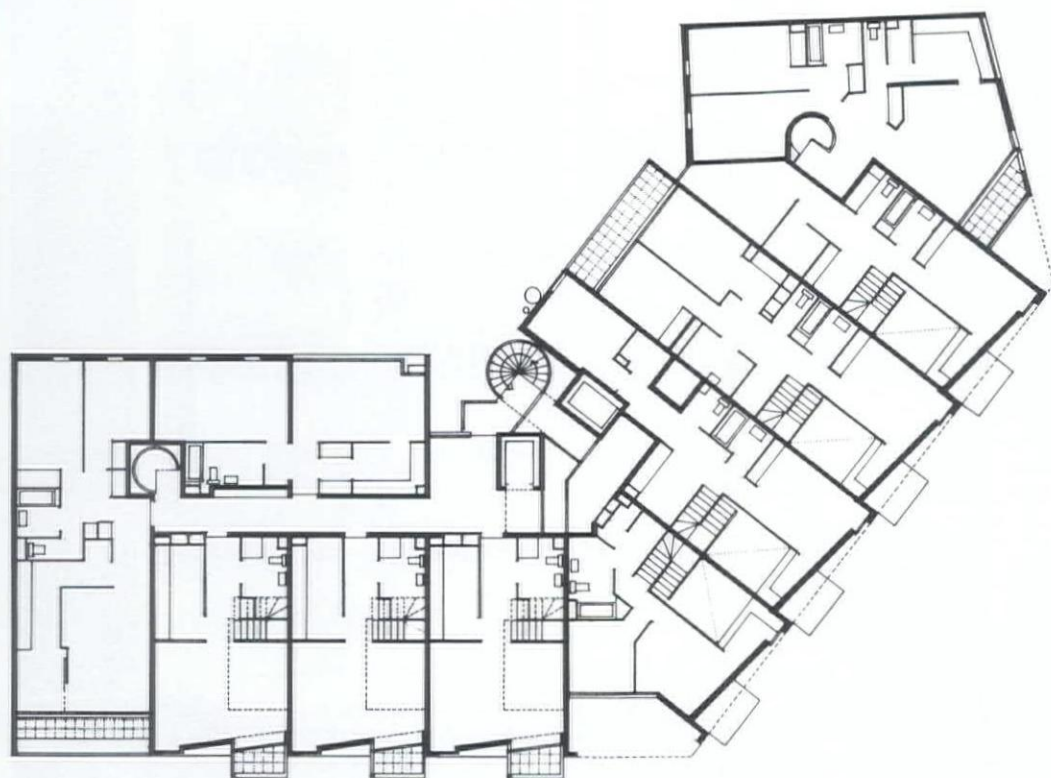
Placé à l'angle de deux rues, le système n'est desservi que par une seule circulation verticale, à l'articulation intérieure. Elle dessert alternativement, tantôt à droite, tantôt à gauche, les parties basses des duplex, qui sont traversants à l'étage.



Premier étage



Rez-de-chaussée



Etages 2, 4 et 6



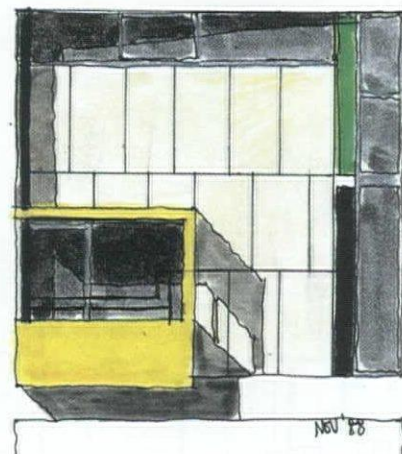
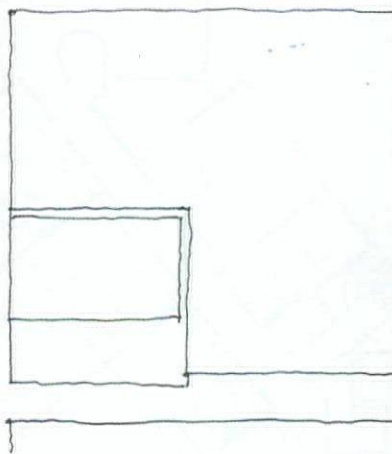
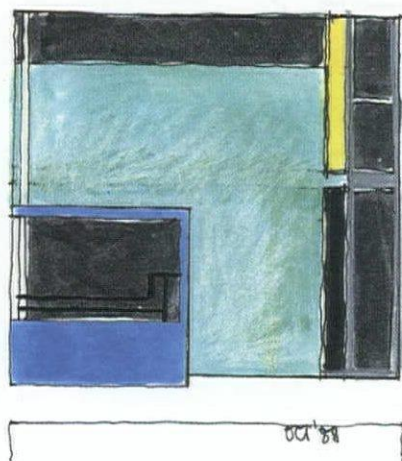
Etages 3 et 5



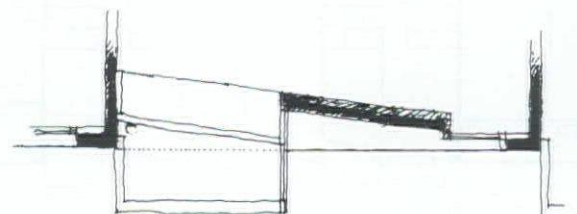
Coupe sur le corps central
du bâtiment :
villas en duplex
côté rue,
logements de 2 pièces
mono-orientés
sur cour.

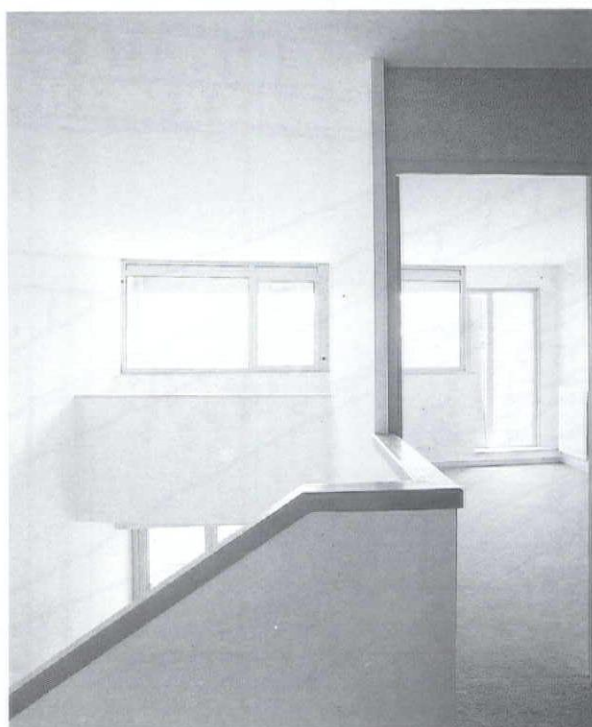
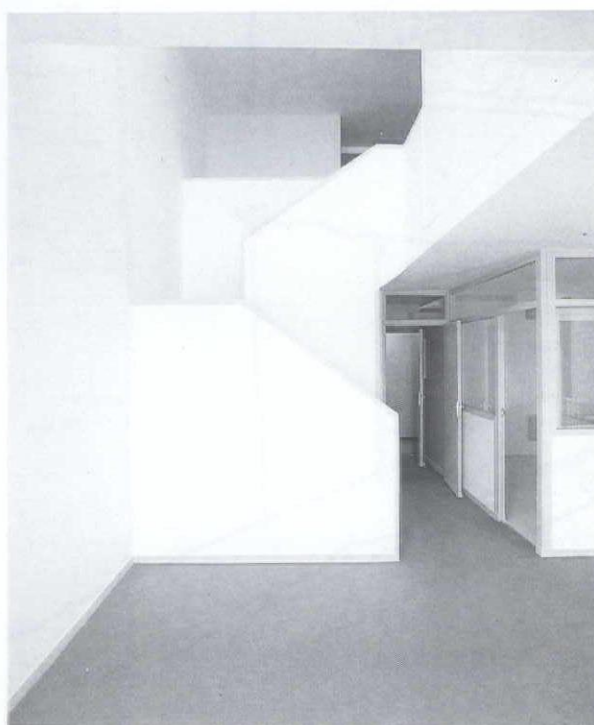
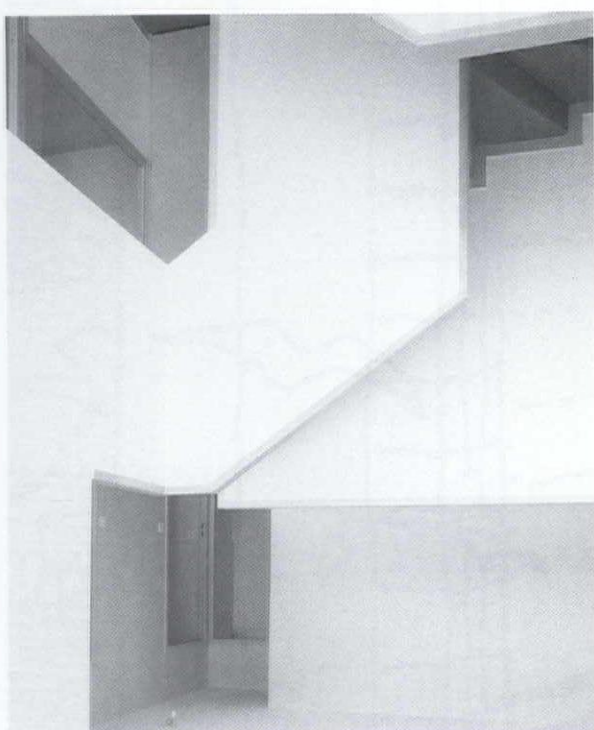
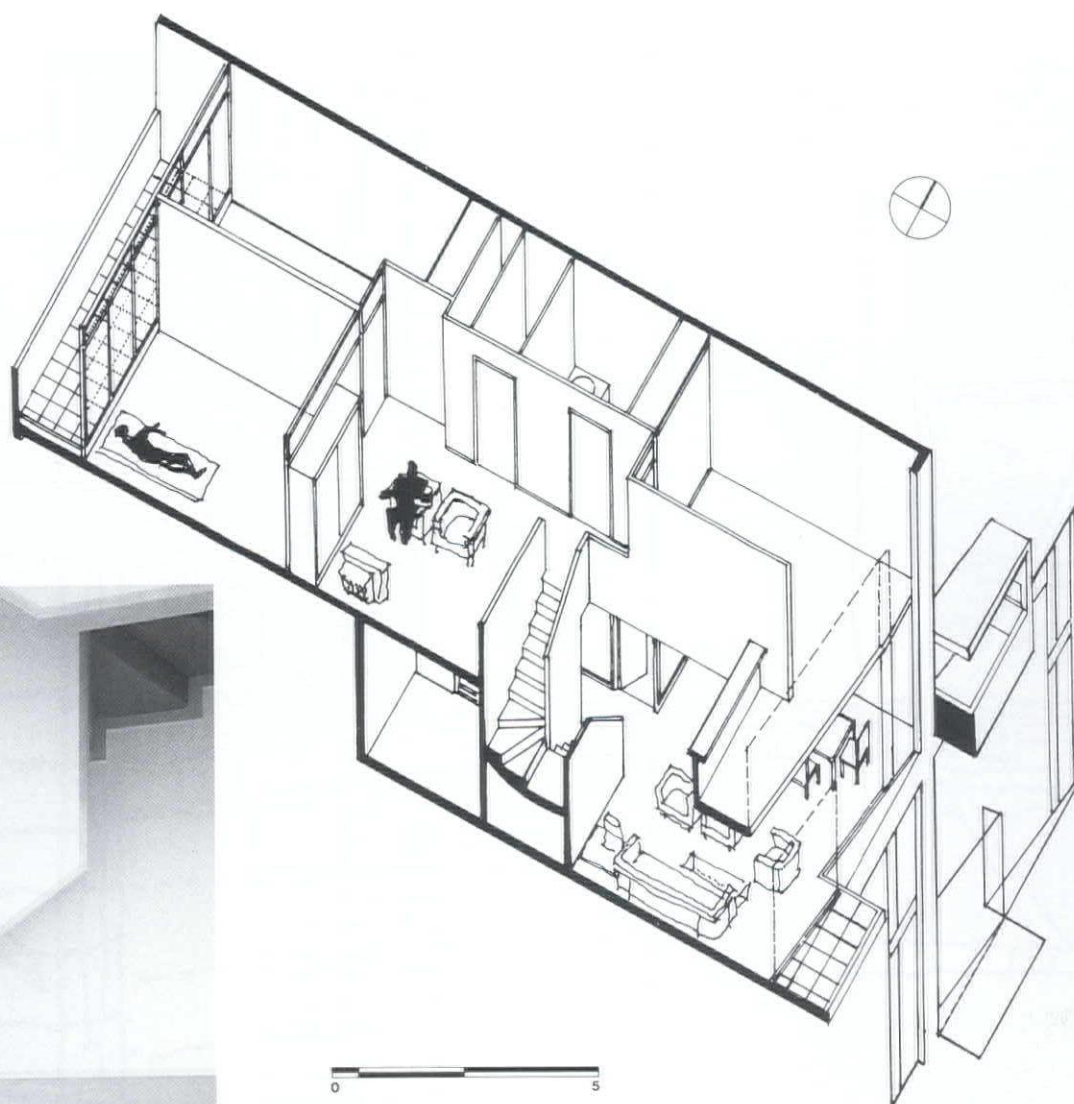


Comment un immeuble-villa idéal s'accommode des exigences du tissu parisien

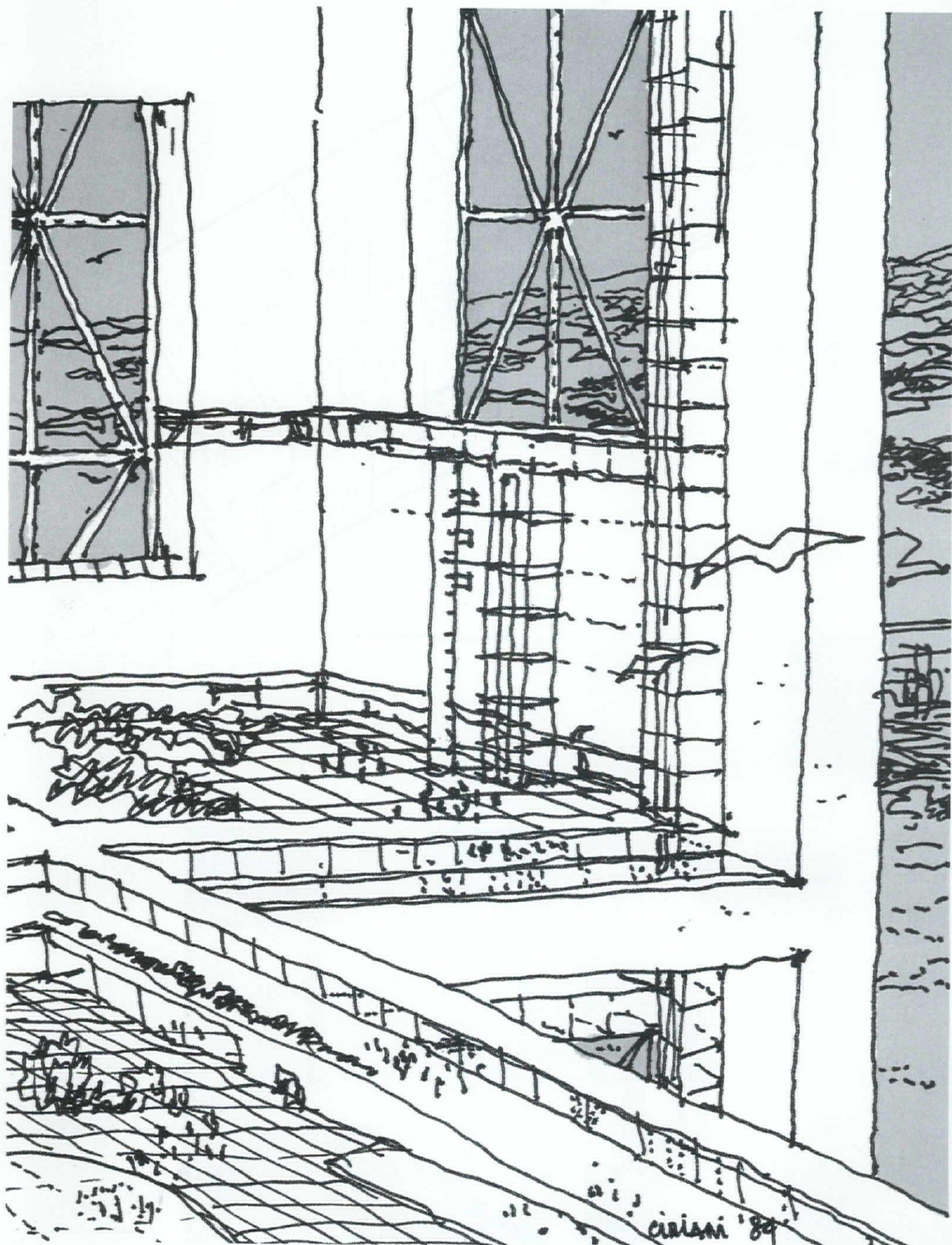


En façade, la lecture du duplex est donnée par un balcon, en bas, une fenêtre en longueur, en haut, et une fente verticale, qui mesure la double hauteur. Un léger déhanchement brise l'effet de système.





Le logement-type déroule en bas, au niveau d'accès, une unité handicapable. Ce séjour se prolonge en double hauteur avec un bureau, côté façade, et un coin jeu ou télévision, dans le prolongement des chambres, qui donnent sur le jardin arrière.



5. Croquis pour la revue Urbanisme, 1984.

Le thème de la tour de logements est devenu quasiment tabou, comme l'a été longtemps celui de la barre. Henri Ciriani l'explore pourtant méthodiquement depuis plusieurs années, en y travaillant les pleins et les vides, les dimensions verticale et (chose moins paradoxale qu'il n'y paraît à première vue) horizontale. Christian Devillers analyse cette recherche originale.

La tour d'horizon, analyse de Christian Devillers

La tour d'habitation a mauvaise presse ; l'architecture rationalo-productiviste (et non pas « moderne ») y a empilé les familles nombreuses qui n'ont pas tardé à devenir des familles lourdes, comme on dit maintenant. La densité collective de la tour d'habitation l'oppose presque idéalement au rêve petit-bourgeois de la maison individuelle. A l'inverse, en centre-ville, que ce soit à Manhattan ou au Front-de-Seine, elle apparaît comme un habitat d'autant plus luxueux qu'il est exclusif. La tour reste cependant rarement d'habitation ; elle est devenue presque synonyme d'immeuble de bureaux dans les quartiers d'affaires d'Amérique ou d'ailleurs.

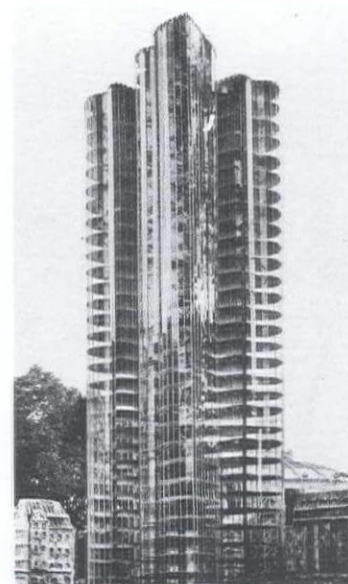
En explorant systématiquement le thème de la tour d'habitation, Henri Ciriani prend donc à rebrousse-poil beaucoup d'idées reçues. C'est une attitude courageuse qui lui a valu de perdre les concours que nous présentons ici. Mais c'est surtout, à mes yeux, une façon de travailler qui caractérise les grands architectes modernes. Ils conduisent leur œuvre non au gré des circonstances, mais comme une recherche scientifique, en se donnant des hypothèses dont ils mettent à jour les racines en même temps qu'ils en expérimentent les développements possibles et les recoupements avec d'autres « lignes de recherche ».

« La construction de l'espace moderne à l'échelle territoriale s'est faite avec deux grands archétypes : la tour en verre et le bâtiment linéaire. Ce sont deux icônes, mais elles ne se représentent pas de la même manière : la tour est transparente, alors que le bâtiment linéaire est responsable de l'opacité pour créer l'espace intérieur.

C'est à lui que j'ai consacré l'essentiel de mon travail urbain ». En disant cela, Ciriani pense évidemment au gratte-ciel en verre de Mies (1) dont il fait remarquer que ce qui est important, c'est la transparence des angles qui met en valeur l'horizontalité des planchers, comme dans son propre projet pour La Haye (2). Il regrette à cet égard que les tours d'aujourd'hui, qui bénéficient du progrès des matériaux, ne soient en général que des « boîtes », contrairement au projet miesien. Quant au mot « opacité », il désigne aussi, dans le vocabulaire de Ciriani, les parois verticales disposées dans le plan libre pour déterminer des lieux dans l'espace continu. Il y a donc, en principe, une « division du travail » entre les bâtiments linéaires chargés de créer des « intérieurs », des lieux urbains qualifiés localement, et les tours qui exercent une responsabilité territoriale. Au Plessis-Robinson, une série de tours disposées dans un parc, le long de l'avenue principale (3), lui permet de conserver dans le reste du projet l'ambiance et la faible densité de la cité-jardin actuelle qui vient se fondre dans la forêt (4). Mais les tours, situées sur la crête, voient loin et sont vues de loin. Cette stratégie territoriale qui vise à renforcer un centre de banlieue n'est pas sans rappeler celle d'Henri Sellier qui attachait la plus grande importance à ce rapport entre le paysage géographique et l'implantation des nouvelles urbanisations.

Mais pour lui la tour n'est pas un signal géographique vertical, ni cette répétition d'un étage courant autour d'un noyau d'ascenseurs qui donne au gratte-ciel américain sa forme pyramidale et centripète

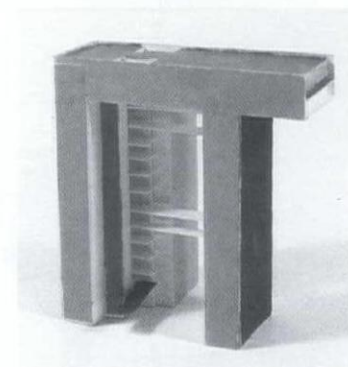
et son ordre vertical, souvent terminé par un chapeau pointu. La tour, pour Ciriani, permet de gagner du « sol artificiel » en hauteur (5) ; elle se projette « horizontalement » dans le paysage. On pourrait dire, sans aucun paradoxe, que ses tours vues de l'intérieur comme de l'extérieur entretiennent un rapport permanent à l'horizontale. Elles sont même parfois sur le point de se transformer en bâtiment linéaire ou de prendre la forme du « mouvement continu ». Vu en perspective, l'alignement des tours du Plessis-Robinson apparaît comme un tout, d'autant plus que les tensions introduites entre elles par le traitement de leur partie haute tend à les rapprocher. Cette fusion a lieu à Rotterdam (6) et au rond-point des Bergères à Puteaux (7) qui peuvent être lus aussi bien comme des bâtiments linéaires décomposés en éléments verticaux que comme des tours accolées. Un précédent pourrait être trouvé dans le concours d'Evry (1972, avec l'Aua) où des ponts habités reliaient des tours de 50 mètres de haut pour former une grande mégastucture urbaine (8). La figure du « mouvement continu », comme celle de la « croix spatiale » ou de la « double hauteur », ont précisément pour but d'établir dans l'espace l'équivalence de l'horizontale et de la verticale : l'œil suit une ligne qui parcourt successivement les trois directions de l'espace cartésien. Ce dispositif, utilisé par Ciriani dans l'espace intérieur (voir par exemple la mise en continuité de la sous-face des toitures et des opacités périphériques de la crèche de Torcy), s'applique à la grande dimension dans la dernière version du projet de Groningue (9).



1. Mies van der Rohe, le gratte-ciel en verre, 1929.



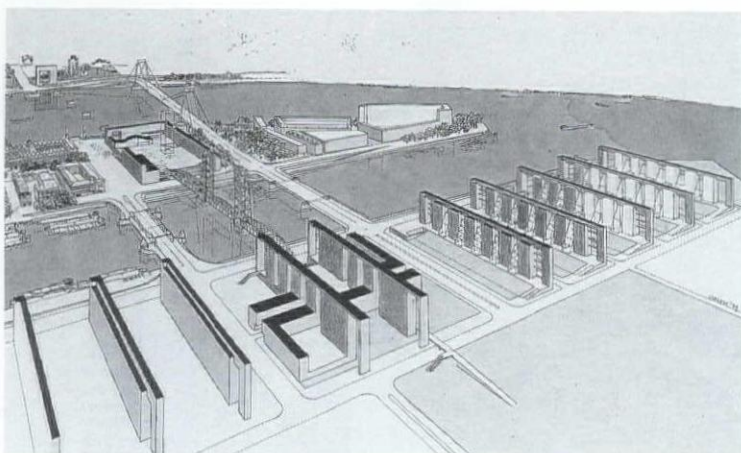
2. La Haye, 1989-92.



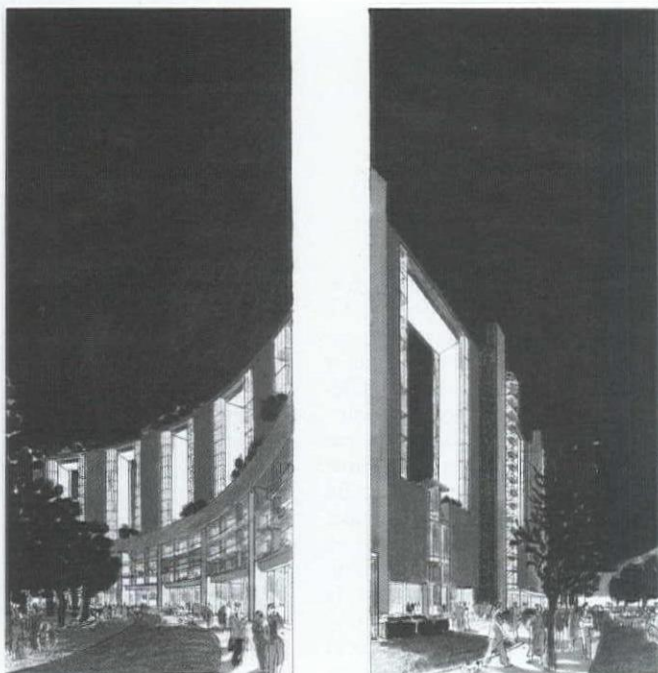
3. Le Plessis-Robinson, 1991.



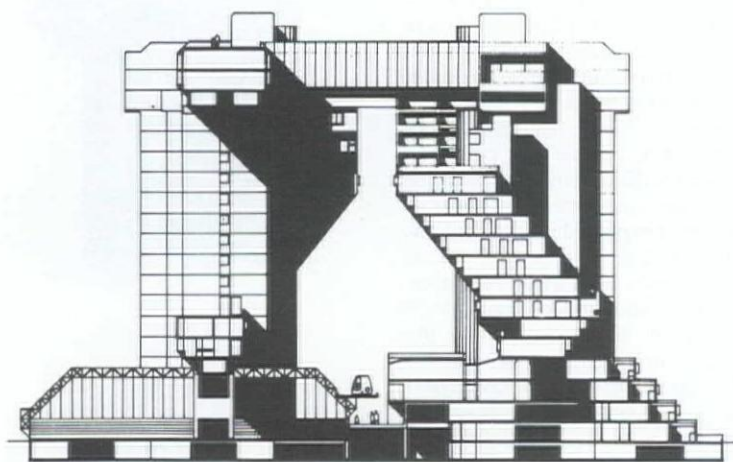
4. Le Plessis-Robinson, plan-masse.



6. Rotterdam, 1988.



7. Rond-Point des Bergères, Puteaux, 1991.



8. Evry, concours avec l'Aua, 1972.

L'idée de projection horizontale du gratte-ciel reste exceptionnelle : Frank L. Wright l'a mise en œuvre dans plusieurs projets dont seule la tour Price a été réalisée (10). Mais Wright est organique, la tour est chez lui comme un arbre, le noyau y tient solidement les branches horizontales. Par contre, les ascenseurs du Psfs Building (11) sont dans un plan vertical latéral sur lequel se greffent les plans horizontaux des planchers. Le Psfs, contemporain du Rockefeller Center ou du Chrysler Building, reste l'unique manifestation des thèmes de la modernité européenne dans un bâtiment de cette dimension aux Usa.

Ciriani va plus loin. D'abord, il transgresse un tabou hérité du logement social des années 60-70 qui ont surtout vu dans la tour une construction rentable par sa compacité et sa répétitivité. Lui met du vide au milieu ; et c'est ce vide qui fédère les parties de la tour et non le noyau qui n'a plus d'apparence autonome et structurante, ni comme élément porteur, ni comme élément de distribution verticale. Ascenseurs et escaliers sont répartis autour du vide central (Groningue, Le Plessis, La Haye) (12) ou latéralement (Rotterdam, Puteaux) (13). Ils apparaissent comme des lignes ou des plans mineurs parmi d'autres (14). La structure, quant à elle, est aussi « low-tech » que possible (voiles en béton armé) ; elle n'apparaît jamais pour elle-même, contrairement à la tour de Hong Kong par exemple, où Norman Foster cherchait lui aussi à imposer l'idée de sols artificiels en hauteur, de grands plateaux libres, contre le principe centripète et de répétition verticale du gratte-ciel américain. Le voile est chez Ciriani l'objet d'un travail plastique qui décompose la masse bâtie, le volume plein, en plans autonomes qui réagissent entre eux pour constituer un espace intérieur et qui qualifient l'espace extérieur par projection de leurs qualités de surface. La couleur y joue un grand rôle : un cube dont deux faces connexes sont peintes de couleurs vives et opposées n'apparaît plus comme un solide, mais comme un dièdre formé de deux plans de nature différente. Propriété découverte par De Stijl qui n'en a pourtant pas tiré toutes les conséquences architecturales. Contrairement à leurs axonométries « théoriques » où les plans flottent librement dans l'espace, les projets de maisons de Van Doesburg et Van Eesteren ont des espaces intérieurs pleins avec couloir et noyau (cheminée comme chez Wright) (15). Le mouvement continu des plans est développé dans la sculpture de Katarzyna Kobro qui utilise même la couleur pour briser un même plan (16). Anthony Caro, dont Ciriani a beaucoup regardé l'œuvre des an-

nées soixante, a exploré les vertus projectives des plans et la mise en tension des lignes dans l'espace, déjà présentes chez Tatlin et El Lissitzky, en mettant le spectateur en situation de regarder l'œuvre alternativement d'un point de vue pictural immobile et d'un point de vue spatial en mouvement (17).

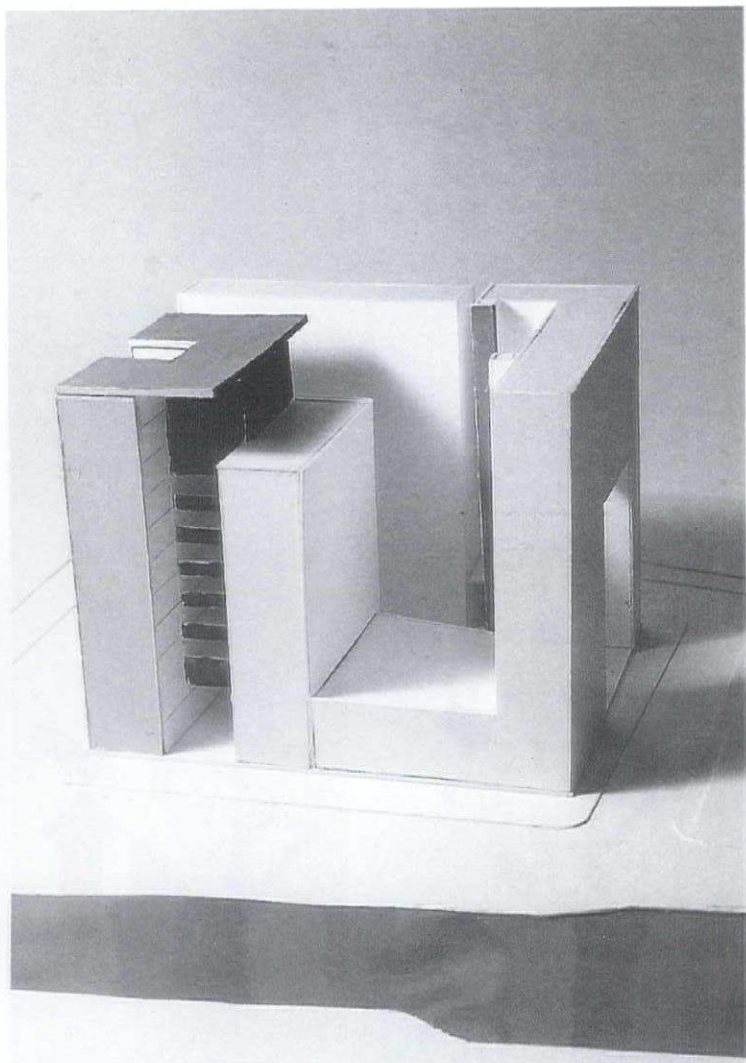
Dans les tours de Ciriani, la projection spatiale a lieu selon le contexte soit frontalement (Le Plessis, Rotterdam), soit radialement (Groningue, Nimègue ou La Haye dans la version la plus concentrée). Les parois verticales sont séparées par le vide central quand il existe, ou par les terrasses privées qui manifestent l'idéal de l'immeuble-villa : donner en hauteur un sol artificiel confortable, en quantité équivalente au volume fermé. A Rotterdam, ces terrasses sont décalées pour bénéficier d'un meilleur ensoleillement (18). A Nimègue, elles forment une enceinte transparente détachée des verticales opaques (19).

Tous ces principes, mis en œuvre dans les projets hollandais et français depuis quatre ans, étaient résumés dans un croquis préparatoire à un article de Ciriani pour la revue Urbanisme en 1984. On pouvait y lire deux questions : « Faut-il maintenir l'unicité de la tour ? Maintenir le symbolisme de la couronne ? » (20).

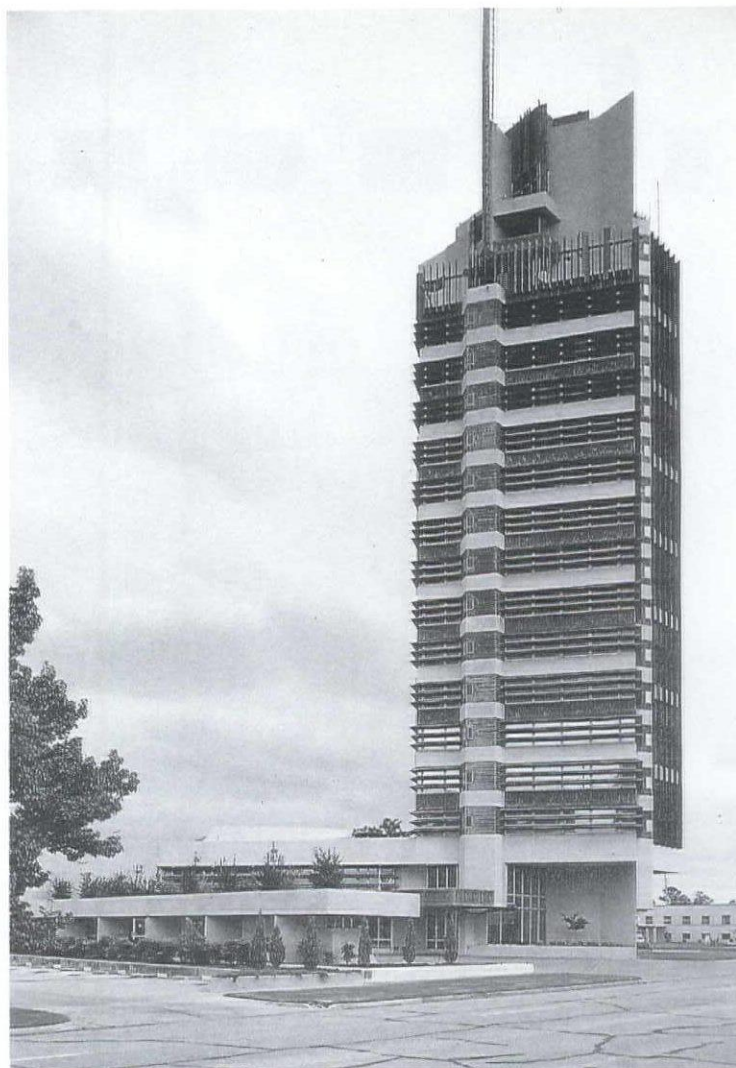
Christian Devillers

"On the territorial scale", writes Henri Ciriani, "the construction of modern space has been carried out with the aid of two major archetypes: the glass tower and the linear building. They are both icons but they do not represent themselves in the same manner: the tower is transparent, while the linear building creates opacity in interior space. I have devoted most of my urban work to the latter..." In referring to the 'glass tower', it is obvious that Ciriani has in mind Mies van der Rohe's glass skyscraper (1), whose most important feature (he believes) is the transparency of the corners, which plays up the horizontal value of the floors as in his own project for The Hague (2). In this respect the French architect regrets that, contrary to Mies van der Rohe's project, and despite the progress made in new materials, the towers of today are generally nothing more than 'boxes'. As for the word 'opacity', in his vocabulary it designates vertical walls laid out in free plan to determine places in continuous space.

In principle then, there is a 'division of labour' between linear buildings whose job it is to create 'interiorities' (locally qualified urban places), and towers, which have a territorial responsibility. At Le Plessis-Robinson, a Parisian suburb, a series of towers laid out in a park setting along the main avenue (3) allow Ciriani to conserve elsewhere in the project the low density feel of the surrounding garden-city that blends into the nearby woodlands (4). But the towers, which stand on the ridge line, gaze into the distance and can be seen from afar. This is another aspect of territorial strategy, whose aim — reinforce the suburban centre — is reminiscent of that of Henri Sellier, who at-



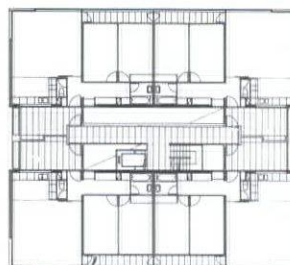
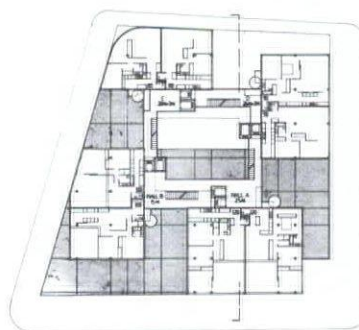
9. Groningue, second projet, 1992.



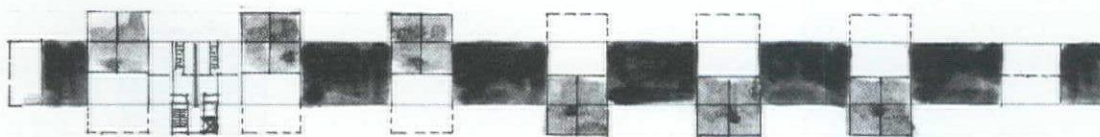
10. Frank Lloyd Wright, Price Tower, Bartlesville, Oklahoma, Usa.



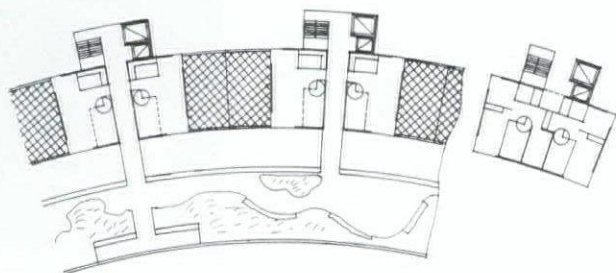
11. William Lescaze et George Howe, Psfs Building, Philadelphie, Usa, 1930.



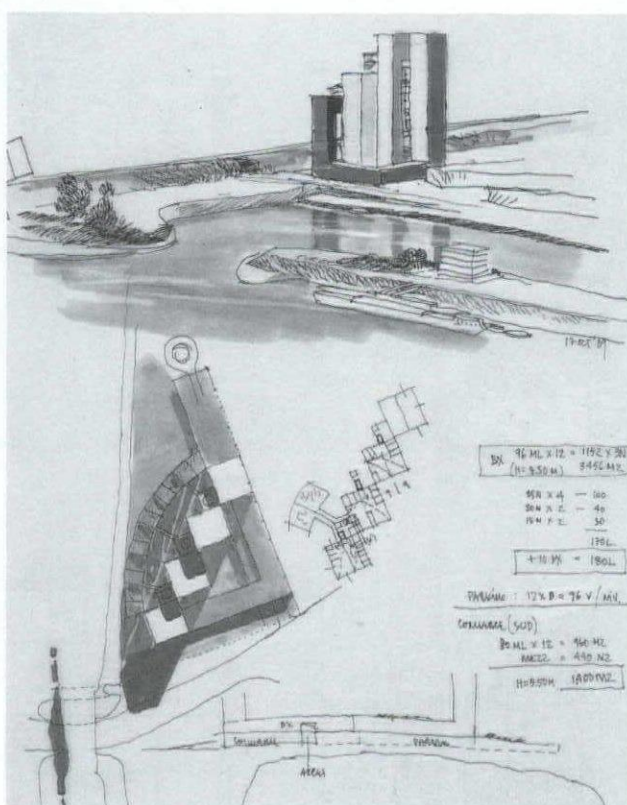
12 a. b. c.
Groningue, Le Plessis, La Haye :
plans d'étage courant.

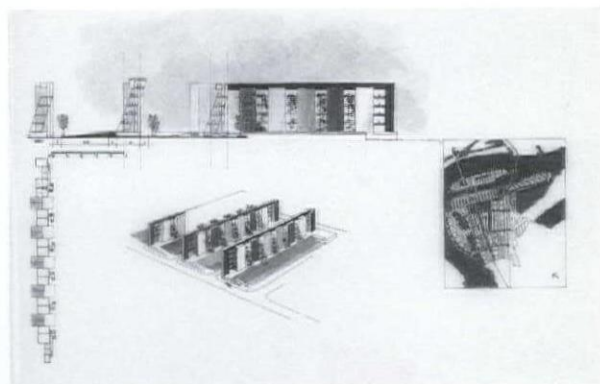


13. a. Rotterdam : plan d'étage courant.

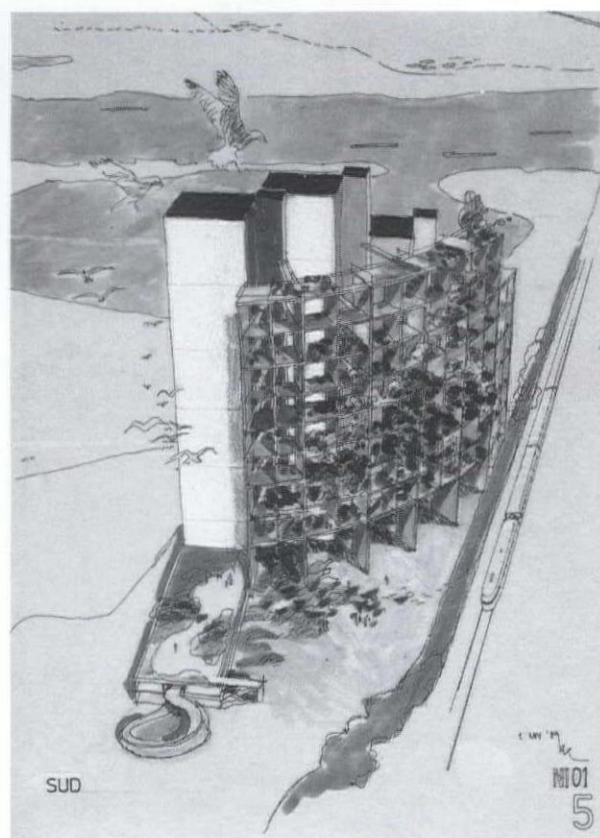


13. b. Puteaux : plan d'étage courant.

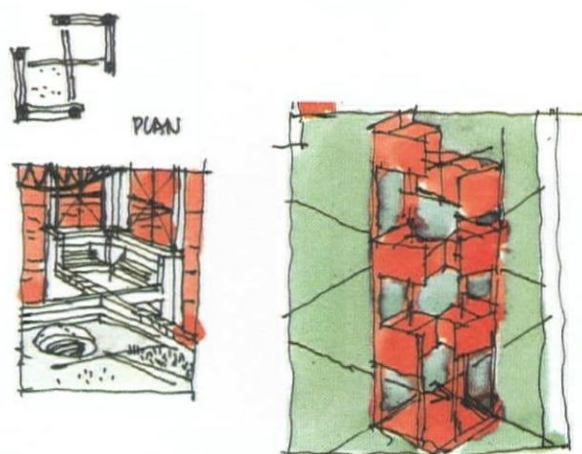




18. Rotterdam.



19. Nimègue, côté terrasse.



• COUPURE DU CONTINUUM SPATIAL
VERTICALEMENT
• FAUDRAIT-IL MANTENIR
L'UNITÉ DE LA TOUR ?
• MANTENIR LE SYMBOLE DE LA
COURTINE ?

20. Croquis pour la revue Urbanisme, 1984.

attached prime importance to the relationship between the geographic landscape and the implantation of new town planning schemes.

For Ciriani though, the tower is neither a vertical geographic signal, nor the repetition of floors running round a central core of lifts — features which confer on the American skyscraper its pyramidal and centripetal form, and its vertical order often capped by a peaked cap arrangement. Ciriani's tower means a gain in 'artificial groundspace' high up (5); it projects itself 'horizontally' into the landscape. Without attempting a paradox, one might say that, considered from both inside and outside, his towers maintain a constant relationship with the horizontal. At times they seem to be on the verge of becoming linear buildings or of assuming a 'continuous movement' shape.

Seen in perspective, the alignment of towers at Le Plessis-Robinson appears as a whole, all the more so since the tensions introduced between them by the treatment of their upper parts tends to draw them together. This fusion is also at work at Rotterdam (6) and in the Bergères 'roundabout' at Puteaux, near Paris (7), both of which works can be read either as linear buildings recomposed in vertical elements or as towers set side by side. A precedent to this design is to be found in the Evry project (1972, with the Aua) where apartment-bridges link towers 50 metres high to create an urban megastructure (8). Like the 'spatial cross' and 'double height' configurations, the 'continuous movement' shape aims at striking a balance between the horizontal and the vertical: the eye runs successively thru the three directions of Cartesian space. This device, which Ciriani has used in interior space (e.g. the setting into continuity of the underface of roofs and peripheral opacities at the Torcy child-minding centre), is applied to much larger dimensions in the final version of the Groningen project (9). The idea of a horizontal projection of the skyscraper remains exceptional for Ciriani; Frank Lloyd Wright however used it in several projects, of which only the Price Tower was actually built (10). But Wright was organic: the tower is like a tree whose core holds horizontal branches firmly in place. Elsewhere, the lifts of the Psfs Building (11) are set in a lateral vertical plane onto which the planes of the floors graft themselves. The Psfs — contemporary to the Rockefeller Centre and the Chrysler Building — remains the sole manifestation in the Usa of the themes of European modernity in a building of this size.

Ciriani goes further still. To begin with, he shuns a taboo inherited from social housing of the 60s and 70s, when the tower, because of its compactness and ease of repetitiveness, was seen as 'good-value' in construction. His towers are empty in the middle; and it is this empty space that draws together the different parts of the building, and not the core, which no longer has an autonomous and structuring appearance, neither as a load-bearing element, nor as a feature of vertical distribution. Lifts and stairs are placed either around the central well (Groningen, Le Plessis, The Hague) (12), or laterally (Rotterdam, Puteaux) (13). They appear as lines or secondary planes amongst others (Nimègue) (14). As for the structure, it is as 'low-tech' as can be (concrete stems), and never appears for its own sake, as for example in Norman Foster's Hong

Kong Bank tower, where the architect's aim is also to impose the idea of artificial groundspace high up in the air — large free plateaux, as against the centripetal and vertical repetition principle of the American skyscraper. With Ciriani, the stem allows plastic expression by decomposing the built mass or the full volume into autonomous planes that interact to constitute interior space, and that qualify exterior space by projecting their surface qualities. Colour plays a major role here: a cube whose two connecting faces are painted with bright contrasting colours no longer looks like a solid but like a dihedron made up of two planes differing in nature.

This property was discovered by the De Stijl group, who did not exploit all its architectural consequences. Unlike their 'theoretical' axonometries where planes float freely in space, projects for houses by Van Doesburg and Van Eesteren (15) have full interior spaces with corridor and core (the chimney as in Wright). The continuous movement of planes is developed in a sculpture by Katarzyna Kobro, who even uses colour to break up the same plane (16). Anthony Caro (whose work from the 60s Ciriani has studied carefully) has also explored the projective virtues of planes and the setting into tension of lines in space, a device already present in the work of Tatlin and El Lissitzky, who placed the viewer in a situation where the work was seen alternately from a stationary pictorial viewpoint and from a spatial movement viewpoint (17).

In Ciriani's towers, according to the context, spatial projection takes place either frontally (Le Plessis, Rotterdam), or radially (Groningen, Nimègue or The Hague in the most concentrated version). Vertical walls are separated either by the empty central core or by private terraces that express the ideal of the villa-building: create, high up in the air, the same amount of comfortable artificial groundspace as in the closed volume. At Rotterdam the terraces are offset so as to receive more sunlight (18). At Nimègue they form a transparent girdle detached from the opaque verticals (19).

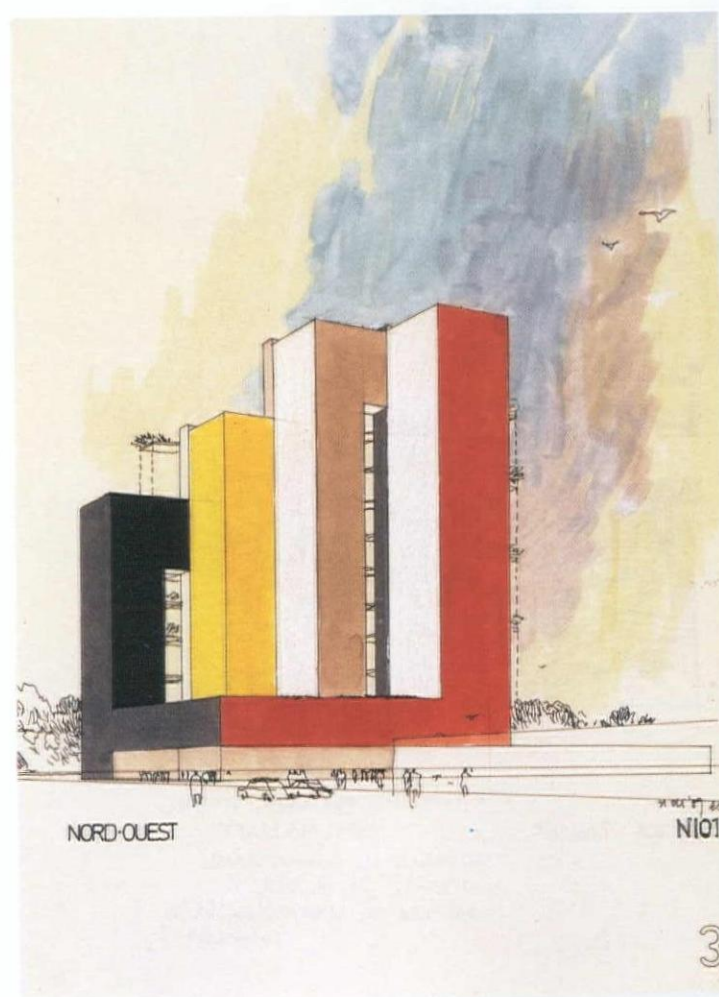
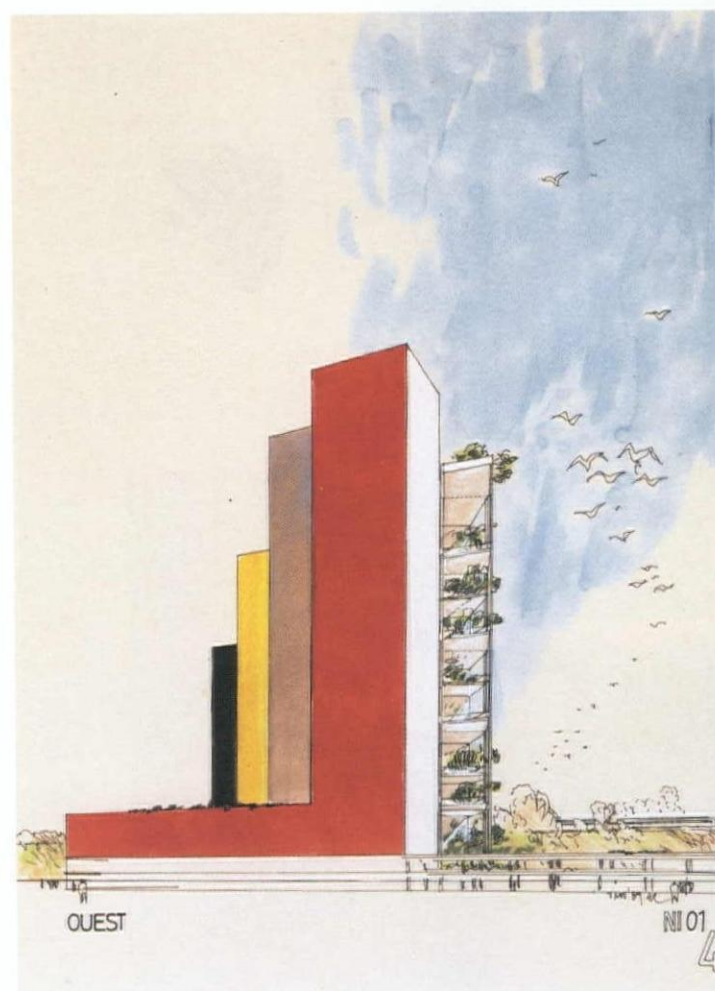
QUATRE PROJETS EN HOLLANDE

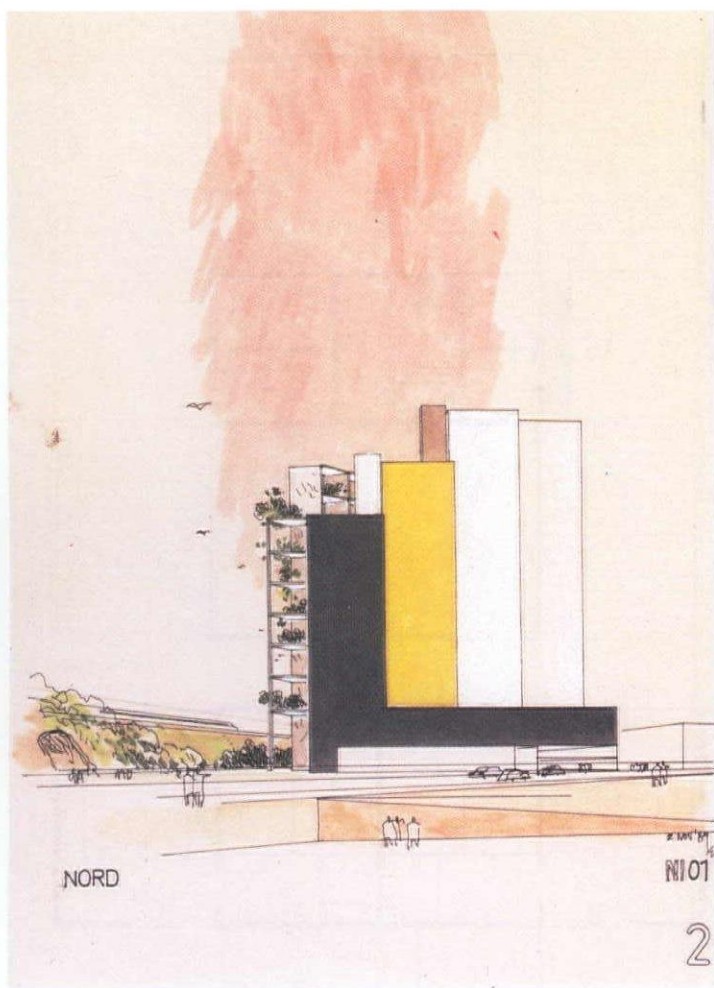
Introduit en Hollande par Rem Koolhaas, invité d'abord en 1988, à Rotterdam, à participer à l'une de ces confrontations-exhibitions qu'affectionnent les villes européennes et où se produit le gotha de l'architecture internationale, Henri Ciriani s'est ensuite vu confier l'une des opérations du « festival d'architecture » de La Haye, puis la commande directe par un promoteur privé hollandais de deux projets d'habitations à Groningue et Nimègue. Quatre projets donc aux Pays-Bas dont l'un, à La Haye, doit prochainement voir le jour.

La commande, le contexte, le poids différent des contraintes technico-financières ont donné lieu à des recherches bien éloignées des travaux français de Ciriani en la matière. L'espace intérieur des logements, notamment, ne nécessitait pas le même travail méticuleux que les cellules hlm aux standards français. « Avec 70 m² pour un trois-pièces, il faut que tu bosses », dit Ciriani, tandis qu'avec des surfaces nettement supérieures, les logements hollandais de promotion privée se rapprocheraient tout naturellement du parangon de modernité que représenterait le loft. Du coup, les projets se sont laissés guider plutôt par des considérations sur « l'identité urbaine » qui ont abouti à un parti pris de construction en hauteur, la prise en compte d'un sol artificiel, et à des recherches plastiques et picturales inconcevables en France à cette échelle.

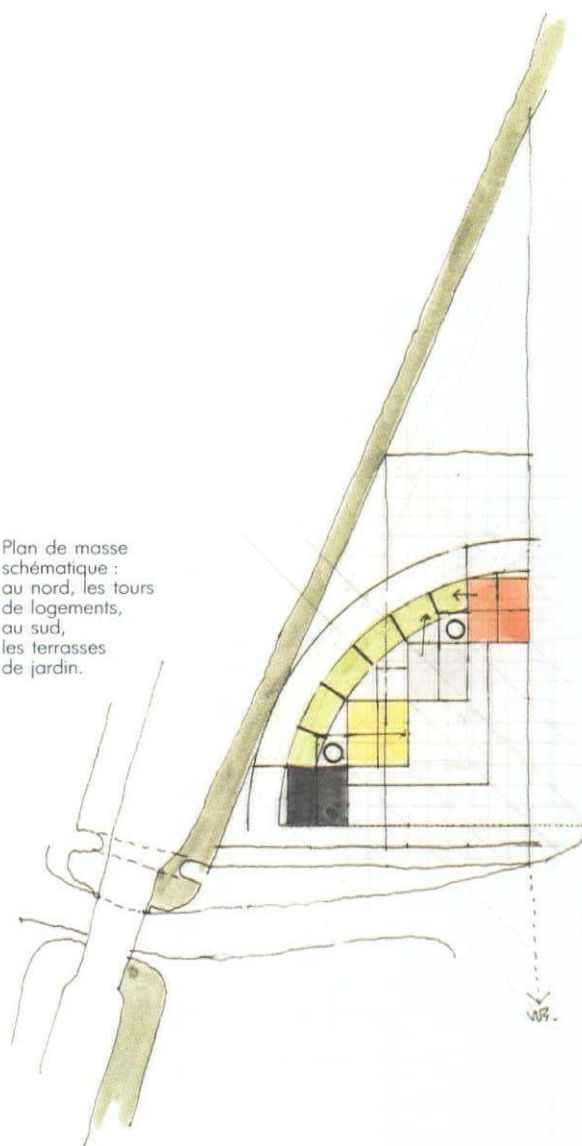
MJD

It was Rem Koolhaas who introduced Ciriani to Holland by inviting him to Rotterdam to take part in one of those ideas' competitions that European cities are so fond of. Following this, the French architect was entrusted with an operation for the "architecture festival" at The Hague, and was then directly commissioned by a private developer to design two housing projects, one at Groningen, the other at Nimègue. All told four projects, of which the one at The Hague will soon become a reality. The commission, the context, and the differing nature of the technico-financial constraints have led Ciriani to address matters in a manner quite distinct from that of his French works. Given the much larger surface areas, the interior space of these dwellings did not require the same meticulous attention as units under French standards. The projects were guided more by considerations relating to "urban identity" (which led to using a high-rise construction approach), the taking into account of an artificial base, and plastic and pictorial research inconceivable in France on this scale.





Plan de masse
schématique :
au nord, les tours
de logements,
au sud,
les terrasses
de jardin.



NIMÈGUE

Après Groningue, le tandem promoteur-architecte fut sollicité par les architectes communaux de Nimègue pour une opération de logements conçus dans un gratte-ciel sur terrain périphérique entre canal et voie ferrée. Ce projet de quelque deux cents appartements présente deux fronts contrastés. Au sud et côté chemin de fer, une grille de jardins suspendus dans un carroyage de béton, mise à la verticale de l'échiquier agraire qu'est la Hollande pour Ciriani. Au nord, les logements disposés en quatre tours de superficie, de hauteur et de couleur différentes. Il y a, par corps de bâtiment, deux logements par étage avec des surfaces variant de 80 à 120 m².

Pour des raisons techniques évidentes, le projet s'oriente actuellement vers une solution moins spectaculaire : la grille des jardins étant maintenant rattachée aux blocs de logements dont elle épouse les contours. Il y aura moins de courants d'air.

180 logements, parkings, bureaux, commerces, Nimègue, Pays-Bas.

Etudes : 1989.

Architecte : Henri Ciriani

Maitre d'ouvrage : Geerlings

Vastgoed BV

Ingénieurs : Wilma Construction

Surface terrain : 7.500 m²

Surfaces utiles : logements :

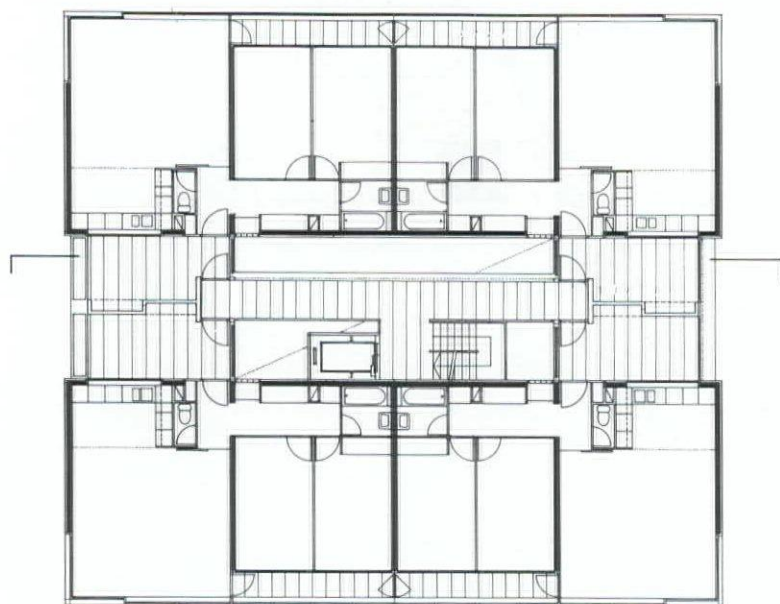
18 300 m², commerces : 1 400 m²,

bureaux : 3 460 m².

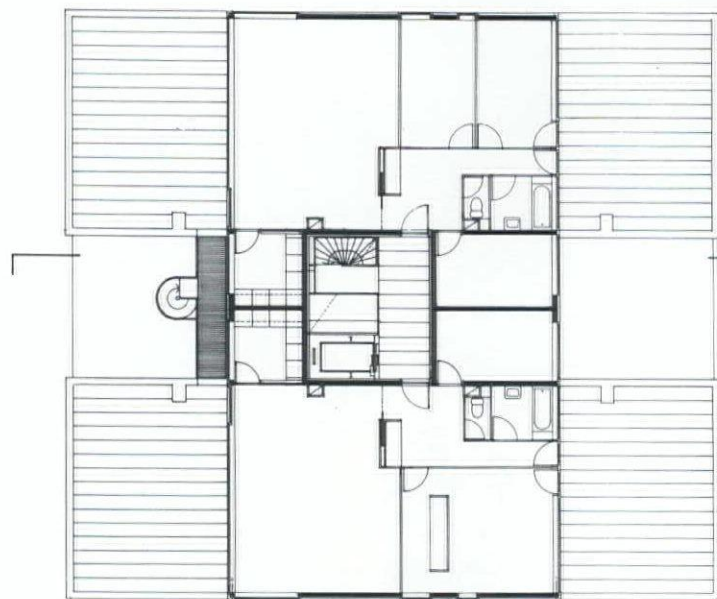
Principaux matériaux : brique naturelle et émaillée, aluminium naturel et laqué, verre clair, béton brut.

The developer-architect tandem was solicited by the municipal architects of Nimègue, concerning a tall building on a peripheral lot between a canal and railway tracks.

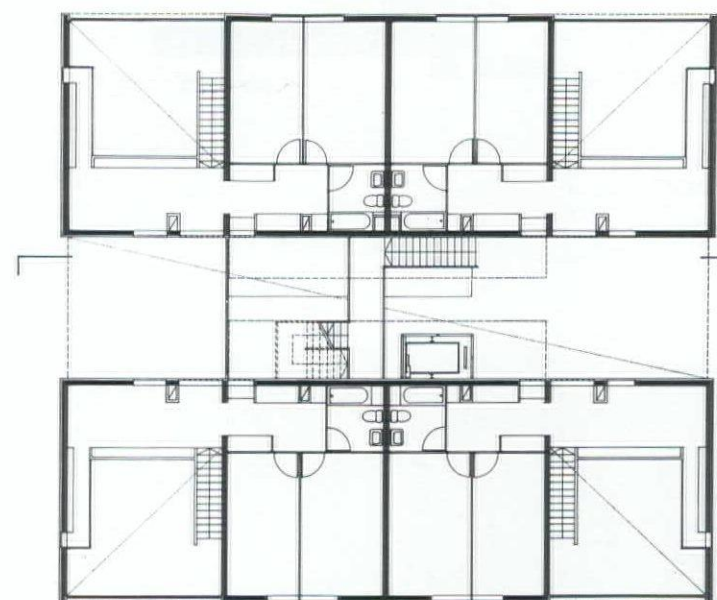
This project presents two contrasting aspects. To the south, on the railway tracks' side, a wall of hanging gardens in a concrete grid : Ciriani's way of "verticalizing" the checkerboard of Dutch farmland. To the north, the apartments shared out over four towers which differ in surface area, height and colour. The body of each building contains two dwellings, with surface areas ranging from 80 to 120 m².



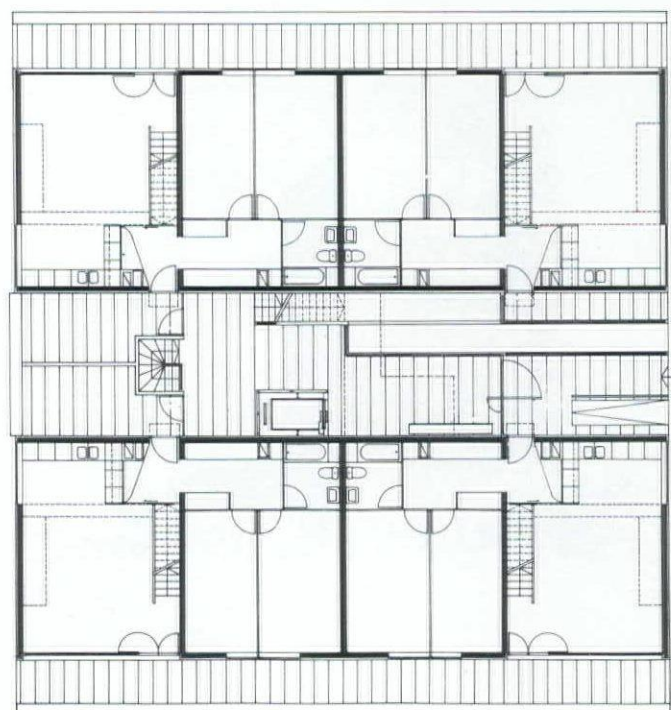
Etage courant



Dixième étage



Premier étage

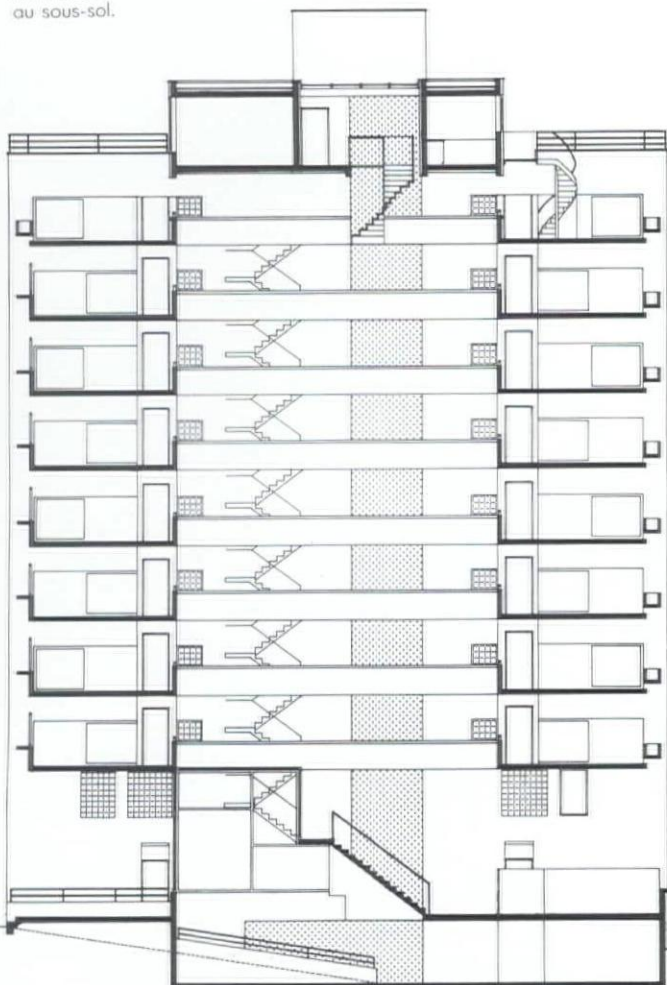


Rez-de-chaussée

Le plan de l'immeuble présente deux barrettes de logements reliées par des circulations verticales au centre et sur les deux pignons par les terrasses privatives qui donnent accès aux logements-types de trois pièces.

Rez-de-chaussée et premier étage sont occupés par des cinq pièces en duplex. Le dernier niveau est occupé par deux logements bénéficiant de grandes terrasses.

Coupe
longitudinale
sur les terrasses
privatives :
le hall sur
deux niveaux
et la rampe d'accès
des vélos
au sous-sol.



LA HAYE

Chargée d'organiser une exposition vivante d'architecture sur les terrains d'une saignée urbaine ouverte par la suppression d'une autoroute, l'agence Oma de Rem Koolhaas avait proposé pour plan de masse un échantillonnage typologique allant de la maison individuelle à une extrémité, les « confettis », jusqu'à des petits gratte-ciel à l'autre bout en passant par toutes sortes d'intermédiaires. Les opérations étaient ensuite distribuées, pour moitié à des architectes nationaux, par concours, et pour moitié à des stars internationales invitées.

A Ciriani échet le premier des gratte-ciel. Comme le projet d'origine, composé de petits logements pour personnes âgées, ne passait pas dans les prix très serrés du logement social en Hollande, la maîtrise d'ouvrage publique s'est finalement défaussée de l'opération sur des promoteurs privés qui ont conservé l'enveloppe en transformant le programme en logements traditionnels destinés à la vente. Le principe est resté de deux barrettes parallèles reliées au centre par des circulations verticales et horizontales décollées des parois, et en périphérie par les terrasses d'accès aux logements.

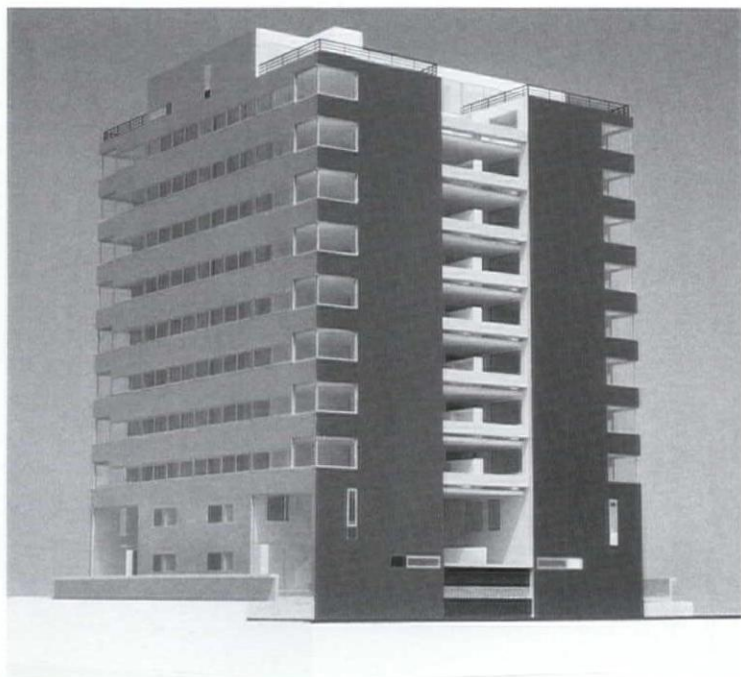
Construisant en Hollande, Ciriani a adopté le matériau national, cette brique qui « articule la macro-échelle du bâtiment à l'échelle du détail et de la main ». Mais il ne l'utilisera pas dans ses couleurs organiques, bien au contraire. Les hauts pignons seront traités comme des bannières aux couleurs du néo-plasticisme d'un côté et du drapeau néerlandais de l'autre. Ils seront reliés par des surfaces neutres, grises et blanches, traitées en stuc.

38 logements, La Haye, Pays-Bas.
Premier projet : 1989-1990
Second projet : 1991
Architecte : Henri Ciriani
Maître d'ouvrage : Geerlings
Vastgoed BV
Aménageur : Ste Woningbouw Festival
Surfaces : terrain : 504 m², utile :
3 260 m²

Commissioned to organize an exhibition of living architecture on an urban strip left open by the scrapping of a motorway, the Oma proposed a typological range that went from the private home to the skyscraper. The schemes were subsequently allotted to the architects : half to nationals, by competition, half to international stars, by invitation.

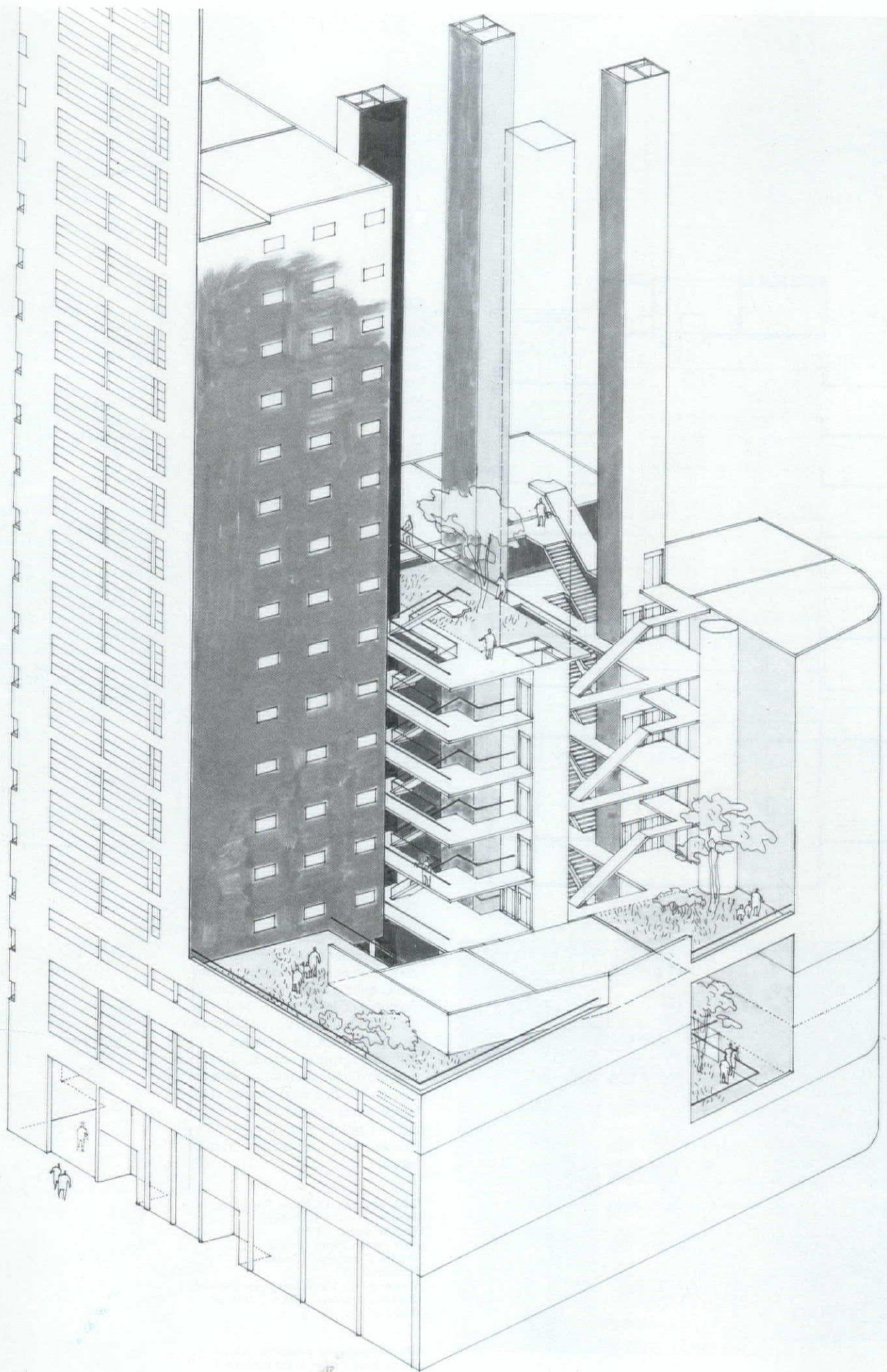
Ciriani was given the first skyscraper. The original project, composed of small dwellings for senior citizens, overshot the strict budgets for social housing ; the operation was thus farmed out to private developers who, while conserving the envelope, transformed the programme into traditional saleable flats.

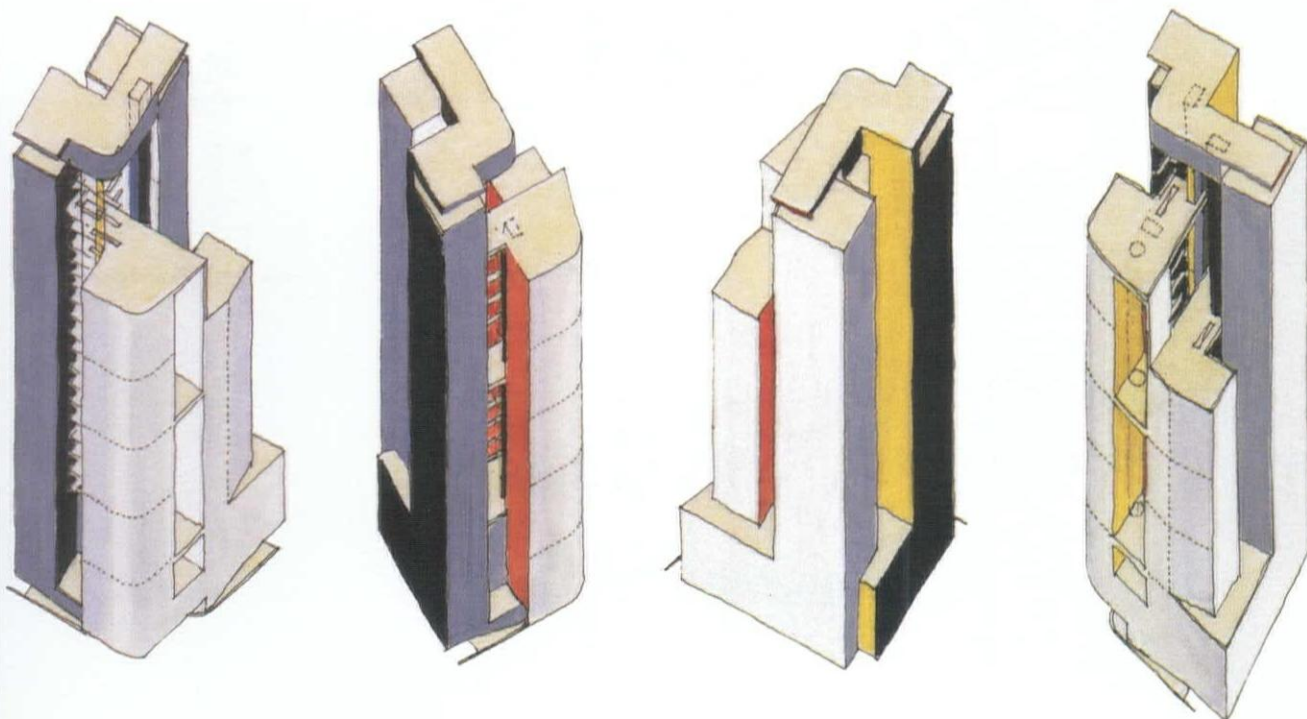
The principle remains that of two small parallel blocks, linked, in their centre by vertical and horizontal circulations detached from walls, and around their edges by terraces affording access to the apartments.



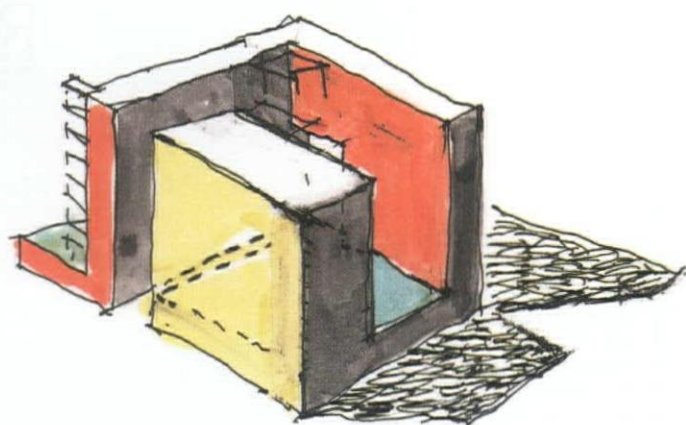
On trouvera une première publication de ce projet dans notre numéro 266 de décembre 1989, consacré au logement en Europe.

Premier objet
pour Groningue.
Axonométrie
éclatée
des espaces
intérieurs
articulant
les blocs
de logements
sur le sol
artificiel
des services.

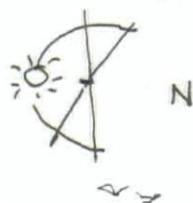




Un premier projet proposait une composition très sculpturale de quatre hauts volumes articulés autour d'un vide central occupé par des circulations verticales et jardins suspendus.



Le second projet s'est orienté vers une recherche plastique à partir d'un cube évidé.



GRONINGUE

Dans Groningue, ville basse, émergent seuls des beffrois. Ayant reçu commande d'un programme très dense de logements sur un îlot situé à la périphérie du centre historique, en bordure du canal, Ciriani a proposé de prolonger cette tradition en élevant des tours, plus hautes encore, marquant cette porte de la ville. Ce choix s'accordait d'ailleurs merveilleusement à l'équilibre financier de l'opération qui exigeait un minimum de deux cents logements pour amortir la charge foncière.

En fait de tours, il s'agissait de quatre volumes étagés (de quinze à trente niveaux), posés sur un socle au gabarit de la ville (cinq niveaux) et articulés en hélice autour d'un vide central destiné aux circulations verticales.

Ce projet a dû être abandonné par suite de l'échec électoral de la municipalité. Les responsables de l'urbanisme ont alors consenti une diminution de la charge foncière, pour permettre au promoteur de diminuer les hauteurs et réduire la densité. Pour ce deuxième projet, actuellement à l'étude, la recherche plastique s'est orientée vers la figure du cube évidé.

200 logements collectifs et commerces, restaurant, parking souterrain 250 places, 4 jardins suspendus, Groningue,

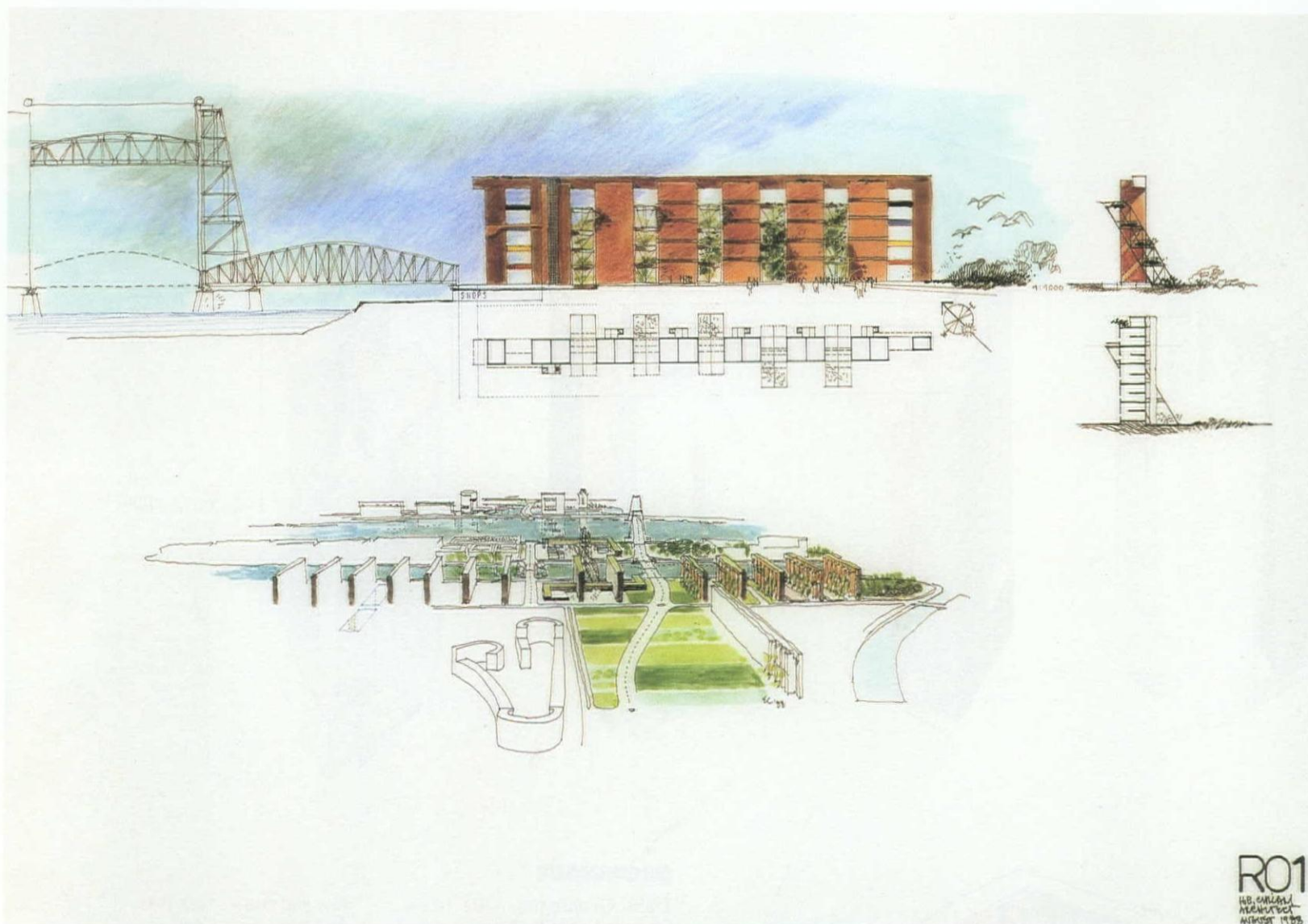
Pays-Bas. Etudes : 1988-1990
Architecte : Henri Ciriani
Maître d'ouvrage : Geerlings Vastgoed BV
Surface terrain : 1 640 m²
Surfaces utiles : logements : 19 000 m², commerces : 2 000 m²
Principaux matériaux : brique naturelle et émaillée, aluminium naturel et laqué, verre clair, plexiglass.

On trouvera une première publication de ce projet dans notre numéro 266 de décembre 1989, consacré au logement en Europe.

Groningen is a low city, its spires alone reaching into the sky. In answer to a commission for a tightly-knit housing programme on a block located on the periphery of the historical centre, beside the canal, Ciriani suggested extending this traditional pattern by raising towers higher still, to mark a gateway to the city.

The towers are in fact four volumes (between fifteen and twenty levels) set on a base flush with the city's average height (five levels) and articulated in a spiral around a central space made over to vertical circulations.

The project was shelved after elections led to a municipal reshuffle. City planning heads then agreed on revising the land occupation norms, thus enabling the developer to reduce heights and ease density. A second project is now under study, with plastic research turned towards a hollowed-out cube figure.



ROTTERDAM

Parmi ses manifestations culturelles, la ville de Rotterdam organise tous les deux ans une confrontation entre architectes, compétition désintéressée et principalement destinée à alimenter le débat professionnel. En 1988, neuf architectes nationaux et internationaux furent ainsi consultés sur l'aménagement des terrains dégagés par la mise en souterrain des voies ferrées qui desservent la gare centrale et la modification conséquente de la desserte autoroutière de la ville. Ce changement des infrastructures, ajouté au déplacement progressif des installations portuaires vers la mer, incitait à une réflexion d'ensemble sur le développement urbain.

L'un des trois thèmes proposés concernait l'aménagement des franges du quartier des docks de Feyenoord, sur la rive sud de la Meuse, face au centre ville. Ciriani a proposé une sorte de « filtre urbain » composé de longues barres parallèles permettant à la ville historique de regarder sa banlieue sud par delà le fleuve. Poursuivant les

recherches typologiques amorcées lors de ses projets d'habitations pour la ville de Chambéry, il a dessiné des barres évidées composées de plots compacts de logements reliés en partie haute, entre lesquels seraient venus s'insérer de légers ouvrages métalliques supportant des terrasses-jardins.

Après avoir envisagé une sage construction en briques, Ciriani a finalement opté pour un hommage ostensible au mouvement De Stijl. Les plots bleus, blancs, rouges, jaunes et gris auraient joué avec les masses vertes des jardins suspendus et des tapis fleuris au sol.

Entre les deux ponts routiers prévus, Ciriani proposait enfin la conservation du pont levant ferroviaire à titre de monument historique. Cet ouvrage d'art métallique du XIX^{ème} siècle aurait été mis en scène au centre d'une « place aquatique » reliant le nouveau quartier à l'île de Noordeiland.

Proposition d'aménagement de terrains appartenant au Chemin de fer hollandais, Rotterdam, Pays-Bas, Etudes : 1988
Architecte : Henri Ciriani
Maître d'ouvrage : Ville de Rotterdam.

Every two years the city of Rotterdam holds an ideas competition for architects, the aim being to stimulate professional debate. In 1988 nine national and international architects were consulted over the development of the land left clear after the railway lines servicing the central train station were put underground.

One of the three themes proposed concerned the fringes of the Feyenoord dock area, on the south bank of the Meuse, facing the city centre. Ciriani suggested a sort of "urban filter" for the area, composed of long parallel blocks that would allow the historical city to see its southern reaches on the far side of the river: the blocks were to be hollowed out and composed of housing plots linked in their upper parts, between which would run lightweight metal structures carrying terrace-gardens.

Originally planned as a brick construction, Ciriani eventually opted for a homage to the De Stijl movement. The blue, white, red, yellow and grey housing plots would thus be in interplay with the green masses of the hanging gardens and the ground level flower beds.

débat

Par son enseignement, par son œuvre, par ce que l'on pourrait appeler une doctrine, Henri Ciriani suscite chez ses confrères des réactions généralement vives. Nous avons interrogé quelques protagonistes de la scène architecturale, leur demandant d'exprimer avis, jugement ou opinion.

CHRISTIAN HAUVETTE

Le Grand prix national 1991 trouve que l'architecture de son aîné mobilise l'émotion : lui, préfère la travailler comme un langage.

Je suis d'accord avec Ciriani sur sa vision héroïque d'un métier héroïque, qui fait de l'architecte un héros social, un combattant furieux. Nous avons partagé l'époque militante des années soixante-dix à quatre-vingt-cinq. Nos rapports sont faits de respect mutuel fondé sur une identité d'attitude. C'est, sur ce point, un accord de fond, même si diffère notre imaginaire social. Ciriani agit davantage comme un intermédiaire entre l'architecture, qu'il conçoit comme une discipline culturelle autonome, et la société, à l'image d'un prêtre, alors que je penche

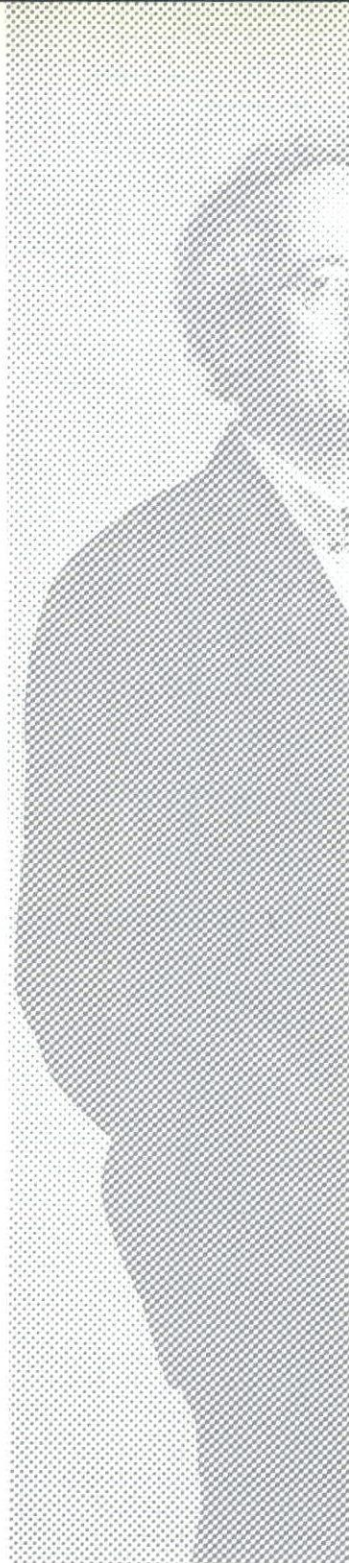
vers l'idée d'un architecte décodeur « culturel », décrypteur de sens. Néanmoins, je suis encore d'accord avec sa conception de la spatialité, dans laquelle l'espace intérieur est assujéti à la qualité de l'espace extérieur, et vice-versa.

Je ne partage pas sa vision métaphysique de l'architecture. Pour lui le but de l'architecture est d'ordre émotionnel. Il invoque l'espace comme dans une sorte d'incantation et réussit à le façonner par une série de manipulations, de manœuvres qui le feraient exister. L'architecte serait alors en situation d'intermédiaire entre l'objet fini et l'architecture, placée tout en haut. Je préfère une attitude plus rationnelle, qui consiste à porter une vision périphérique sur les champs culturels qui entourent l'architecture, et à s'appuyer sur eux. Un regard horizontal, à trois cent soixante degrés, comme celui de Jean Nouvel, me paraît plus compréhensible, plus actuel que celui de Ciriani, que je qualifierais plutôt de vertical, ou de métaphysique. Parce qu'il a à voir avec l'éthique, avec l'idée que l'architecture est une discipline qui s'occupe du beau.

Pour Ciriani, l'espace c'est le vide, qu'il appelle parfois lumière. J'avoue ne pas toujours saisir ce qu'il raconte, ou ce que je lis de ses propos. Il a donné, dans votre numéro Lumière de l'espace, une clef. Il me semble comprendre qu'il y a pour lui analogie entre l'espace qu'il cherche à rétablir et un corps originel, un corps maternel qui serait une sorte de matrice de l'expérience spatiale. L'architecture consisterait alors à placer des angles autour de la sphère initiale.

Si pour Ciriani l'architecture mobilise l'émotion, elle devrait pour moi plutôt intéresser la raison, l'intellect, la faculté de langage : l'espace, l'espace maternel, tels qu'il les entend, n'existent pas en tant que concept, seul compte le jeu flou des signes. A mes yeux, ils sont soumis à des lois de contrepoint, de poétique, de rhétorique : comme si l'architecture appartenait au langage.

Je ne suis pas d'accord avec le Ciriani académique. Si l'on replace le cirianisme dans le mouvement international, c'est un académisme qui fabrique des objets qui apparemment ressemblent à ce qu'ils auraient pu être voici un demi-siècle, à l'époque héroïque du Mouvement moderne, mais sont en réalité bourrés de contresens. Des gens comme les Five de New York, Gwathmey et Siegel, ou Richard Meier ont fait subir au Mouvement moderne une dérive stylistique acceptable. Au Japon, on a assisté à un espèce d'enchaînement harmonieux, sans heurt, qui



G. BERGERET

va des disciples de Le Corbusier à Toyo Ito, en passant par plusieurs générations qui se sont progressivement dégagées d'une stylistique originelle tout en restant fidèles à un état d'esprit moderne, c'est-à-dire radical.

Après avoir été innovant, à Marne ou à Saint Denis par exemple, Ciriani est resté orthodoxe quant aux questions d'écriture. Ça pose toute la question de la validité d'un tel maintien de lois stylistiques élaborées il y a longtemps. Ça me rappelle José Maria de Heredia, qui était à peu près contemporain d'Arthur Rimbaud. Les poètes du Parnasse ne voulaient pas changer la forme convenue de la métrique parce qu'ils pensaient qu'elle n'était pas épuisée. Est arrivé, comme toujours, un mal élevé qui casse tout. Et c'est lui que nous avons retenu.

vements de mode architecturaux qui ont jalonné son parcours.

Ciriani a toujours été controversé : pour son enseignement, jugé trop rigide ou partisan, pour son architecture, traitée d'archaïque parce que trop liée au Mouvement moderne. Il l'est plus encore aujourd'hui, à un moment où l'architecture française aurait, paraît-il, redressé la tête sans lui. Ses détracteurs le disent sans concept et trop impliqué dans la discipline. Il n'aurait pas compris le monde contemporain. Ses bâtiments n'offriraient pas de progrès, d'avancées techniques. En un mot, Ciriani ne serait pas ou ne serait plus un architecte moderne, privilège que possèderaient d'autres, plus aptes à faire du nouveau.

Ce type de règlements de comptes ne date pas d'aujourd'hui. On le connaît : des architectes tels que

ments en forme d'hélicoptère ou de bulles. Cette modernité, relayée en Angleterre par le groupe Archigram, a fait un mal fou au milieu intellectuel de l'architecture, fabriquant déjà l'éloge de ce que l'on peut appeler aujourd'hui la fausse avant-garde.

Dans un tout autre domaine, le boum des sciences humaines après mai 1968, parfaitement justifié sur le fond, a entraîné, par son amalgame avec l'architecture, une mixture où l'idée d'autoconstruction, sur fond d'Hassan Fathy et d'une partie de Team Ten, créa une architecture de type proliférant dont nous subissons encore longtemps les conséquences.

Puis, toujours fondé sur l'idée d'en finir avec la prétendue malfaisance du mouvement moderne, surgit ce concept d'architecture post-moderne qui, selon Charles Jencks, réclamait « le droit à un éclectisme radical » incluant des « allusions au passé », « une volonté de rompre avec l'académisme du moderne et la géométrisation fonctionnaliste ».

Qui se souvient encore de cette fameuse biennale de Venise que tout le monde semble avoir oubliée après l'avoir encensée, de cette opération au cours de laquelle tous les ténors du moment rivalisèrent par frontons interposés sur le thème du détournement de l'histoire ? Ce fut la période des retournements de veste spectaculaires avec Philip Johnson, Michael Graves, le Taller, Charles Moore et bien d'autres. Une fois de plus, l'amalgame, la falsification d'une discipline culturelle aussi sérieuse que l'histoire ne pouvaient donner des résultats intéressants.

Pour la France, ce fut le triomphe des balconnets, frontons, chapiteaux, garde-corps croisés, demi-lunes, encadrements de fenêtres ; ce fut le retour du mythe de la ruine, du détournement de l'ancien, du collage de l'histoire allant jusqu'à légitimer Port-Grimaud ! Il faut ajouter à cela l'interprétation tardive et stylistique de la pensée et du travail de Robert Venturi qui a donné cette architecture pop-éclectico-historiciste dont sont remplies nos villes nouvelles.

Plus proches de notre contemporain, de notre immédiat, d'autres phénomènes arrivent, de plus en plus décousus, de plus en plus liés à cette « obsession de rupture » que décrit si bien Henri Meschonnic dans son livre *Modernité, modernité*. On peut, dans le désordre le plus absolu, citer ce « nouveau regard » sur les années soixante revues comme une période « héroïque » (!) ; la condamnation du mot espace ; l'apparition de l'architecture dite conceptuelle (avec un étonnant rapprochement du monde publicitaire) ; l'amalgame

avec la philosophie sans vérification du sens de ses mots ; la déconstruction et le triomphe de Jacques Derrida via les Etats-Unis ; l'urbanisme visualisé, pré-construit ou simulé (image de synthèse oblige, pour maire pressé) ; l'esthétique du chaos urbain ; la poésie « dérivée » de Wim Wenders comme outil de composition de la ville ; la rue de Ridley Scott dans *Blade Runner* ou *Black Rain* comme outil de représentation de la mixité de la métropole contemporaine ; l'officialisation de la publicité comme nouvelle discipline, proche de l'architecture ; l'éloge de l'artificiel, de l'éphémère, de l'effet de nuit ; le triomphe absolu de l'image et du rapidement identifiable...

Cette obsession de la rupture, très liée à une falsification scandaleuse de ce que Hubert Damisch, dans *L'Origine de la perspective*, appelle « la vue », est une catastrophe pour le monde de la recherche architecturale. Nous assistons à la quasi disparition de l'analyse critique, à l'éparpillement des intellectuels de l'architecture, bousculés par une génération possédant une mécanique de langage « socio-pub » de type classifiante ou comparative.

Nous assistons à la mort lente d'un département d'histoire pourtant fondamental, à l'éloignement des disciplines parallèles, à l'apparition d'une sorte de modernité artificielle et sans culture qui, comme au pire moment du système des Beaux-Arts, redonne à l'architecte ce statut d'artiste qu'il ne se prive pas de saisir. Cet éternel mythe des Beaux-Arts, issu de la phase forcée de la trilogie peinture-sculpture-architecture (à laquelle il faut désormais ajouter la publicité), est une éternelle gangrène française.

Nous assistons atterrés à cette prise de pouvoir de l'architecte-artiste qui explique les racines de ses concepts dans des métaphores désarmantes de naïveté ; car, désormais, il s'agit d'une mise en phase avec l'art contemporain sur l'unique problème du signe et malheureusement pas sur celui du sens.

Devant cette confusion, ces gigantesques malentendus où les dernières tendances semblent être une esthétique architecturale du doute ou encore une esthétique classificatrice ou installatrice, Ciriani nous apparaît intact. Sa grande gueule, aussi agaçante qu'elle puisse être pour certains, ses exagérations, ses exigences, l'arrogance de certains de ses étudiants, ses disputes avec les confrères n'y changeront rien : Ciriani est incontournable.

Il a l'immense mérite d'avoir continué son travail à son rythme, à son échelle. Il n'a jamais caché ses affinités intellectuelles qui se rapprochent évidemment d'un monde



PIERRE-LOUIS FALOCI

Partageant avec lui une certaine idée de l'architecture, cet architecte et enseignant souligne la constance de Ciriani : il sait refuser les amalgames.

En visitant le musée de Péronne, et devant l'exceptionnelle lame de lumière qui cisaille la totalité du bâtiment et l'irradie, j'ai mesuré quelle dose de courage et de résistance il aura fallu à ce têtard de Ciriani pour être sorti indemne de tous les mou-

Georges-Henri Pingusson, Jean Bossu, André Wogensky, l'ont déjà vécu. Il reproduit toujours la même erreur : celle de vouloir évacuer une pensée sérieuse, homogène et durable au profit d'une obsession de la nouveauté trop souvent liée à un phénomène de mode.

On pourrait citer en vrac les livres de Michel Ragon, voulant nous faire croire que la modernité demeurerait dans l'utopie formelle de villes en X, tridimensionnelles, inclinées, en câbles ou autres loge-

plus austère et moins spectaculaire, parce que plus sérieux et plus lucide. Il est l'un des rares architectes français à croire encore et toujours à un idéal social avant toute chose dans l'acte de construire. Cette volonté permanente d'offrir un espace meilleur, il la communique inlassablement à ses étudiants.

Il y a chez Ciriani la référence profonde à une cause, une volonté de progresser dans un domaine qu'il a choisi et dont il a fixé les règles. Son progrès à lui, son avancée, sa plongée vers l'inconnu, se situe dans un monde d'espace pur où la technologie n'est qu'un support. C'est un choix qu'il faut respecter. Ciriani est un exemple majeur. L'erreur serait de le considérer comme un modèle obligé, comme un culte de l'anti-technologie.

Sa voie est une voie. Il en est d'autres. Mais la sienne est d'une telle homogénéité qu'il n'a jamais cédé, jamais basculé dans une agence gigantesque où ne se maîtrisent presque plus les projets. Chacun d'eux possède une dimension critique qui touche systématiquement le monde de l'enseignement de l'architecture (et pas nécessairement le sien). Il n'y a jamais de métaphore facile ou directe. Il n'y a jamais de gimmick publicitaire ni d'amalgame grossier avec une discipline parallèle. Il n'y a jamais cette impression d'objet design gonflé ou échoué. Il y a toujours cet aspect clair qui renvoie avec certitude à l'architecture, sans qu'il soit besoin d'un attaché de presse pour assurer l'interface du discours ridicule de l'architecte-artiste.

Ciriani fait partie de ces rares architectes qui nous préservent du glissement définitif vers une science-fiction de bazar pour hommes d'affaires pressés (donc peu éclairés, dans tous les sens du terme). Il est, qu'on le veuille ou non, l'un des derniers défenseurs de l'œil à l'intérieur, non pas d'une corporation qu'il défend, mais d'une discipline culturelle qui s'appelle architecture. Nier cette discipline, c'est nier tous ceux qui ont su fonder un discours sur l'histoire de l'architecture moderne.

Ciriani reste persuadé que c'est à partir de ces fondements qu'il faut travailler et progresser. C'est son garde-fou, sa vigilance culturelle. Avec un tel personnage, nous sommes au moins sûrs d'une chose : jamais il ne construira dans le futur de Poitiers, ce véritable exemple de cimetière du moderne toc. Jamais non plus il ne construira dans une de ces disnaiseries contemporaines qui nous guettent. Nous sommes avec Ciriani dans un monde qui possède ce que Serge Daney expliquait merveilleusement dans son testament télévisé : la distance critique.

Pierre-Louis Faloci

FRÉDÉRIC EDELMANN

Le critique d'architecture du Monde voit en Ciriani un homme de continuité, un homme de métier. Il le préfère modeste, à Péronne, plutôt qu'héroïque, dans les logements.

Le paysage architectural français, pour moi, a commencé, par hasard, avec Ciriani : il se trouve que le premier article, ou à peu près, que j'ai eu à faire pour le Monde avait pour sujet la Noiseraie, à Marne-la-Vallée, qui fut aussi son premier immeuble de logements en France. Ce type d'exercice critique était à cette époque relativement peu familier à la grande presse. Ciriani a ainsi été mon premier interlocuteur, et bizarrement mon premier professeur de critique. En effet, si j'ai été séduit, je me suis aussi dit qu'il fallait s'armer face à une telle œuvre.

Son côté dogmatique a des avantages et des inconvénients. Il est l'homme rassurant de la scène française : c'est lui qui a le mieux rétabli les ponts avec le paysage d'avant-guerre. Il l'a poursuivi, alors que d'autres se sont contentés de le répéter ou de le singer. Il

me donne le sentiment d'une dignité professionnelle par rapport à d'autres, qui se pensent en termes de rupture. Lui préfère l'approfondissement, fût-il parfois radical. Voici pour les avantages.

Il y a d'autres aspects que je trouve moins intéressants. Ciriani m'a donné l'impression de tourner et de retourner, certes très bien, toujours la même rhétorique. Depuis la Noiseraie, ce qu'il a fait m'avait ainsi moins intéressé. Pour simplifier, je dirais que tout était en germe dans son attitude radicale de ce moment. Il avait alors mis en place une grammaire, qu'il s'est contenté par la suite de détailler, de préciser, d'améliorer.

Avec les musées d'Arles et de Péronne, on peut se reposer la question de Ciriani. J'ai été amusé par certaines similitudes entre Péronne et l'Institut du monde arabe : leurs plans masse sont à peu près identiques ; ils s'appuient l'un sur la ville, l'autre sur un château ; tous deux sont proches de l'eau. Je me suis demandé un instant si Ciriani n'avait pas été touché par un phénomène de mode ou si n'avait pas eu lieu une imprégnation subtile, volontaire ou involontaire.

Mais il est justement frappant qu'au-delà de cette fausse ressemblance, on retrouve les mécanismes qui replacent ce bâtiment dans la continuité des recherches antérieures de Ciriani. On retrouve sa démarche, avec quelques surprises étonnantes. Par exemple ces fenêtres ouvertes et limitées par des murs. L'espace est travaillé pour se replier sur lui-même, jusqu'à donner, à l'angle de la salle de conférences, cette remarquable fenêtre pratiquée sur l'eau...

Peut-être Ciriani a-t-il trouvé à Arles ou à Péronne, les limites de son attitude héroïque, qui finissait par agacer un peu dans le domaine du logement. L'héroïsme finit toujours par lasser... Peut-être a-t-il gagné non seulement une plus grande maîtrise mais aussi, en même temps, une certaine modestie.

La question de l'académisme, souvent évoquée à son sujet, est une fausse question. C'est celle du métier qui est première. Le métier, dans ce qu'il a de plus complexe. L'académisme est une notion inefficace en matière d'architecture car le véritable académisme n'est pas formel, mais relève de la démarche de chacun. Les démarches les plus académiques à une époque donnée sont aussi celles qui prétendent en être le plus éloigné. C'est son métier qui donne à Ciriani sa force et sa qualité d'enseignant. Par lui, ses élèves touchent à la matérialité de l'architecture, au squelette et non aux apparences.

JOSEPH BELMONT

Aux yeux de l'ancien directeur de l'Architecture et président de la Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques, le Mouvement moderne n'est pas près de s'éteindre.

L'œuvre réalisée par Henri Ciriani pose le problème de l'après Le Corbusier et, d'une façon plus générale, celui du mouvement néomodernisme. Je voudrais résumer mon point de vue à ce sujet, de façon à mieux situer ensuite Henri Ciriani dans son contexte.

On a parfois dit que le Mouvement moderne était né après la première guerre mondiale, et qu'il était mort avant la seconde. C'est vrai si l'on songe que ce mouvement est apparu dans deux grands pays socialistes qui ont tous deux basculé dans la dictature. Un grand nombre de ses ambitions se sont ainsi trouvées anéanties et les architectes qui le représentaient ont disparu sur place ou ont émigré vers le pays le plus capitaliste de l'époque. De sorte qu'il n'est resté du Mouvement moderne que des formes sans leurs fondements, qu'une théorie sans sa raison d'être.

Et pourtant cette théorie est restée assez forte pour influencer toute l'architecture du monde occidental, et elle a servi en France de support à la grande reconstruction des trente glorieuses. On peut dire que le Mouvement moderne a été alors remis en cause une seconde fois, parce qu'appliqué par des architectes français formés dans des directions diamétralement opposées. Leurs œuvres ont pourtant été fort intéressantes, peut-être à la suite justement de leur caractère conflictuel, la grande composition

DR

s'opposant au principe de l'autonomie, la forme à la technique, le symbole à la fonction. Mais on était bien loin des idées du Bauhaus et du Constructivisme.

Le Mouvement moderne a été refusé une troisième fois sous les coups du post-modernisme (ce terme étant compris dans sa signification la plus large, et pas seulement au sens d'historicisme), et sous les coups en réalité de toute une société qui l'a rendu responsable, souvent à tort, des erreurs commises depuis la guerre.

Le mouvement post-moderne, comme en d'autres temps les idées post-gothiques et post-classiques, était fondé sur le refus des certitudes passées, et par contre-coup sur la recherche de certitudes nouvelles. Certains architectes ont trouvé leurs racines dans l'histoire, d'autres dans la technique, d'autres enfin dans les architectures des années vingt, et en particulier dans celle de Le Corbusier. Notons en passant que ces architectes néo-modernes ne s'inspiraient pas seulement des formes du Mouvement moderne : ils les refusaient en même temps. D'où leur intérêt, fait à la fois de références et de refus, d'admiration et de dérision. Richard Meier est beaucoup plus proche de Frank Gehry que de Le Corbusier.

Il est probable que le Mouvement moderne renaîtra et disparaîtra encore une fois, lors de la prochaine expansion du monde capitaliste, coïncidant sans doute avec le passage prochain de la civilisation industrielle à la civilisation électronique. Lors de telles mutations, les sociétés se réfugient dans des formes architecturales et urbaines déjà connues et par conséquent sécurisantes. Pensons aux édifices de la Renaissance habillés à la romaine ou aux villes de la révolution industrielle déguisées en cités baroques, à l'image des premières voitures décorées en fiacres. Nous habiterons sans doute un jour des édifices et des villes d'avant-garde inspirées des architectures des années soixante.

De cette aventure du Mouvement moderne, il faut retenir surtout sa force. S'il a été remis en cause aussi souvent, c'est qu'il pouvait renaître sans cesse en s'adaptant à des contextes toujours nouveaux. Cette théorie a été réellement celle de la révolution industrielle. J'en reviens à Henri Ciriani, qu'il est possible à présent de mieux situer. Sa force, et en même temps sa faiblesse, est d'être resté totalement à l'écart de ces fluctuations. Pendant vingt ans, il a poursuivi ses recherches dans la même direction, sans compromis ni concessions. Il s'est trouvé, dans les années soixante, à la pointe des recherches de son époque. Il vit aujourd'hui des heures plus diffi-

ciles. Il se retrouvera un jour en avance, dans un autre contexte. De toute façon, le temps travaille pour lui, car seules seront reconnues plus tard les réalisations indiscutables de créateurs de fort tempérament, comme c'est son cas.

N'oublions pas enfin son action d'enseignant, appréciée de tous. Il sait faire découvrir à ses étudiants ce qu'est l'essence de l'architecture, au-delà des modes passagères. Il sait surtout leur inculquer la passion de l'architecture, ce qui est essentiel.

une réflexion, un regard. Je suis très respectueux de gens qui, comme lui, ont su développer et mettre au point une méthode. On ne vérifiera que plus tard si elle profite ou non à ceux qui y adhèrent. Elle donne sans doute des repères autour desquels ces jeunes gens se constituent. Il est salutaire de passer par un raisonnement construit : cela vaut mieux que de papillonner.

Je suis tout de même ennuyé par une certaine raideur formelle qui me fait penser que cette méthode est plus plastique que philoso-

selle des esthétiques qui n'existent que parce qu'elles ont du sens, et non parce qu'elles fonctionnent sur des méthodes éprouvées.

Cela a bouleversé notre appréhension esthétique : il n'y a pas de forme belle ou laide. La question s'est déplacée du côté du sens. Ciriani, à l'inverse, cherche à mettre en œuvre des règles formelles, issues d'une idée de la beauté. Cette rigueur peut rapidement devenir rigide. Travailler comme lui sur une esthétique prépondérante revient à poser la question du style. C'est une question qui ne m'intéresse pas : je trouve que ce n'est pas prendre assez de risque pour être moderne.

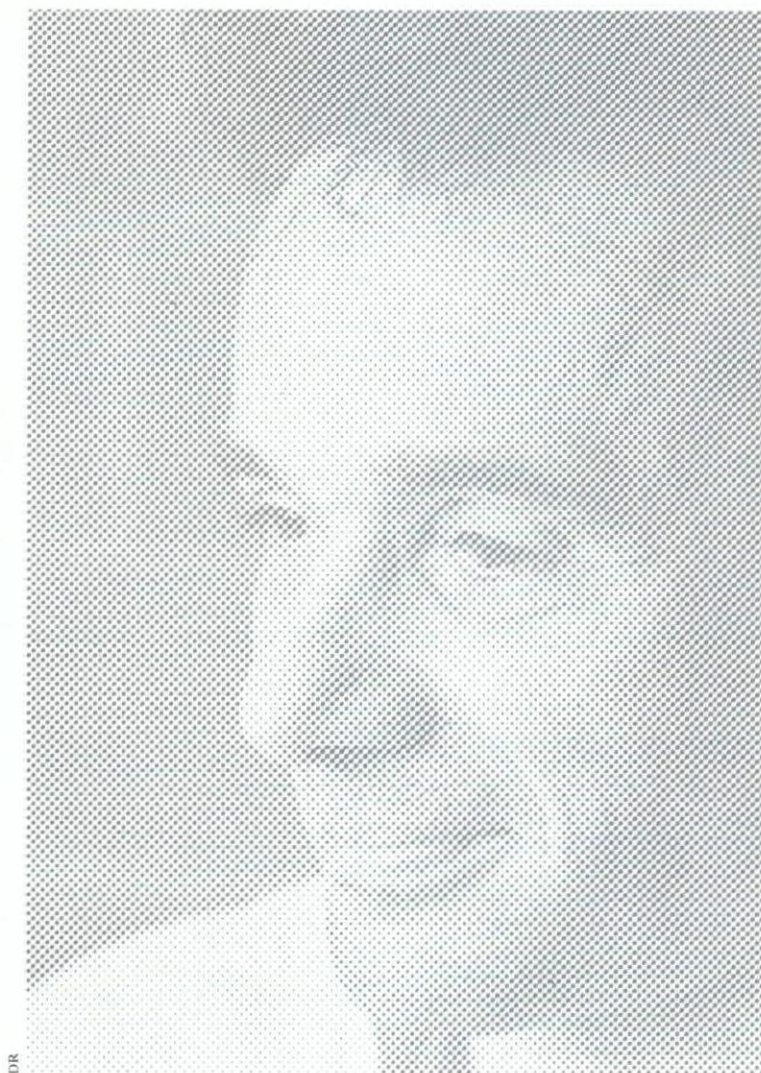
CHRISTIAN DE PORTZAMPARC

Faire rentrer Le Corbusier, à l'instar d'un Gadet ou d'un Gromort, dans les écoles, était nécessaire. Mais où est le doute ?

Il faut saluer la ténacité, l'engagement, la constance de l'enseignant. Ciriani a fait rentrer Le Corbusier dans les écoles d'architecture. Il en a fait une sorte de Gromort. C'était normal et nécessaire, parce que Corbu était fait pour ça. Il y a chez lui une sorte de catéchisme, une pédagogie à laquelle l'Ecole des beaux-arts a résisté tant et plus, bien qu'il y ait eu un corbusiérisme tardif, déjà abâtardi, marqué par Team Ten, avec Candilis ou Josic. On assiste avec Ciriani à une résurgence de quelque chose qui ne s'est pas transmis du vivant de Le Corbusier.

On reproche souvent à Ciriani son dogmatisme, une sorte d'intolérance exclusive. Quoique souvent teintée d'humour, elle représente bel et bien une limite. Elle sert sans doute à fonder un groupe, mais le referme aussi bien sur la certitude de sa validité, le prive de cette notion de doute et de recherche inhérente à l'âge moderne. Cela produit une sorte d'académisme. Mais il faut des académies, des endroits où soit dispensé un enseignement très engagé et assez rigoureux.

La France est finalement un pays fasciné par l'académisme. On veut des doctrines pour l'art. Alors, nous adorons qu'il y ait lutte entre deux voies. C'est plus vrai qu'ailleurs dans l'architecture, qui est art, technique, et politique. Le Corbusier s'est représenté comme le fondateur d'une nouvelle légitimité, celle qui fonde le pourquoi d'une forme, d'un matériau. Légitimité économique, sociale, morale, par laquelle une époque essaie de trouver son expression, son classicisme. A côté, en face, existe l'aspiration, moderne depuis Baudelaire et les Romantiques, à l'innovation, au jamais vu, à l'étonne-



FRANÇOIS SEIGNEUR

Co-auteur du Pavillon de la France à Séville, ce plasticien revendique les leçons de l'art contemporain : la question du beau est dépassée.

Qu'il y ait cirianisme, je le mesure aux étudiants qui viennent travailler à l'agence. Ils s'appliquent à développer la méthode, à la faire passer ; ils essaient de la reprendre, de la réécrire. On sent un apprentissage très rigoureux. On sent aussi que leur regard est comme préfabriqué. Cela signifie sans doute que Ciriani fait passer

phique. L'esthétique résulte à mes yeux d'une méthode de pensée. Jusqu'à admettre que des esthétiques peuvent être différentes à l'intérieur d'une pensée cohérente. C'est pourquoi je me sens à l'étroit dans des objets à tendance répétitive : j'ai l'impression d'une plastique qui se constitue en pensée, quand je préfère l'inverse.

L'art contemporain fonctionne aujourd'hui sur une remise en question systématique des esthétiques admises. Il s'essaie, par le raisonnement et la pensée, par la déduction ou par la spontanéité, et même par l'intuition, à remettre en

rente de celle de l'Eupalinos de Valéry. Le moderne devait remplacer l'ancien. Il fallait raser. Il y avait, dans ce geste, un héroïsme, une utopie, qui n'étaient pas dénués de beauté, d'enthousiasme. Mais le monde allait déjà ailleurs, loin de cette vision propre, homogène, pure. Et cela, le surréalisme, un certain cinéma, le disaient déjà. Penser un devenir fatalement hétérogène, impur, complexe, est-ce possible avec des poteaux et des poutres de Corbu ? A condition de ne pas s'en enivrer. Mais de cela, à vrai dire, je n'ai jamais débattu avec Ciriani.

JEAN-MARC IBOS ET MYRTO VITART

Longtemps associés de Jean Nouvel, ces deux architectes n'apprécient ni la démarche de Ciriani, qui leur paraît anachronique, ni les exclusives qu'il lance.

Ciriani nous paraît hors du temps présent. Son vocabulaire et son registre formel, liés au corbusianisme, ont aujourd'hui perdu, nous semble-t-il, toute réalité culturelle et sociale. Son travail sur la discipline, son travail d'architecte au sens strict, produit des formes et des référents déconnectés de leurs fondements originaires.

Lorsque l'on visite ses projets, comme les logements de Saint Denis, on comprend difficilement qu'ils se prétendent les dépositaires des acquis du logement social. On reste frappé par les fenêtres étroites, trop près du sol, qui n'éclairent qu'à peine des chambres et des séjours.

Il est difficile de dissocier l'enseignant de l'architecte, mais il faut reconnaître qu'il est l'un des seuls, depuis le passage à vide de l'enseignement dans les années soixante-dix, à travailler sur l'histoire. C'est intéressant en un sens. Mais il a généré une doctrine, issue d'éléments connus, qui nous semble souvent dangereuse, parce qu'elle manque d'ouverture. Cela ressemble à un travail obsessionnel, refermé sur lui-même, donc difficile à accepter dans le cadre de l'enseignement.

Lorsque Ciriani rejette ce qu'il appelle les roues de bicyclette, il rejette des pans entiers de notre réalité technique. Il rejette surtout une aspiration légitime à aller de l'avant, quels que soient les aléas du parcours, tels que les effets de mode, si souvent dénoncés.

Un projet se mesure à la qualité des réponses dans un contexte donné, au sens large. C'est ainsi que des projets sont justes, et d'autres formalistes. Ce n'est pas le travail formel qui est critiquable, mais les a priori formels.

Il faut revenir à la leçon de l'art contemporain. Les arts plastiques ne prétendent plus à la doctrine, ni ne se réduisent à des courants de pensée. Ce sont eux qui nous ont appris à mesurer une œuvre à l'aune de sa pertinence. Eux qui nous ont appris à évacuer les catégories du beau et du bien. Des ruptures fortes sont ainsi arrivées. Notre profession doit coller au présent parce que l'architecture transcrite la réalité présente. En ce sens nous devons être malléables, coller

au contexte pour produire des objets qui s'y insèrent. Et non travailler à des formes absolues sous couvert de continuité.

Il ne faut pas être univoque. Il est bien qu'un Ciriani soit présent. Nous concevons bien que notre réalité éclatée, contradictoire, apporte plusieurs types de réponses. La sienne nous apparaît comme un retour en arrière : sécurisante, réactionnaire peut-être, en tout cas pessimiste.



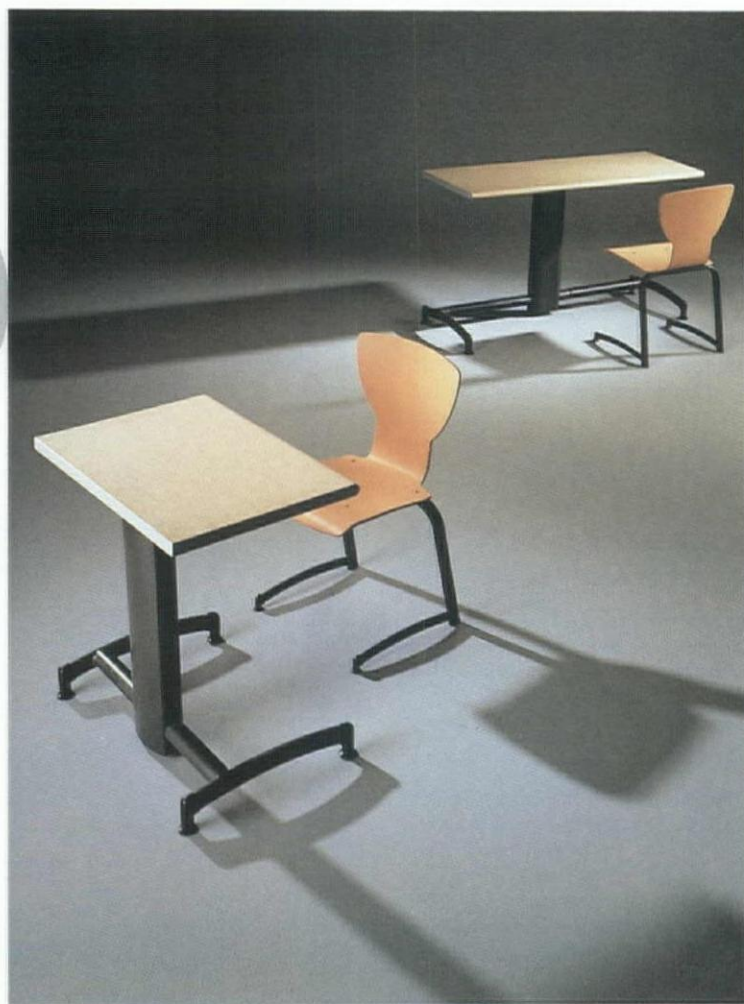
ment, à la quête d'autre chose qui pousse à l'expressivité, à l'affirmation de soi. Cette aspiration, indispensable, est dangereuse aussi dans l'enseignement. On ne peut pas trancher pour ou contre. Il faut aider les choses à trouver leur chemin. Ce besoin de classer et d'installer des camps, spécial à la France, ce fond de cartésianisme, qui irrite ou amuse les Anglo-saxons et les Latins, peut rendre lourd, idiot.

L'absence de critique de Le Corbusier est une autre limite chez Ciriani. On ne peut pas plonger des étudiants dans ce bain plusieurs années sans développer ce que j'ai appelé la critique amoureuse de Le Corbusier. Il est nécessaire de faire la part chez Le Corbusier entre le talent plastique et la propension à légiférer le visible et l'espace. On ne peut pas faire l'impasse sur son aveuglement face à la question urbaine, son simplisme en la matière, sa haine de la ville, de Paris, de Manhattan.

Dans le fond, l'architecture moderne s'est constituée sur l'idée du remplacement d'un monde construit et visible par un autre, dans une définition idéale, éthérée, de l'architecture, peu diffé-

N. BOREL

G. BERGERET



MOBILIER SCOLAIRE

Simplicité et confort pour cette gamme de mobilier scolaire conçue par Plan Créatif

L'agence de design Plan Créatif/Crabtree Hall fut sollicitée par la société Ergam Roneo en juillet quatre-vingt dix pour réfléchir sur la conception d'un mobilier scolaire (postes élèves et enseignants) comprenant bureaux, chaises et rangements, destiné aux cycles primaire, secondaire et supérieur. Depuis la loi de décentralisation, les programmes d'aménagement des établissements scolaires sont passés sous la responsabilité des administrations territoriales, laissant enfin un peu plus de place à la création, tant du point de vue esthétique qu'ergonomique. Mais il reste encore beaucoup à faire, tant le marché reste étroit et les contraintes économiques importantes.

Les designers de Plan Créatif avaient à concevoir un mobilier confortable, solide et beau, dans une enveloppe budgétaire inférieure à 30 000 F pour une classe de trente-six élèves, soit 900 F environ par poste.

Une étude marketing réalisée sur la production de mobilier scolaire dans les pays d'Europe du Nord, les plus avancés dans ce domaine, a permis de définir un principe de base : en raison du budget réduit, il a fallu choisir la simplicité par un mode de construction identique, un système cohérent et évolutif capable de s'adapter à toutes les tranches d'âges concernées.

La nouvelle gamme, intitulée Emergences et créée en deux dimensions et trois hauteurs, se compose de chaises et d'une table munie d'un repose-pieds et dont la structure a été allégée. Les plans de travail sont en stratifiés de couleurs pastel.

L'élégance des lignes et la fonctionnalité du nouveau produit sont indéniables ; il reste toutefois, et c'est dommage, proche du mobilier de bureau actuel, souvent alourdi par une structure imposante. On aurait aimé pour ce mobilier scolaire, une conception un peu plus onirique, voire ludique sans tomber pour autant dans les poncifs enfantins.

Reste que le projet, dans son ensemble, est performant sur le plan de la création industrielle par son rapport qualité-esthétique-prix et que ses développements présents (accessoires, rangements) ou futurs (tables informatiques, plans à inclinaisons réglables en hauteur) prévus pour une demande sur catalogue, lui assureront certainement un grand succès sur le marché européen.

BF

SWATCH À L'HEURE DE SAM FRANCIS

La dernière née de la collection Swatch Art, dix-huitième création de la série, est signée par le peintre américain Sam Francis. Cette nouvelle montre d'artiste se caractérise par un décor de surfaces (bracelet et cadran) constitué de différentes couches de couleurs vives, dans la pure tradition tachiste du maître californien. L'édition, limitée à 49 999 exemplaires,

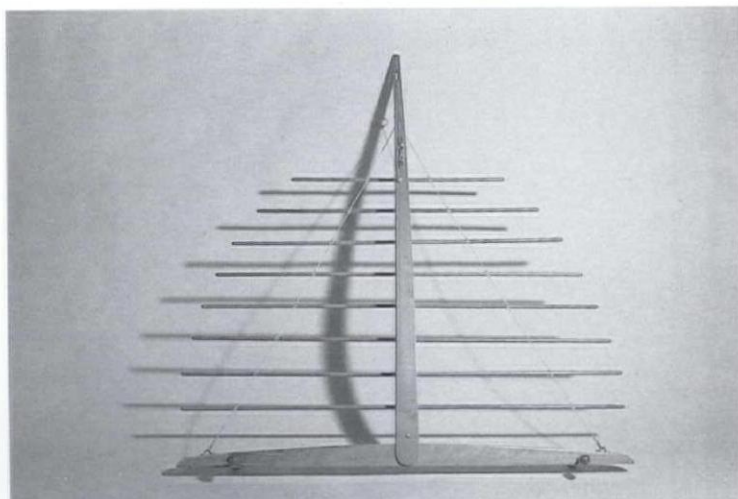
a de quoi enthousiasmer, à nouveau, fans et collectionneurs.

La « Swatch Art Collection » créée en 1985 démarre d'une manière spontanée avec un premier modèle imaginé par Kiki Picasso, et devient très vite source d'inspiration pour la société Suisse qui n'a de cesse de maintenir tous ses produits à un haut niveau de création.

BF



Ergam Roneo : Les Mercuriales,
40 rue Jean Jaurès, 93172 Bagnolet.
Tél. : 49 72 34 34.



DESIGN

POUR LES PLUS PETITS

Des meubles vus au dernier salon de Milan, édités par Interflex : un vent de fraîcheur dans la production actuelle

« Nous pensons que l'espace perceptif, sensoriel dans lequel l'enfant passe la plus grande partie de son temps devrait être choisi selon les mêmes critères que ceux avec lesquels on lui achète un livre, on va voir un spectacle, on lui raconte une fable » expliquent Birgit Lohmann et Massimo Mini qui, sous la direction artistique d'Enzo Mari, ont conçu la ligne de mobilier d'enfants « Giovani » pour Interflex. Jeunes parents eux-mêmes, les deux designers ont imaginé le lit évolutif Scaletto, un peu par jeu, un peu par nécessité. Ils ont créé un objet pouvant répondre de façon plus fonctionnelle à la croissance de leur enfant. Le projet au final prend la forme d'un design essentiel, presque artisanal, minimaliste, notamment pour le berceau, avec des solutions de construction et de transformation très simples.

Associant le jeu et la fonction, la couleur et la matière, le dur et le mou, le fixe et le mobile, le projet

« Giovani », sans être totalement révolutionnaire, apporte des réponses intéressantes pour l'environnement de l'enfant et le développement de ses perceptions sensibles, notamment dans un domaine où il est difficile de sortir des contraintes de sécurité et du « blanc layette ».

BF



OBJET 2000

Le thème du concours Objet 2000 1991 était « le bain ». Christophe Giraud a reçu le 1^{er} prix avec « la Perruche », un séchoir à linge portant ou mural. Celui-ci a été imaginé sur le principe d'une armature de voile avec une structure tendue en bois et cordages, organisant un jeu de lattes transversales de séchage. Le deuxième prix a été décerné à Dominique Hébrard pour une armoire de toilette en métal brossé intitulée « La Face cachée », pouvant se fixer au-dessus d'une vasque, ou dans un coin intime de la salle de bains, comme une coiffeuse. Leurs créations, exposées en juin dernier aux galeries Lafayette, ont été commercialisées par le grand magasin le temps de leur exposition.

Huit candidats ont déjà été présélectionnés pour l'édition suivante, 1992, qui porte sur le thème du jardin ; la clôture des dossiers a eu lieu le 20 mai dernier et les objets exposés au Paas du 4 au 8 septembre.

1. 1^{er} prix : sèche-linge, Christophe Giraud.
2. 2^e prix : armoire murale, Dominique Hébrard.

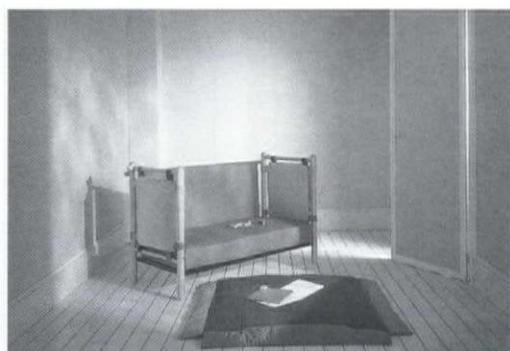
Objet 2000 : 62, rue d'Hauteville, 75010 Paris. Tél. : 47 70 95 83. Fax : 47 70 10 54.



1



2



3



4



LISSEN GALLERY À LONDRES

*Dans un quartier populaire de Londres, une galerie d'art sur rue
vue par Tony Fretton : la force d'une grande simplicité*

S'installer à la lisière du quartier artistique de Londres, dans une partie de la ville beaucoup plus populaire, fut au départ un pari audacieux pour le directeur de la Lissen Gallery. Mérite d'autant plus grand qu'il est l'un des premiers en Angleterre à présenter quelques-uns des meilleurs artistes contemporains, tels que Sol LeWitt ou Donald Judd.

L'architecture des lieux a été confiée en 1986 à Tony Fretton — ancien élève à l'Architectural Association de James Gowan et Elia Zenghelis — qui a d'abord transformé et agrandi un hôtel particulier du 18^e siècle, au 67 Lissen street, pour en faire la base de la galerie. Il construit dans un second temps, grâce à l'achat d'un terrain au 52 Bell Street, une rue attenante à la première, un autre bâtiment plus conséquent, à l'architecture moderne, relié aujourd'hui à l'arrière de l'ancien.

Le bâtiment du 52 Bell Street, récemment achevé, compte cinq niveaux avec le sous-sol qui se répartissent en trois salles de 50 m² chacune et deux logements. Conçus pour les artistes de passage, ces logements se trouvent aux deux derniers niveaux auxquels on accède de la rue par un escalier séparé. Orientés vers le sud, ils bénéficient d'un peu plus d'intimité en s'ouvrant principalement côté cour.

Vus de l'extérieur, du rez-de-chaussée au troisième étage, tous les niveaux de la nouvelle galerie semblent avoir été empilés les uns sur les autres, comme les pièces identiques d'un jeu de construction ; seul un léger décalage souligne à chaque fois la différence avec le précédent ou le suivant. Au premier étage, à l'arrière du pub jouxtant la galerie, un espace tampon relie le nouveau bâtiment à l'ancien, accessible par des escaliers situés près de chacune des entrées des deux galeries. Cette articulation, complexe dans sa géométrie et en limite de propriété, permet aujourd'hui de créer visuellement une rupture entre les deux lieux tout en les associant, mais aussi de créer un espace supplémentaire d'exposition pour l'accrochage éventuel de petites pièces.

Les trois salles superposées et traitées en priorité dans ce dernier projet sont semblables en plan, mais ont chacune un caractère spécifique dû aux traitements particuliers de la lumière naturelle et de leurs rapports à la rue et au reste du bâtiment. Du reste ces particularités se perçoivent au niveau de la

façade qui est à la fois sobre et extrêmement sophistiquée dans le dessin des ouvertures, toutes différentes par leurs formes, leurs matériaux ou leurs typologies.

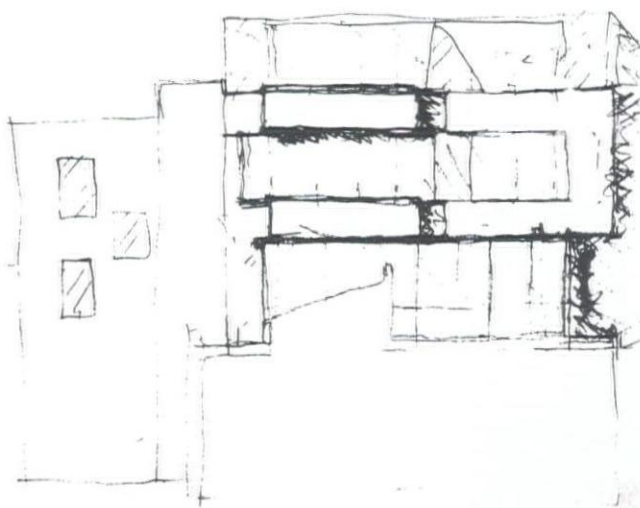
Au niveau de l'entrée, l'immense paroi en verre s'inscrivant sur toute la façade reste une mince frontière avec l'extérieur, laissant apparaître une salle d'exposition directement en prise avec la rue et légèrement en contrebas (de 90 cm) du niveau du trottoir. Dès l'entrée, un escalier installé sous la porte conduit à l'espace du sous-sol — éclairé naturellement quant à lui en plafond par une bande de pavés de verre — qui peut aussi servir de petite salle de conférence ou de projection. La salle du premier étage, directement reliée à l'autre galerie par l'espace d'exposition tampon, bénéficie elle aussi d'un mur de verre sur toute sa façade, et a vue de l'autre côté de la rue sur la cour d'une école (construite par la Léonard Manasseh Partnership en 1960). Les accès des trois salles, se trouvant chacun à des angles différents, permettent une circulation aisée des visiteurs qui peuvent déambuler d'un espace à l'autre sans se gêner, tout en se sentant en relation avec le reste de la galerie.

En s'ouvrant volontairement sur l'architecture hétéroclite du quartier, construite à différentes époques, Tony Fretton semble avoir été mu par l'intention généreuse de ne pas nier les différences alentour, mais au contraire de s'y greffer. Et d'y chercher même une certaine harmonie. « Le vitrage des rez-de-chaussée et premier étage, donne au bâtiment une qualité creuse et schématique, un peu comme s'il était un casier vide ouvrant directement sur la rue, et sur lequel les artistes accrocheraient leurs œuvres. »

Avec une architecture assez dépouillée faite de peu de détails et de matériaux pauvres, Tony Fretton a réussi à donner à son bâtiment la force de la simplicité. D'une situation complexe et d'un contexte bâtarde il offre aujourd'hui un lieu parfaitement maîtrisé dont la jolie respiration interne raconte la rencontre entre lumière et espace. « Donner à chaque visiteur l'impression de posséder et l'espace et les œuvres », telle était l'intention de Fretton.

BF

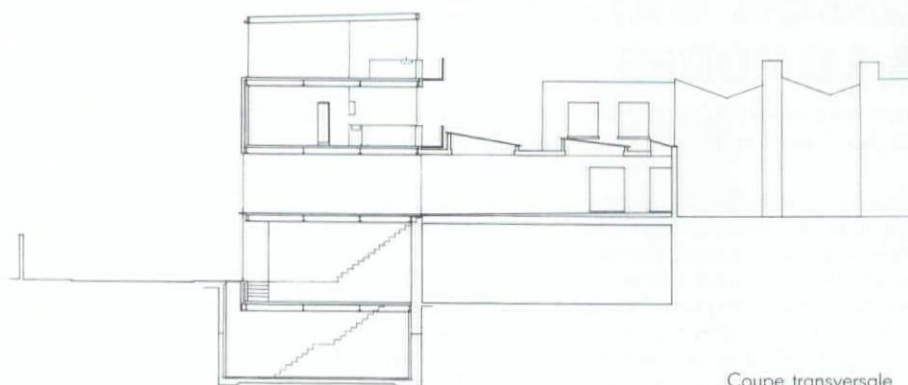
Lissen Gallery
67 Lissen street et 52 Bell street,
Londres.
Tony Fretton, architecte
Photos : Peter Cook/ Archipress



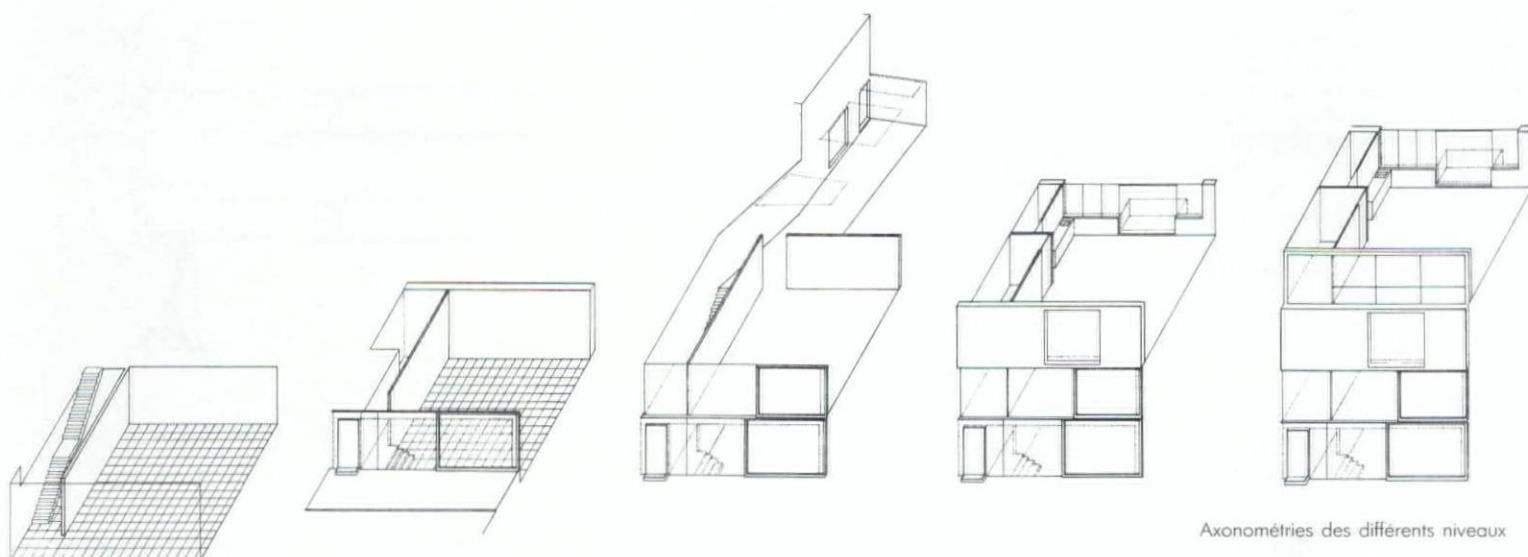
Etude préliminaire pour la façade arrière



Ne pas nier les différences alentour, mais s'y greffer



Coupe transversale



Axonométries des différents niveaux

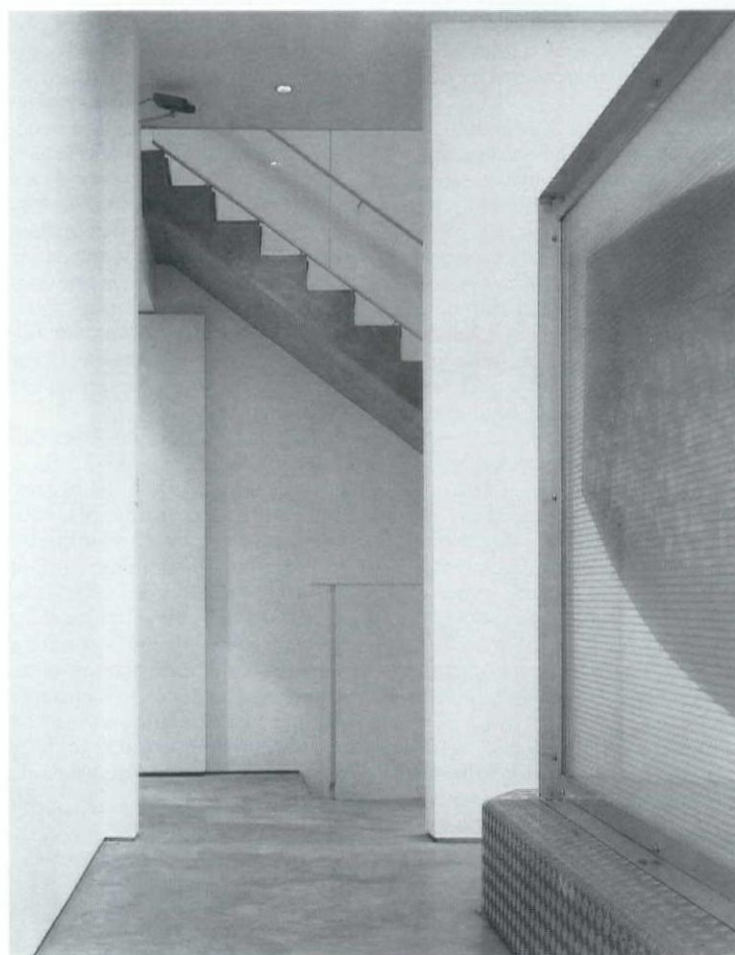
Tony Fretton is a graduate of the Architectural Association, where he studied under men of the stamp of James Gowan and Elia Zenghelis. In 1986 he was commissioned to extend an 18th century town house at 67 Lisson Street, and thus transform the already widely-reputed Lisson Gallery. In a second phase, subsequent to the purchase of a block in nearby Bell Street, just around the corner from the first address, he designed a modern building linked to the rear of the existing gallery.

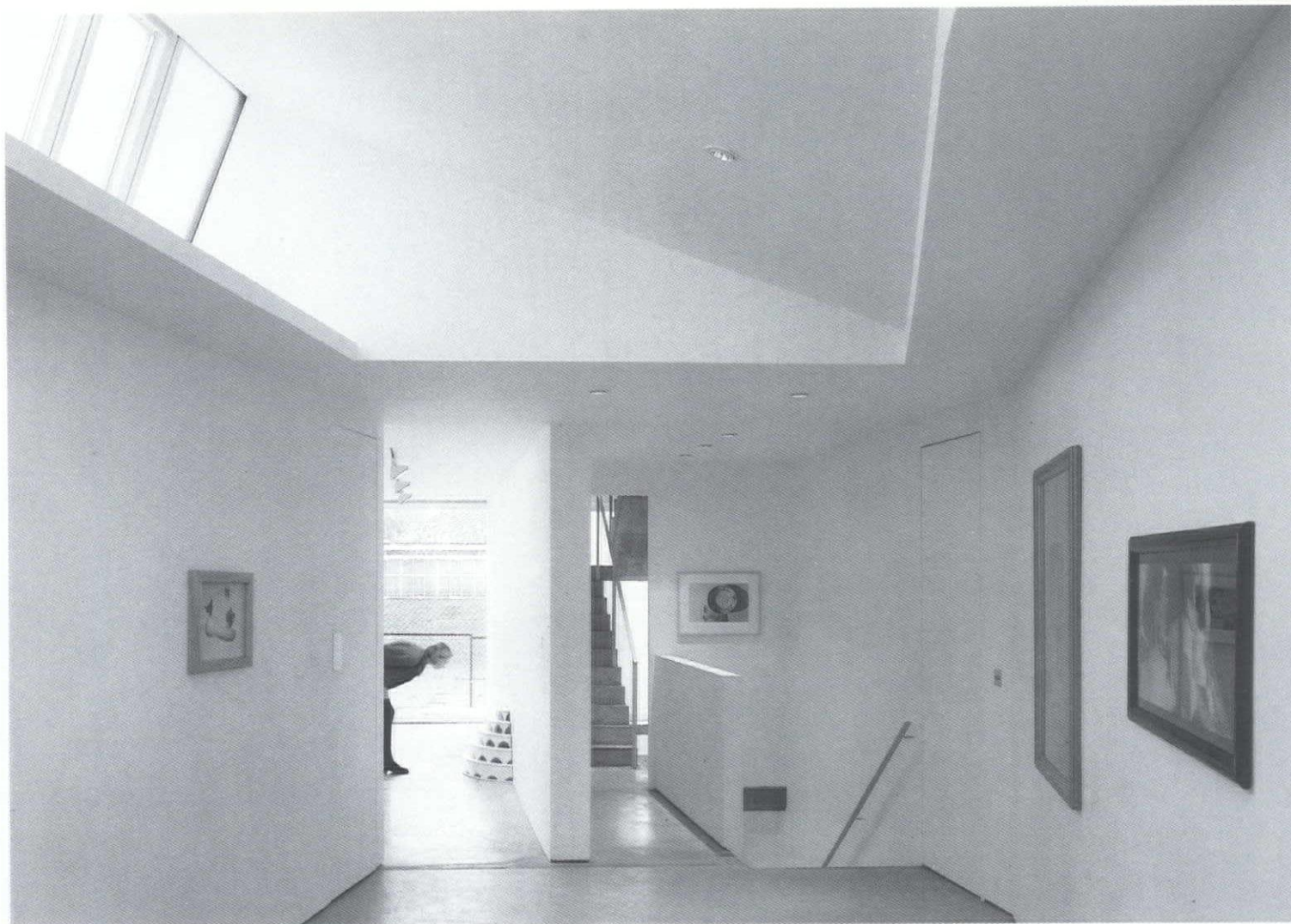
52 Bell Street is now a reality, numbering five levels from basement up, all roughly 50 m²: three exhibition rooms plus — on the uppermost floors — two dwellings serviced by a separate stairway. Destined to house visiting artists, these studio-flats provide basic live-in work space, and, unlike the exhibition rooms below them, face south over backyard Marylebone.

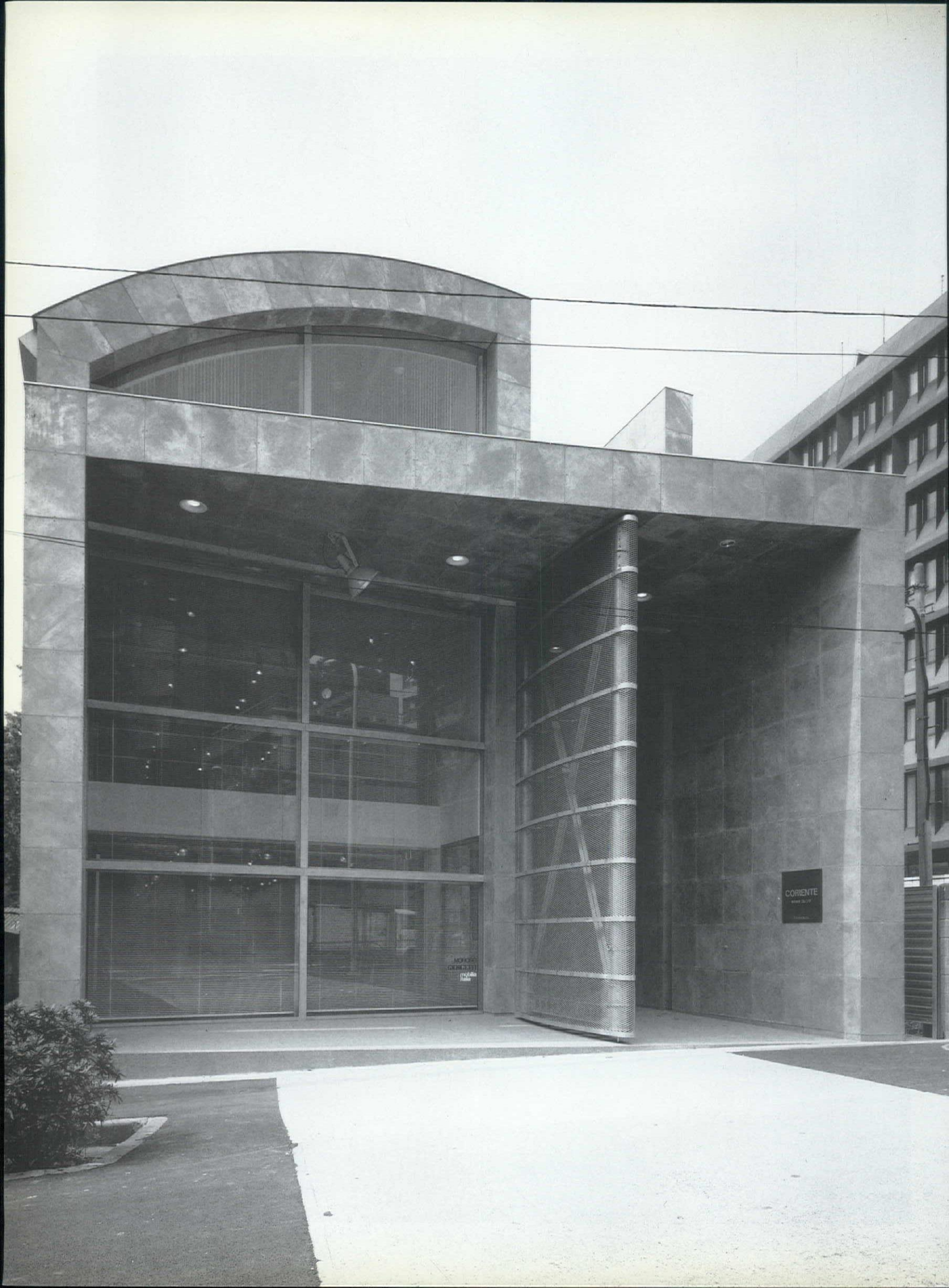
From street level up to third floor, the building looks like boxes simply stacked one on top of the other, with

very slight offsets to indicate the actual differences between them. At the back of the first floor exhibition room, a reception space links the two galleries by running behind the corner pub which separates them. It is serviced by stairs set beside the entrance to either gallery and, while working within property limits, articulates their complex geometries. The space it provides makes a visual break between the two galleries but also joins them, and on occasion may be used to show small format work. Though virtually identical in plan, each of the three exhibition rooms has a distinctive character due to the differences in natural lighting and the articulation to the street and to the rest of the building. These particularities are to some extent noticeable on the facade itself, which is sober and highly sophisticated in the design of its openings, all different in shape, material and type.

At entrance level a huge glass wall runs full width, opening the gallery (whose floor is 90 cm below footpath level) full on to the street. A return stair under the door leads to the basement space which receives natural light via glass pavement blocks, and provides a handy place for projecting films or holding discussions. As for the first floor level, it too has a fully-glazed facade and looks across the street over the yard of a school built by the Leonard Manasseh Partnership in 1960. The entrances to all three exhibition rooms are set at different corners, a device which ensures fluid circulation for visitors while maintaining precise visual contact with the rest of the gallery's spaces.







SHOWROOM CORRENTE À TOKYO

Des géométries modernistes associées aux jeux des matières brutes

Situé à Roppongi, l'un des quartiers très animés et en vogue de Tokyo, le Showroom Corrente, commandité par l'entreprise de construction Obayashi, a été réalisé par le studio Citterio en association avec Toshiyuki Kita, le plus « italianisant » des designers japonais. Travaillant entre Milan et Osaka, celui-ci doit sa renommée internationale à ses éditeurs italiens et notamment à la firme Cassina pour laquelle il a créé, entre autres, le fameux fauteuil Wings avec ses sympathiques oreilles en coin.

Antonio Citterio, quant à lui, travaille ici en « famille » : les meubles exposés à l'intérieur du showroom sont ceux des entreprises italiennes Giorgetti et Moroso dont il a pris (pour cette dernière) depuis quelques années la direction artistique.

Sur la base d'exigences spécifiques du client, le nouveau bâtiment, dans lequel sont logés espaces commerciaux et bureaux, a été conçu pour une brève durée. Celui-ci devrait en fait être substitué à court terme par une construction plus conséquente. Mais cette contrainte temporelle n'enlève rien de sa qualité au projet actuel, caractérisé par la simplicité de volumes épurés et bien délimités par des jeux de pleins et de vides, de cloisons pleines ou transparentes. L'édifice dresse, sur une rue extrêmement passante, une façade imposante qui se compose d'une grande surface vitrée et d'une porte d'entrée monumentale pivotante, le signe fort du projet, constituée par une solide structure en acier revêtue de panneaux de métal déployé zingué. Cet élément aux proportions exacerbées (5 m de haut par 2,50 de large) et au profil curviligne, donne à l'ensemble un caractère assez théâtral, renforcé par le rythme très graphique des trames carrées ou rectangulaires des plafonds, rembardes et ouvertures.

A l'intérieur, le showroom, conçu dans un espace tout en longueur, est divisé en hauteur par une mezzanine qui prolonge le parcours de l'exposition des meubles. Pour intensifier les effets scénographiques — ici les meubles mis en situation font figure d'acteurs — l'accent a

été mis sur les éclairages industriels disposés symétriquement dans des plafonds techniques. Les bureaux, situés au dernier niveau, sont installés sous un toit courbe qui dynamise à l'extérieur toute la volumétrie du bâtiment.

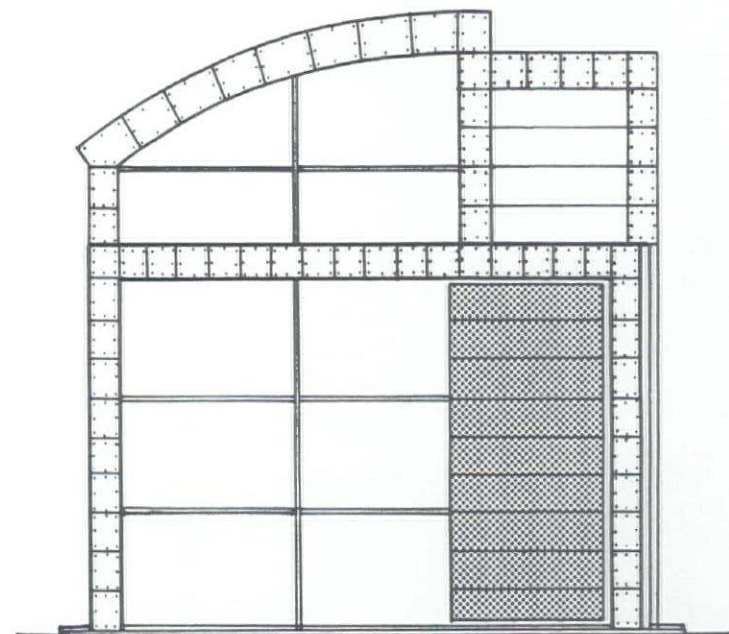
On reconnaît ici les marques du designer italien peu enclin aux décorations superflues, toujours très attiré par des géométries modernistes et associées à des jeux de matières brutes (aluminium, métal déployé, béton et plâtre ciré, bois clairs, etc.) dont le traitement et la mise en œuvre sont sophistiqués à l'extrême. *Brigitte Fitoussi*

Showroom de meubles Corrente
Immeuble Roppongi Obayashi 147-6
Roppongi Minato ward, Tokyo, Japon.
Antonio Citterio et Terry Dwan
architectes, et Toshiyuki Kita (IDK
Design Laboratory)
Client : Obayashi Corporation
Projet : 1990
Livraison : septembre 1991
Photos : Matteo Piazza.

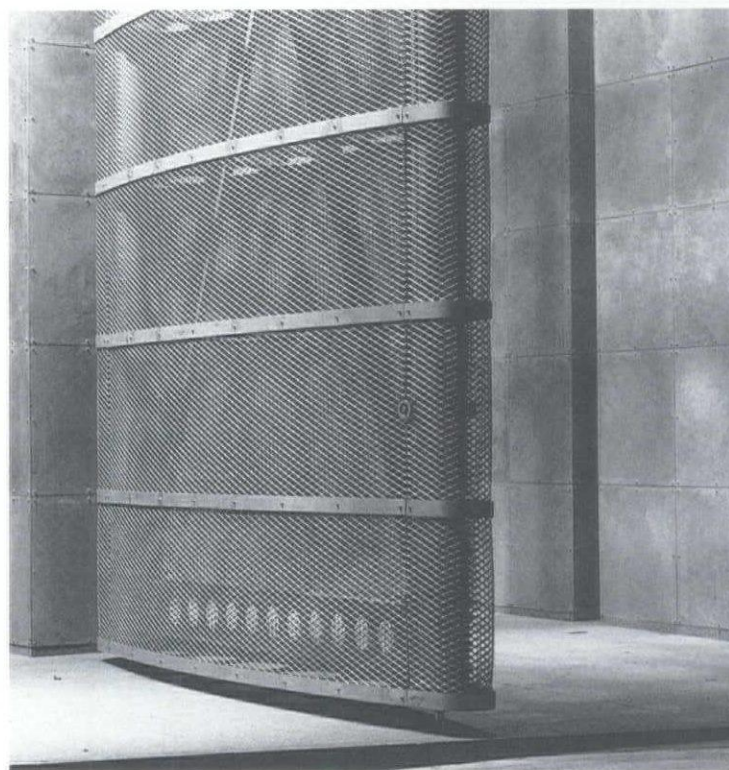
The Corrente showroom, in Roppongi, one of Tokyo's animated and trendy quarters, is the combined work of the Citterio studio in association with Toshiyuki Kita, the most "italian" of Japanese designers. On the client's explicit directives, the new building was designed to house commercial and office space for a short duration. In the not too distant future it will be replaced by something more lasting. Even so, this time factor in no way detracts from the quality of the present project, which is characterized by the simplicity of pure volumes, well defined by the play of full and empty space, walls and transparencies.

The building open its wide glazed facade to a busy street; a huge monumental pivot door — the focal point of the project — is held in a solid steel structure clad in zinc-coated metal panels. The exacerbated proportions (5 m high x 2.5 m wide) and curved profile of this door confer on the entire building a theatrical aspect, which is reinforced by the graphic square or rectangular grid patterns of the ceilings, guardrails and openings.

Inside, the showroom space runs lengthwise with the height cut by a mezzanine that extends the exhibition itinerary. To intensify the scenographic effects (the actors here are the furniture exhibits) emphasis has been placed on industrial lighting symmetrically arranged in technical ceilings. The offices are located on the highest level under a curved roof that adds a dynamic touch to the building's external volumetry.



Coupe transversale sur l'entrée



Point fort du projet, la porte d'entrée monumentale, en acier et métal déployé



Sous la courbe du toit, au dernier étage, les bureaux. L'éclairage est installé symétriquement dans les trames carrées ou rectangulaires des plafonds.



BOUTIQUE FAUSTO SANTINI, PARIS

Antonio Citterio réalise, pour le chausseur Fausto Santini, une première boutique parisienne s'inscrivant dans la tradition du rationalisme italien

Antonio Citterio est chargé, depuis 1983, de l'image de marque du chausseur italien Fausto Santini et à ce titre il conçoit ses différents points de vente à travers le monde. Les premières boutiques : Milan, Florence, Düsseldorf, Miami, ont été aménagées autour d'un même concept, en appliquant la même rigueur, la même clarté d'espace, les mêmes matériaux, le scénario se transformant d'un endroit à l'autre selon le contexte local. A chaque fois, Citterio crée du sur-mesure pour donner au lieu une identité architecturale propre, tout en restant fidèle au concept initial : « le vrai protagoniste de la boutique est la chaussure, et l'espace pour la contenir, une boîte épurée au maximum. Reléguer les boîtes à chaussures dans l'arrière-boutique pour ne montrer que quelques modèles sur les présentoirs, de façon très graphique » (1).

Commandité en 1991 pour une première boutique à Paris, Citterio doit faire face à deux exigences : celle du client, soucieux d'évoluer vers une image de marque plus classique, plus proche d'un concept de luxe et de qualité, suivant ainsi l'évolution de son produit ; d'autant que sa boutique se situe rue du Cherche-Midi, le nouveau temple de la chaussure de style. Et celle du lieu : construire un bel espace dans un volume complexe fragmenté en deux pièces reliées par un étroit passage.

Les niches découpées de façon très graphique dans le plâtre sur le pourtour des murs, de même que les joints creux découpant les différents plans du volume, relèvent d'une même volonté de l'architecte de s'inscrire dans un certain esprit rationaliste italien, attentif au traitement plastique et lumineux des surfaces.

Un soin que l'on retrouve d'ailleurs souvent dans le travail de Citterio. Les bandes de plâtre entrecroisées et éclairées du faux-plafond sont une interprétation de l'image très classique des plafonds d'une certaine époque, éclairés dans les moulures.

Le mobilier en laiton nickelé et verre, aux lignes épurées mais aux

proportions exagérées, s'inscrit également dans cet esprit de sophistication. Seul le rideau en filet métallique, suspendu sur le mur qui traverse la boutique sur l'axe de circulation, entre les deux pièces, marque l'espace d'un geste éclatant et plus décoratif, tranchant par sa texture en mouvement sur l'aspect un peu strict de l'ensemble. BF

1. Tiré d'un entretien avec Antonio Citterio en 1987 pour le livre *Boutiques* paru aux Editions du Moniteur en 1988.

Boutique de chaussures Fausto Santini : 4 ter rue du Cherche-Midi, 75006 Paris. 1991.

Architectes : Antonio Citterio et Terry Dwan avec Patricia Viel et Antonio Virga.

Durée des travaux : mai-septembre 1991

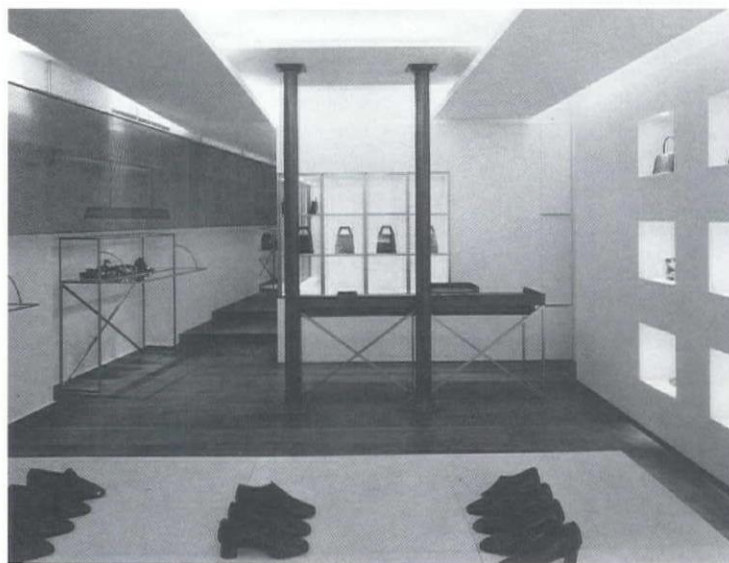
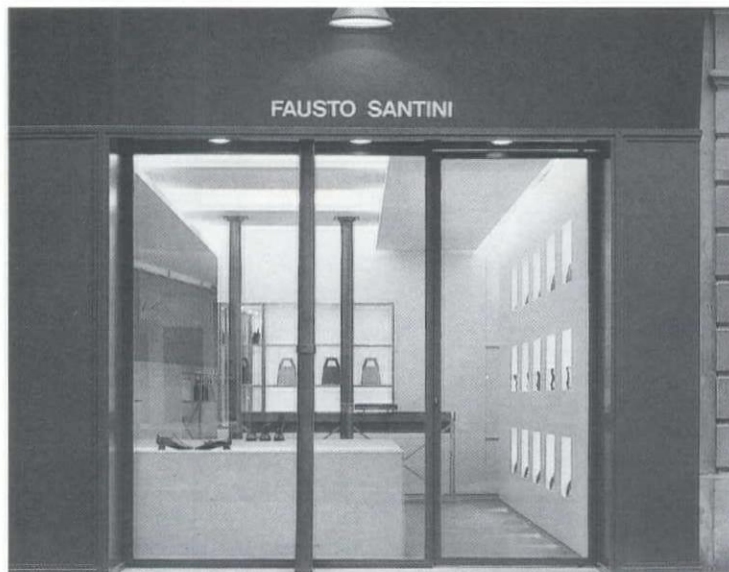
Surfaces : 110 m²

Photos : Gabriele Basilico.

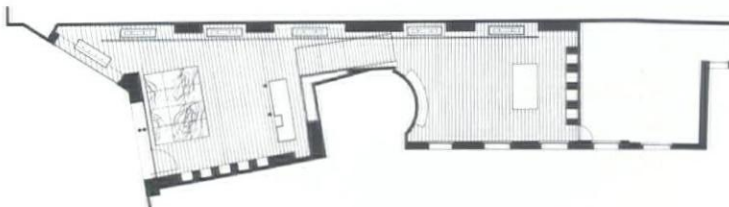
Antonio Citterio has been handling Italian shoe manufacturer Fausto Santini's corporate image in interior design since 1983. The first boutiques thus produced — Milan, Florence, Düsseldorf and Miami — were laid out around an identical concept, with the same rigour, the same spatial clarity, and the same materials — the scenario differing only according to local context. Each time, while remaining faithful to the original concept, the designer produced carefully-tailored spaces that had a distinct architectural identity.

When he was commissioned in 1991 to design the Paris boutique, Citterio had to handle two constraints of another order: that of a client intent on evolving towards a more classic image, approaching the luxury range; and that of the place itself: build a pleasing space in a complex volume broken into two parts linked by a narrow passage. The niches graphically cut into the plaster all around the walls, like the hollow joints that cut across various planes in the volume, reveal the architect's will to project a certain rationalist Italian spirit, attentive to the plastic and luminous treatment of surfaces.

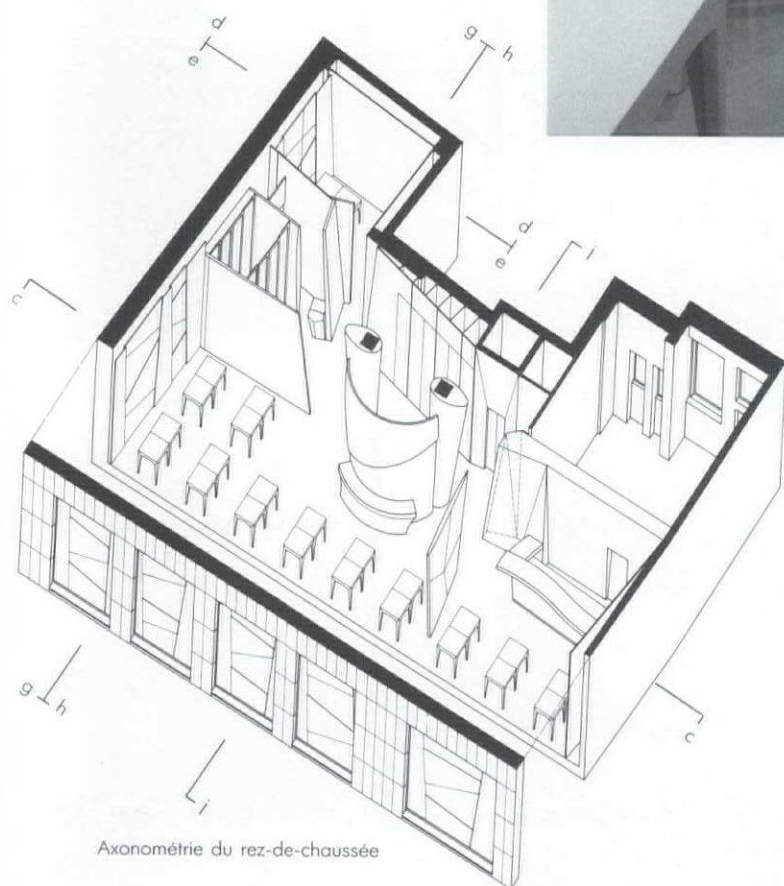
Interweaving strips of plaster lit-up on the dropped ceiling re-interpret the classic image of moulded ceilings, while the glass and nickel-plated furniture, in pure lines and exaggerated proportions, also aims at creating a feeling of sophistication. What with the rather strict aspect of the whole, the only startling and decorative gesture seems to be the moving texture of the metal mesh curtain that crosses the boutique in the circulation axis between the two rooms.



Quelques présentations dans une boîte épurée



Créer un bel espace dans un volume complexe fragmenté en deux pièces reliées par un étroit passage.



Un espace fragmenté par le jeu des cloisons asymétriques et inclinées

RESTAURANT FUJITAKA À MILAN

Un savoureux mélange d'images et de cultures

Sergio Calatroni débute sa carrière comme « commercial artist » à Milan : tour à tour sculpteur, graphiste, peintre, il gravite souvent autour du design, omniprésent dans son domaine d'activités. Aujourd'hui, ses créations, si elles n'en sont pas moins artistiques, s'inscrivent dans un monde plus fonctionnel en devenant meubles et architectures.

Le créateur italien, la quarantaine naissante, s'est affirmé, même si son écriture reste tout à fait onirique. Récemment commandité pour l'aménagement d'un restaurant japonais, ce fut pour lui une excellente occasion d'y appliquer ses influences nippones.

Le projet se situe dans un quartier de Milan un peu excentré, sur l'une de ces artères très animées, qui mène du centre-ville à l'aéroport, dans un immeuble de brique rouge datant des années quarante.

Calatroni s'est amusé à mettre en scène les lieux par jeux de cloisons asymétriques et inclinées, aux épaisseurs variables, modelant des faux plafonds en staff, sculptant de grands meubles sinueux, opposant matières translucides et naturelles, couleurs pastels et tons acidulés. Tout l'espace a été restructuré, occupant à présent 200 m² sur deux niveaux, répartis au rez-de-chaussée en une grande et une petite salle à manger, un bar à sushi, une zone d'attente et les cuisines. La zone des services, une salle de bains, des toilettes, un vestiaire, un bureau, la chaufferie, a été installée dans ce qui servait à l'origine de cave et à cet effet le niveau du sous-sol a été creusé de 50 cm.

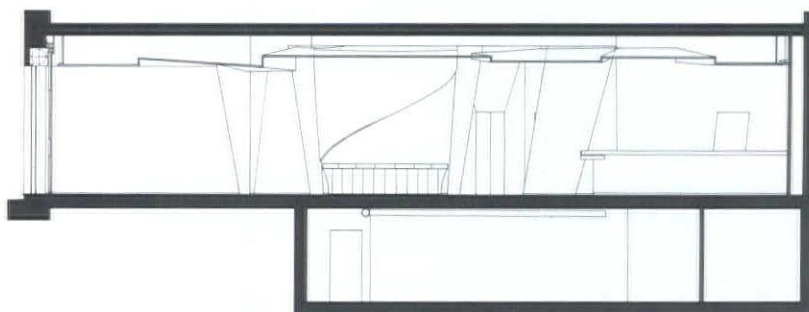
La salle principale au rez-de-chaussée donne sur la rue, derrière une série de baies protégées par des grands panneaux de tailles irrégulières, mobiles et semi-transparents, faits alternativement de bois et de Diaphos (un stratifié translucide de chez Abet). Interprétant d'une façon originale les paravents japonais, ces panneaux laissent filtrer le jour une jolie lumière diaphane, accentuée par la blancheur des parois, tandis que le soir, une fois devenue artificielle, celle-ci se propage à l'extérieur comme un immense signal lumineux.

Toutes les surfaces ont été pensées dans les moindres détails, du blanc perlé des murs en plâtre lissé, au bois patiné des meubles ou des sols en bois recomposé couleur menthe claire. Les colonnes et murs de séparation semi-circulaires, le voile

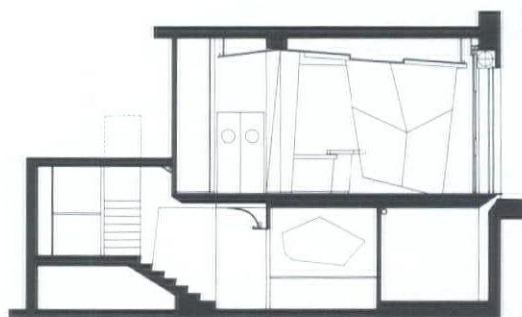
séparatif du bar à sushi et le mur de l'entrée ont été réalisés au moyen de moules en polystyrène dans lesquels a été injecté du béton armé allégé. Le mobilier a été conçu par le studio Calatroni qui s'est chargé de la réalisation des prototypes et de leur édition. A l'exception de la cuisine, tout ici a été dessiné et construit sur mesure. Entiché du Japon mais aussi des terres africaines, Calatroni, le méditerranéen, a concocté pour son restaurant Fujitaka un savoureux mélange d'images et de cultures.

Brigitte Fitoussi

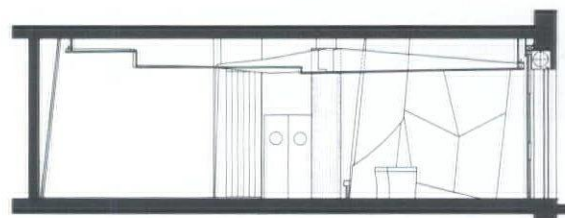
« Mon intérêt pour les philosophies orientales, pour l'art africain et pour la peinture est né dans les années soixante. Mais c'est à travers un projet fait à Tokyo il y a quelques années que je suis réellement devenu amoureux de la culture japonaise. Aujourd'hui ce sont les routes opposées de Tokyo et Niamey au Niger qui rythment ma vie : les métropoles et les campagnes nippones très actives, les étendues lunaires du Ténéré sont devenues mes passages favoris. Ce que je fais en architecture est inspiré de ces lieux que j'aime, s'unissant par signes à ma culture méditerranéenne. Le restaurant Fujitaka à Milan est né idéalement du mélange de ces cultures. J'ai voulu réaliser un espace abstrait et tendu à la fois avec peu de couleurs, où le mouvement des murs puisse donner des angles de vues différents. Un peu comme les murs de la maison Chichuauon dans le Rif au Maroc, chacun d'eux « vit sa propre vie », a son propre mouvement, son intensité et sa logique constructive. Le blanc intense des murs méditerranéens me fascine par l'infinité d'angles qu'ils engendrent et par les changements de plan qui les définissent. Protocubisme ? En fait, je ne vois aucune trace de déconstructivisme dans mes formes. Après l'espace explosé de la déconstruction, c'est aujourd'hui le moment de repacifier les surfaces. Les fragments se recomposent et offrent une vision d'unité simple et d'équilibre. » SC



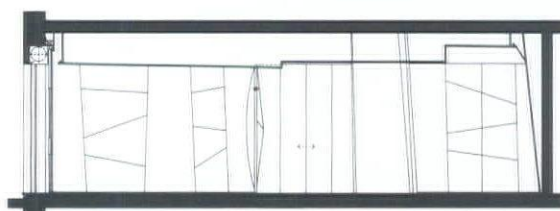
Coupe C



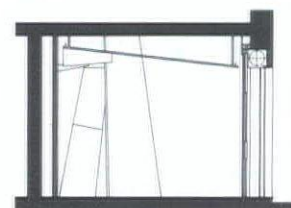
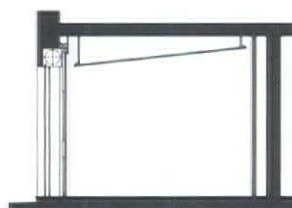
Coupe J



Coupe H



Coupe G



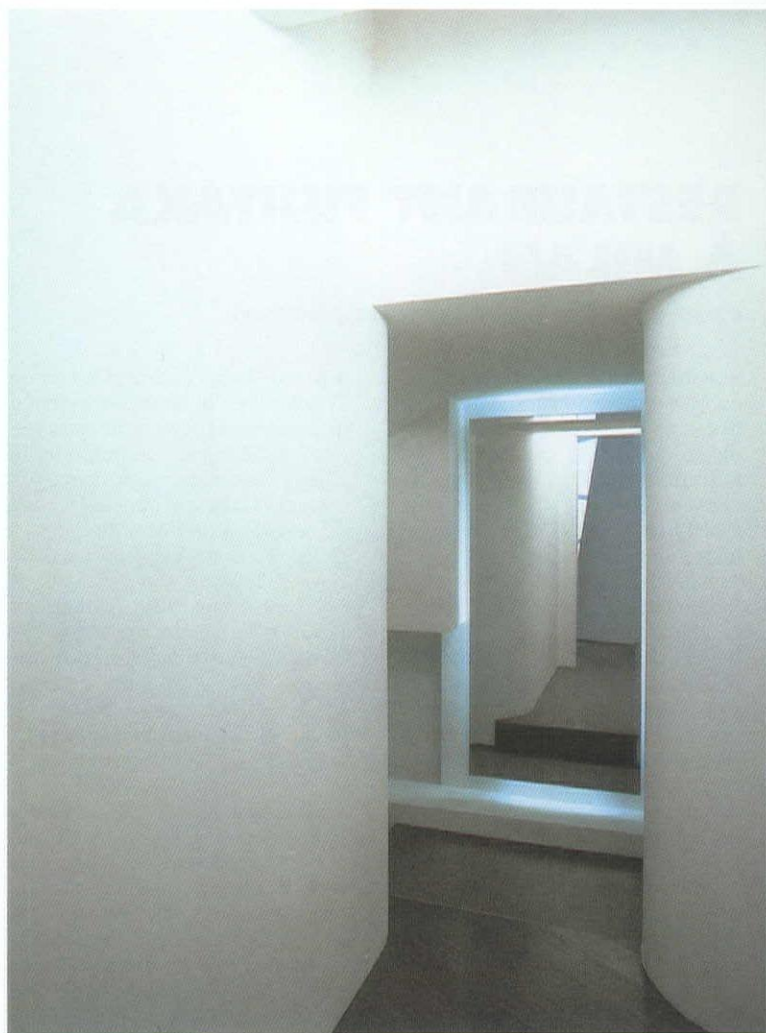
Coupes D et E



Restaurant japonais Fujitaka
via Morosini, 12 Milan. 1991.
Architectes : Sergio Calatroni avec
Giuseppe Coroniti, Antonio Pio
Giovanditto, Kasuteru Murasawa ;
directeur artistique : Miyuki Yajima
Surface : 200 m²
Durée des travaux : janv./sept. 91
Photos : Antonio Maniscalco.

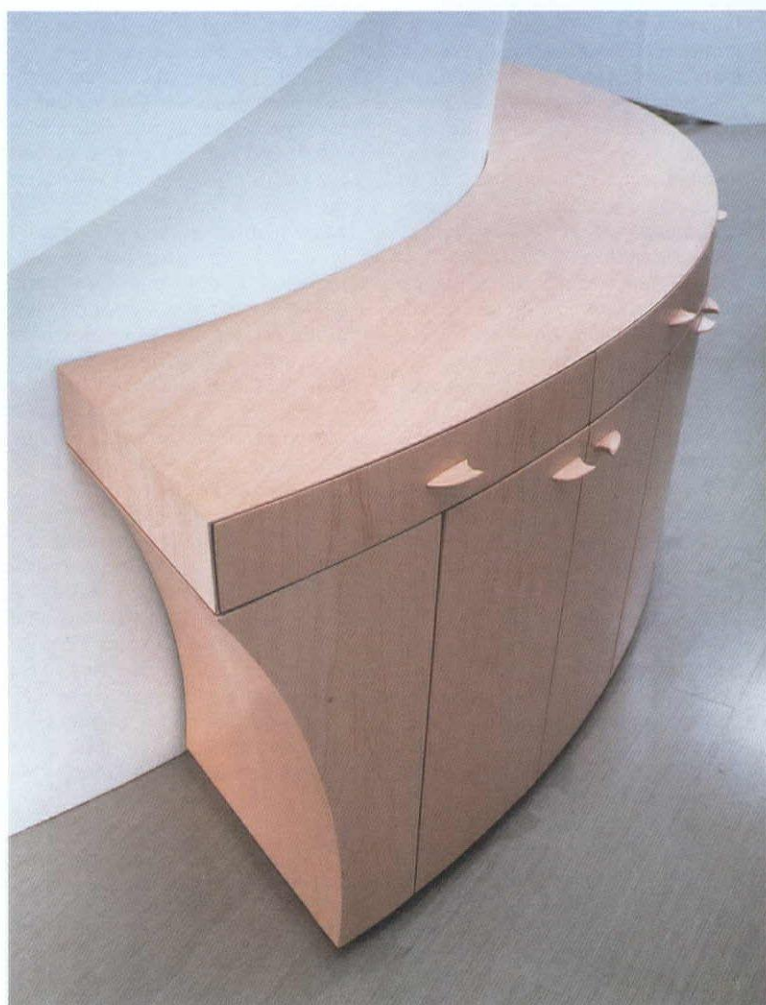


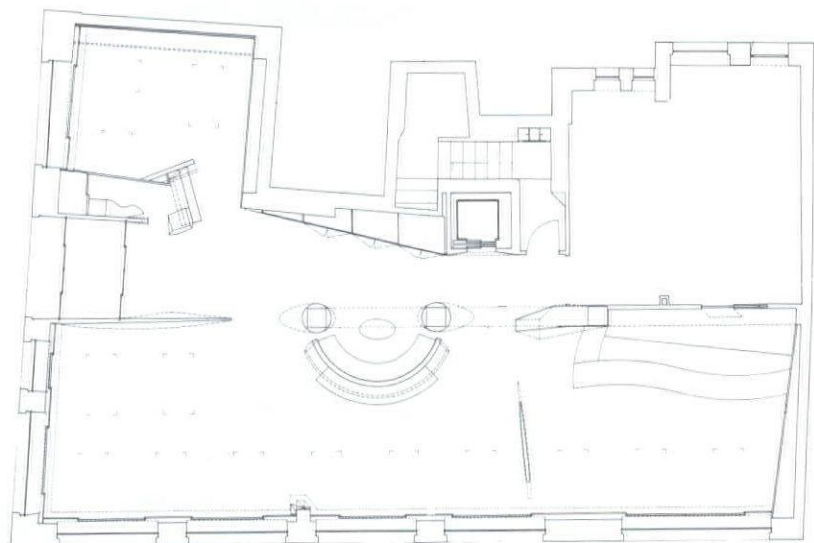
Le « Sushi-bar » : bois et marbre de Carrare



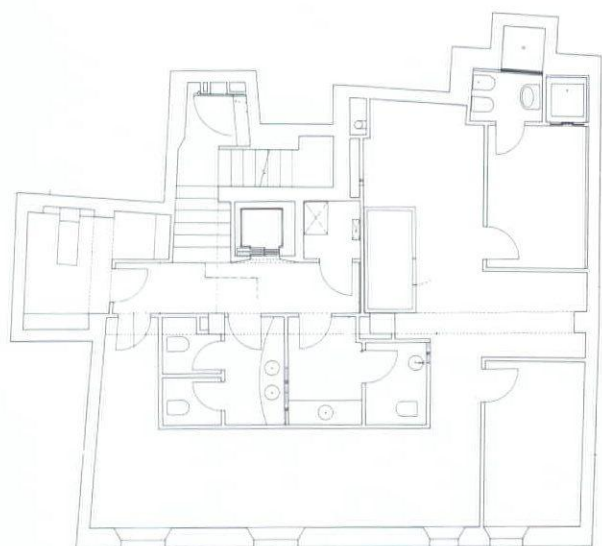
Mur-miroir au sous-sol et détail du mobilier de service

Sergio Calatrón began his career as a commercial artist in Milan and was in turn sculptor, graphic artist and painter before working in design. Today, though part of the more functional world of furniture and architecture, his creations are no less artistic. His layout for a Japanese restaurant (situated in a red brick building from the 40s on a busy Milan thoroughfare linking the city centre to the airport) evidences this. Calatrón has stage set a series of spaces by arranging asymmetrical leaning panels of varying thickness, shaping false ceilings in staff, sculpting large sinuous pieces of furniture, and contrasting translucent and natural materials with pastel shades and bright colours. The entire space — some 200 m² — has been restructured over two levels: a ground floor with small and large dining rooms, sushi bar, waiting lounge and kitchens; and a basement level (the floor level dropped an extra 50 cm) with service premises. The main dining room opens onto the street but is discreetly sheltered behind a series of bays protected by the large irregularly-shaped and semi-transparent mobile panels, which reinterpret in an original way the Japanese screen theme. Surfaces have been thought out in the slightest details, from the pearly white of the smooth plaster walls to the patina wood of the furniture or the mint green handboard floors. The columns and semi-circular separating walls, like the panel between the sushi bar and the wall of the entrance, were made from polystyrene moulds injected with light-weight concrete. With the exception of the kitchen fittings, the Calatrón agency has produced the specially-designed furniture.

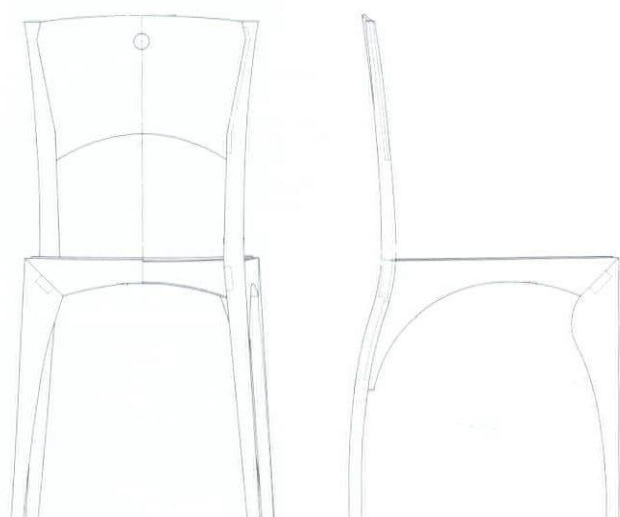
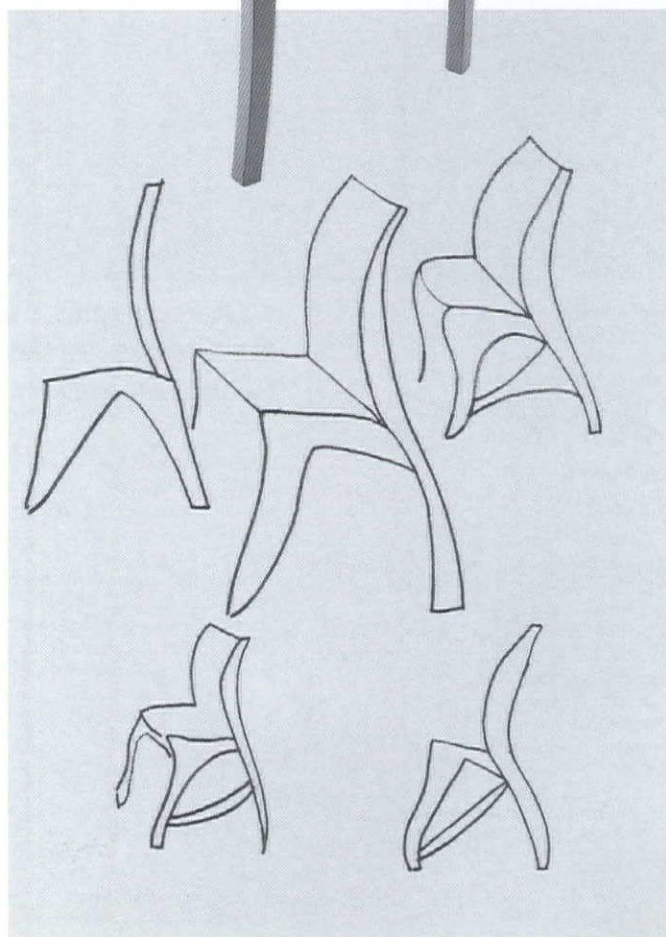
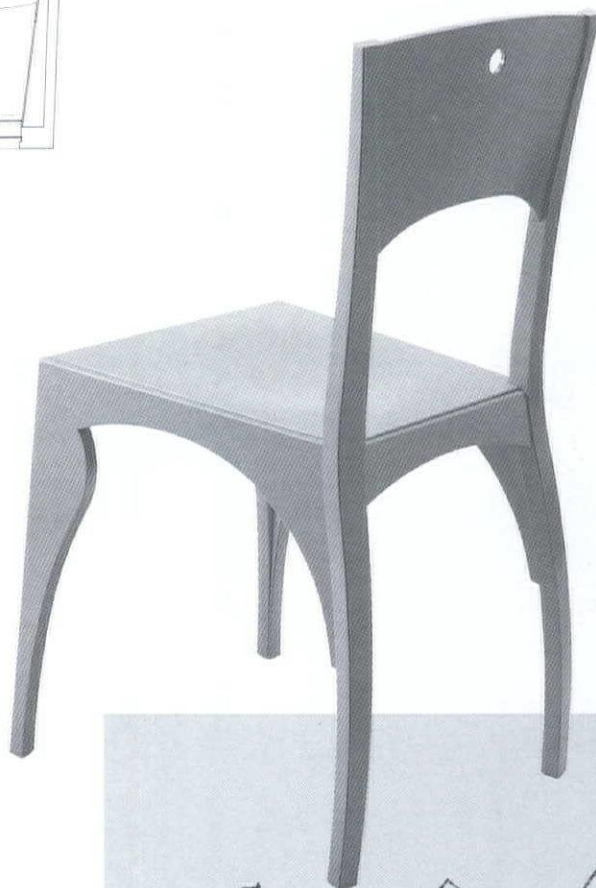




Rez-de-chaussée



Sous-sol



Dessins de la chaise
Joet, conçue,
comme l'ensemble
du mobilier,
par Sergio Calatroni.
Photo : E. Tremolada.

RÉALISATION/**ANDERSEN CONSULTING, LONDRES, PROJET PILOTE**

Client: Andersen Consulting, projet pilote, 160 employés, 502 m², ratio 1:3, réalisation 1991-92

Analyse, aménagement et design: agence d'architecture Chadwick Group, Londres

Fournisseurs:

cloisons: Pollards Furespan, Enfield, Middlesex;

faux plafonds: SAS System 130, Phoenix Interiors Plc, Cheam, Surrey

éclairage: Creed Light Engineering, Braintree, Essex;

sols: dalles de moquette Corporate Square Nova de Milliken Contract Carpets;

tapis: création de Chadwick, par V'soske Joyce, Londres;

meublier fixe: création Chadwick Group, par Osiris Furniture Makers, Londres;

tables: Zopographos Designs Ltd, New York;

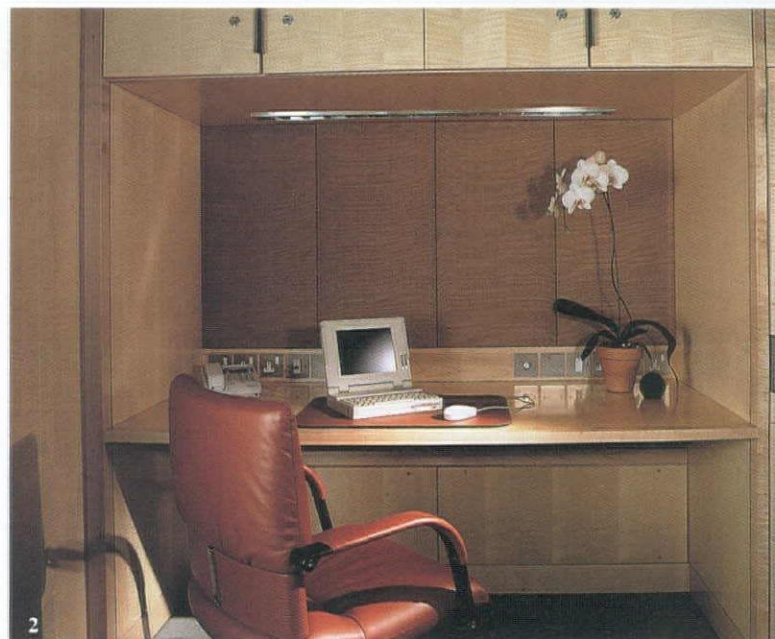
sièges: Brno, Bulldog, Pfister Lounge de Knoll International, Figura de Vitra Ltd.

A LA RECHERCHE DU BUREAU DES ANNÉES 90 : LE BUREAU VIVANT

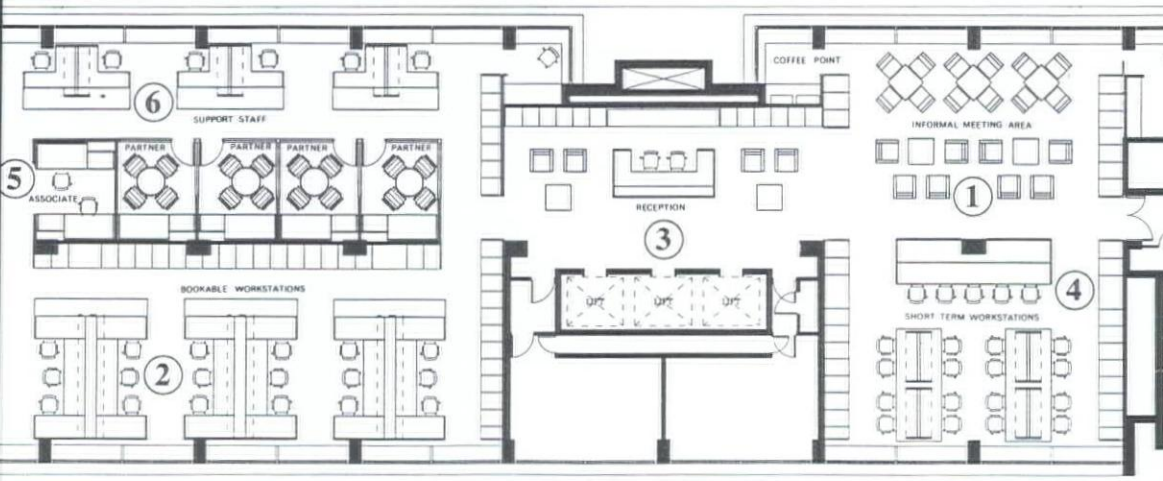
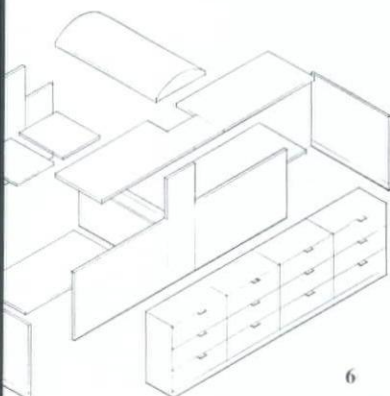
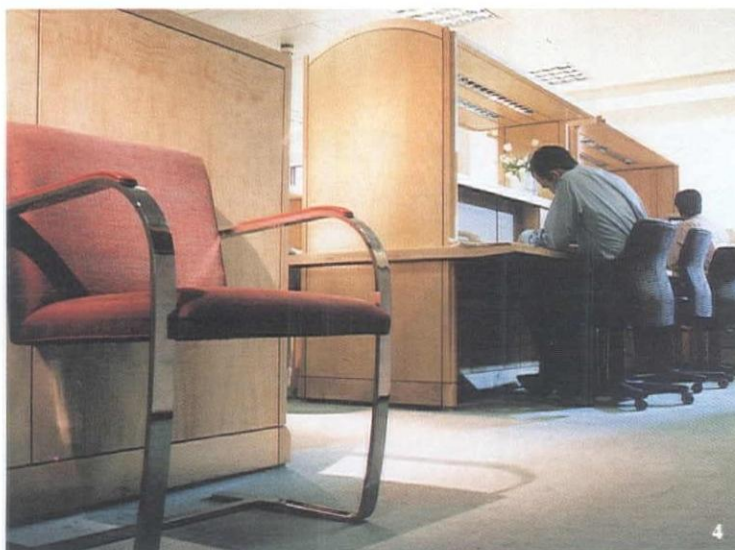
Comment absorber une croissance annuelle des effectifs de 20% sans acheter d'espace supplémentaire? Tel était le problème auquel était confronté Andersen Consulting, branche londonienne du cabinet d'experts internationaux Arthur Andersen. Les qualités du site actuel à Arundel Street, à proximité immédiate de l'Embankment à Londres, rendant hypothétiques les bénéfices éventuels d'un déménagement coûteux, Andersen Consulting y conservera son siège social au moins jusqu'au tournant du siècle, voire au-delà.

Andersen Consulting a chargé le département d'architecture du Chadwick Group spécialisé en planification spatiale et design d'explorer l'application du principe du "juste-à-temps" en matière de gestion pour les espaces de bureau. Les objectifs d'Andersen étaient clairs:

- communiquer l'image d'Andersen Consulting au monde extérieur;



2. un espace de travail semi-ouvert, accessible sur réservation. Impersonnel, oui, mais il n'y a pas de raison de se priver de fleurs.



Une des prémisses du projet est la substitution de la notion de semaine de veille à celle de semaine de travail. Pour la plupart des gens, la semaine de veille totalise environ 112 heures (16 heures x 7 jours). Les consultants passent 60 à 70% de ce temps en activités extra-domestiques, mais Chadwick souligne que la vie d'un consultant est une combinaison de travail et de loisir selon un schéma et un rythme absolument atypiques, les activités du temps de travail se répartissant entre différents lieux, bureaux des clients, trains, avions, domicile, etc. Ceci induit naturellement la proposition qu'envers ses collaborateurs Andersen Consulting fonctionne plus comme prestataire de services que comme allocataire d'espace de travail. Aussi l'espace de travail, chez Andersen, est-il à considérer du point de vue de ses propriétés fonctionnelles, de la qualité de service qui lui est

6. Axonométrie éclatée du mobilier du secrétariat et de la logistique, analogue à celui des autres espaces de travail. Noter la casquette cintrée, qui contient l'éclairage et forme un abat-son (voir photo 2, en page de gauche, et 4, à droite).



L'espace paraît toutefois sous-utilisé, avec un taux de fréquentation globale de 32% seulement. Chadwick estime que les locaux peuvent absorber un bon nombre de collaborateurs supplémentaires, et qu'il est possible de descendre à un ratio de 2,5 m² par personne. La technique d'aménagement sera étendue aux autres départements d'Andersen Consulting.

EIDOS

PROJECTEUR ORIENTABLE TRANSFO. INCORPORE JUSQU'A 75 W/12 V

SUN LIGHT 3X75 W DICHROÏQUES TRANSFO. INCORPORE

Designer: Fabio Reggiani
IP55 Design: Carlo Vietri

REGGIANI IP55 PROJECTEUR B.T. POUR L'EXTERIEUR TRANSFO. INCORPORE 50 W/12 V

Catalogue sur demande

REGGIANI

RÉALISATION / CSEE, AMÉNAGEMENT DU SIEGE SOCIAL, PARIS

Client: CSEE, Compagnie de signaux et d'équipements électroniques, siège social, 45 personnes, 1 050 m² nets, ratio 1:23

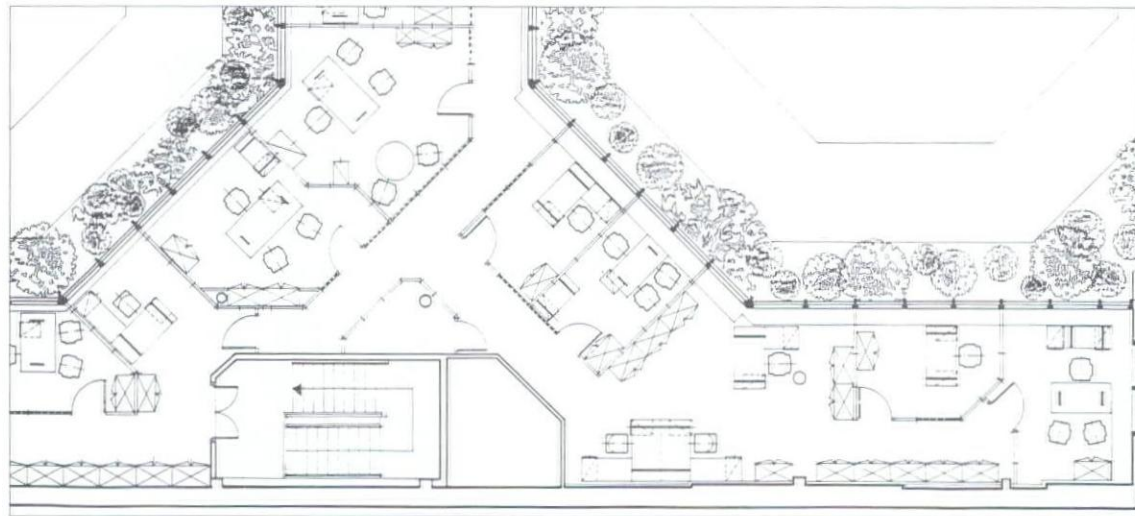
Architecture d'intérieur et aménagement: Anthony Béchu, architecte
Becar, bureau d'études

Fournisseurs:

cloisons: Pollet, cloisons Executive bi-bloc avec parements en tôle laquée, cloisonnettes et cloisons vitrées avec décor sablé; stores orientables et relevables Profilame incorporés dans les vitrages, revêtements bois Oberflex (présidence); sols: Interface Heuga, sauf Westbound Flex à la présidence et Victoria Sovereign dans la salle de réunions; éclairage: downlighters Erco; mobilier: bureaux Nomos de Norman Foster avec plateaux en verre ou ebène, par Tecno; sièges Qualis d'Emilio Ambasz, par Tecno;

Dessiné à la fin des années 20 par Henri Terrisse, le Banville est typiquement un garage art déco. Cette splendeur passée a pris un autre tour: acheté par France Construction en 1987, il est transformé en bureaux de très haut standing: 23 000 m² en sept niveaux, avec cinq étages de parkings en sous-sol. Le maître des lieux est Nationale Nederland Immobilier.

C'est le septième étage que la CSEE a choisi pour installer son nouveau siège. En effet, alors que la CSEE était jusqu'à une date récente surtout renommée en tant



qu'entreprise créatrice de technologies de pointe, le jeu de récentes alliances financières a renforcé son image de puissante société internationale, motivant le transfert de son siège de la banlieue vers Paris. Le site répond à la fois aux critères de surface, de standing, de sécurité et de contrôle d'accès requis par les instances dirigeantes d'une société dont les activités industrielles présentent un caractère sensible:

- transmissions de données de haut niveau de sécurité (banque, trafic aérien, défense);
- automatismes et signaux ferroviaires (TGV, métro);
- systèmes d'armes électroniques (marine et armée de terre);
- péage d'autoroutes et d'ouvrages d'art (France, Royaume-Uni et Etats-Unis).

Le ratio d'occupation de l'espace relativement élevé - 22,3 m² par personne - ne saurait toutefois être considéré comme démesuré, étant donné les contraintes de

Une fraction du plan ci-contre fait apparaître le parti courant d'aménagement entre le mitoyen et les patios octogonaux. Entre les patios court une seule rangée de bureaux qui disposent d'une double exposition: jour en façade d'une part, second jour sur le couloir d'autre part, grâce aux cloisons vitrées.



programme imposées dans le choix des locaux et les implantations des postes.

L'aménagement est marqué par la déclinaison rigoureuse des gammes colorées: gris, noir et argent pour les décors, bleu, vert et jaune pour les sièges selon les domaines d'activités (présidence, finances, conseil). Le maître d'ouvrage et son architecte, le cabinet Béchu, se sont donné deux interlocuteurs industriels pour résoudre globalement l'aménagement intérieur, Tecno pour le mobilier et Pollet pour le cloisonnement, leur imposant des délais particulièrement sévères comme cela tend à être la règle aujourd'hui dans ce type de programme.

Cette réalisation a imposé à Pollet d'innover en créant une version bi-bloc en acier laqué de sa série Executive, l'acier ayant été imposé par le maître d'ouvrage, la structure bi-bloc étant la seule solution possible pour maintenir des alignements de plinthes dans un gros œuvre aux cotes de niveau parfois grossièrement approximatives.



PROFIL/ORGANISER ET GÉRER L'ESPACE TERTIAIRE

L'expérience du groupe Chadwick en matière de techniques d'allocation spatiale l'a amené à une conception opérationnelle du bureau virtuel.

Dans la seconde moitié des années 80, les multinationales, attirées en grand nombre vers la City de Londres par une récente libéralisation du marché financier, se trouvaient confrontées à des loyers parmi les plus élevés du monde et qui plus est en hausse rapide. C'est dans ce contexte favorable au développement de nouvelles approches de la gestion de l'espace que Chadwick, fort d'une expérience déjà consolidée en CAO appliquée à l'architecture, a tenté de fournir des réponses spatiales et architecturales plus fines aux besoins des entreprises, et surtout des méthodes susceptibles de produire ces réponses.

A partir d'une méthodologie propre d'analyse des besoins et de traitement des informations à caractère organisationnel, Chadwick a développé un système informatique d'allocation spatiale et de gestion dynamique des espaces de bureaux intitulé Organizational Modelling® (OM®) opérationnel depuis 1987. La méthode fut inaugurée avec le cas de la Midland Bank, puis chez J.P. Morgan, suivis par Reuters, Coca-Cola, Sony Music Corp., BankGiroCentrale, Pergamon Press, BBC World Service, et enfin Andersen Consulting (cf. dans les pages précédentes la présentation du projet pilote réalisé chez Andersen).

La création du modèle d'allocation spatiale relatif à une entreprise commence par la constitution d'une base de données, alimentée au départ par des interviews de l'ensemble des personnes impliquées: fonctions et réseau de relations des collaborateurs, espace nécessaire à chacun. La base de données est ensuite complétée par

la formalisation des choix de l'entreprise en matière de systèmes informationnels, les facteurs économiques, les projections de croissance et les changements anticipés dans l'organisation du travail et les effectifs. A l'issue de cette première phase, le système est en mesure de produire des organigrammes, des plans virtuels (plans d'organisation et d'allocation spatiales). Le système revient alors sur lui-même pour confronter les résultats de cette première étape de modélisation aux données initiales, ou pour corriger le modèle en fonction de l'apport de nouvelles données (modification de critères, évolution de l'entreprise dans le temps).

La deuxième phase est celle des prises de décision stratégiques, de l'élaboration de scénarios, de la définition architecturale, de l'évaluation et de l'élaboration du cahier des charges pour l'aménagement intérieur et le design de création.

TROISIEME PHASE : CONCRÉTISATION DES PROJETS.

Le logiciel Organizational Modelling® peut être utilisé par n'importe quelle société disposant d'un PC avec 100 mégaoctets de mémoire de masse. Il représente, aux dires de ses auteurs, la seule technique d'allocation spatiale et d'évaluation économique existante à ce jour conçue pour traiter des organisations complexes ou bien de grandes dimensions. Sa simplicité d'emploi le rend abordable pour la préparation de n'importe quel projet, quelle que soit son importance, qu'il s'agisse de déterminer l'implantation d'une machine à café ou de planifier le transfert de l'entreprise dans des locaux neufs, d'optimiser l'utilisation de l'espace ou bien d'en contrôler les coûts.

Organizational Modelling® contient deux types d'implication dans la prise en compte de la dimension temps dans la modélisation: tout d'abord, la notion d'évolution de l'espace de travail, et de suivi, par l'entreprise intéressée, de son propre phénomène d'évolution. La seconde implication est la prise en compte du temps réel d'occupation des locaux, donc de la possibilité d'aménager de façon spécifique des locaux utilisés de façon purement ponctuelle.

"Juste-à-temps", bureau virtuel, accès libre, espace en temps partagé - ces expressions évoquent la même idée qui n'a pas encore reçu d'appellation consacrée. Andrew Chadwick préfère l'appeler "espace de bureau vivant", ou "dynamique", pour souligner une différence de nature essentielle entre ce concept et la classique affectation individuelle de l'espace. L'idée est pourtant simple: personne n'est tenant à demeure d'un espace particulier, l'espace de travail n'est alloué que temporairement le temps nécessaire à la réalisation d'une tâche déterminée. Le concept n'est pas nouveau - l'organisation du travail en équipe dispose des lieux de travail de cette façon depuis fort longtemps.

Pour Chadwick, "c'est un peu comme une grande école de commerce: dans un cadre universitaire, personne ne possède en propre un espace quelconque, et pourtant des milliers d'étudiants et d'enseignants fréquentent une structure où ils disposent de salles de réunion, de cours, de cafétérias, de laboratoires, de bibliothèques - toutes sortes d'espaces adéquats aux différentes activités".

En conclusion, Chadwick estime que "si l'appropriation individuelle de l'espace est soumise à quelque restriction que ce soit à l'égard des usagers, il doit exister une contrepartie qualitative; en dépensant un peu plus au mètre carré, le coût par personne devient infiniment moindre qu'avec une solution classique, et cependant la satisfaction ressentie par les usagers à l'égard d'un environnement qu'ils ne peuvent pas personnaliser est étonnante. Faute de quoi, les économies seront réalisées aux dépens d'un personnel aigri, ce qui irait à l'encontre de la finalité de l'opération".

LES AUTEURS : LE GROUPE CHADWICK

Issu de l'agence du designer industriel Hulme Chadwick (fondée en 1946), et sous la direction de l'architecte Andrew Chadwick, fils et successeur du précédent, le groupe Chadwick a commencé à se spécialiser en architecture d'intérieur et en rénovation d'espaces dans les années 70. En 1979, il fut la première agence d'architecture au monde à se doter d'un ordinateur Calcomp IGS, spécialisé en applications graphiques. Depuis lors, Chadwick n'a pas cessé de rechercher des applications de technologies nouvelles à des problèmes d'aménagement, notamment dans la gestion de l'espace.

Grâce à l'intégration de l'agence britannique de Charles Pfister au groupe en 1990, Chadwick a étendu ses activités dans le domaine du design. Avec la création de Chadwick Europe à Bruxelles, le groupe vise à étendre ses compétences en matière d'aménagement et de gestion d'espaces tertiaires à une clientèle d'entreprises continentales.

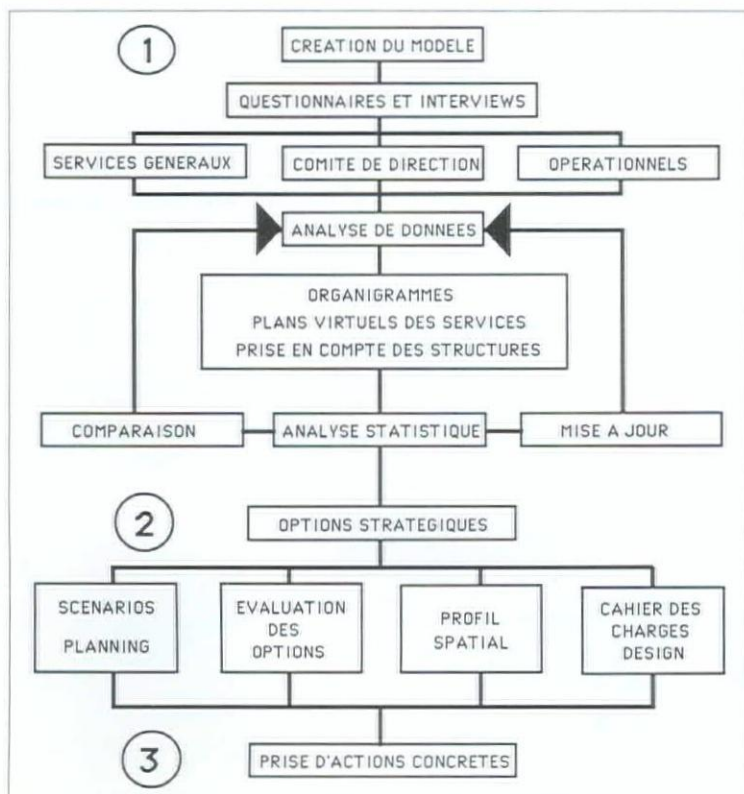
Espaces tertiaires

Les espaces tertiaires sont le produit - concerté ou non - de trois activités: une activité industrielle de production de mobilier, d'équipements et de cloisonnements, une activité architecturale d'organisation de ces matériels, et tout cela à l'usage d'une troisième activité, génériquement qualifiée de tertiaire. Pour les personnes actives dans le tertiaire - tout comme pour celles des autres secteurs - le cadre de travail ne devrait pas être un problème ni un casse-tête, sinon un outil leur permettant de travailler plus efficacement, tout en constituant un facteur d'agrément personnel.

Or comme pour la majorité des espaces de travail, l'aménagement des espaces tertiaires échappe généralement à l'activité architecturale, qui s'arrête dans le meilleur des cas à la réception des murs, ou au choix de la couleur de la moquette. Le plus souvent les problèmes d'aménagement se règlent entre acheteurs de société et négociants. Mais y compris à ce niveau il est significatif que les termes anglo-saxons de *facility-manager* et de *space planner* n'aient pas de traduction consacrée en français, ni d'équivalence socio-professionnelle en France.

Il semble cependant que des compétences en matière d'aménagement, avec des soucis de coopération entre les trois familles de partenaires se manifestent de plus en plus fréquemment. L'organisation du travail des entreprises souffre en fait de moins en moins d'être contrainte à chauffer n'importe quel type d'espaces, les techniques informationnelles mises en œuvre non plus; et il existe des professionnels capables de formuler, d'analyser, et de résoudre ces problèmes en termes d'aménagement spatial. Il est souhaitable que ces professionnels aient un profil d'architecte plutôt que d'ingénieur et pour favoriser cette évolution les besoins d'information et d'échanges sont énormes. Le malaxage européen et la pression qu'il impose aux entreprises implantées en France y est certainement pour beaucoup, mais de toute façon on ne peut que se réjouir de voir apparaître une culture des lieux de travail, avec tous les débats d'idées, de méthodes, de techniques et d'économies qui en découlent. Pour toutes ces raisons, ces pages "Espaces tertiaires" inaugurées dans ce numéro d'AA seront consacrées à ce trio, usager - industriel - aménageur, à leurs réalisations communes, à leurs projets les plus marquants (pages Aménagement), en second lieu à leurs recherches, à leurs idées et à leurs méthodes respectives (pages Profil). En troisième lieu, c'est à la relation des faits concrets les concernant, maîtres d'ouvrages, maîtres d'œuvre et industriels, qu'il sera fait place, car ils sont "à suivre".

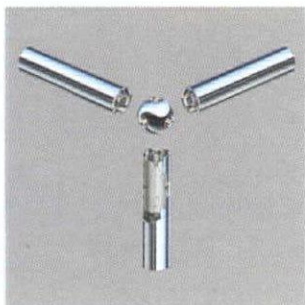
JP Cousin



Voir plus loin.



Pouvoir construire, compléter et transformer à l'aide d'éléments modulaires: tel est le principe du système d'ameublement USM Haller



USMHALLER

Dans certains métiers, la confiance est aussi importante que la compétence professionnelle. Sans elle, pas de réussite possible. Mais la confiance ne vient pas toute seule, il faut la construire. Dans ce domaine, les signes extérieurs jouent un rôle déterminant. Par sa perfection technique et son élégance indémodable, le système d'ameublement USM Haller vous aidera à créer un climat de confiance.

Nous sommes à votre disposition pour tous renseignements complémentaires.

USM U. Schärer Söhne AG
CH-3110 Münsingen
Tél.: 19.41.31.720 71 71
Fax: 19.41.31.720 73 10

L'Italie que nous



En un peu plus de trois ans, à Séville: l'aéroport a été entièrement refait, trois routes de contournement urbain d'une longueur de 75 kilomètres ont été construites, le port a été restructuré, le Guadalquivir a été dévié et huit nouveaux ponts l'enjambent, dont un en acier d'une longueur de 168 mètres, construit en douze mois.

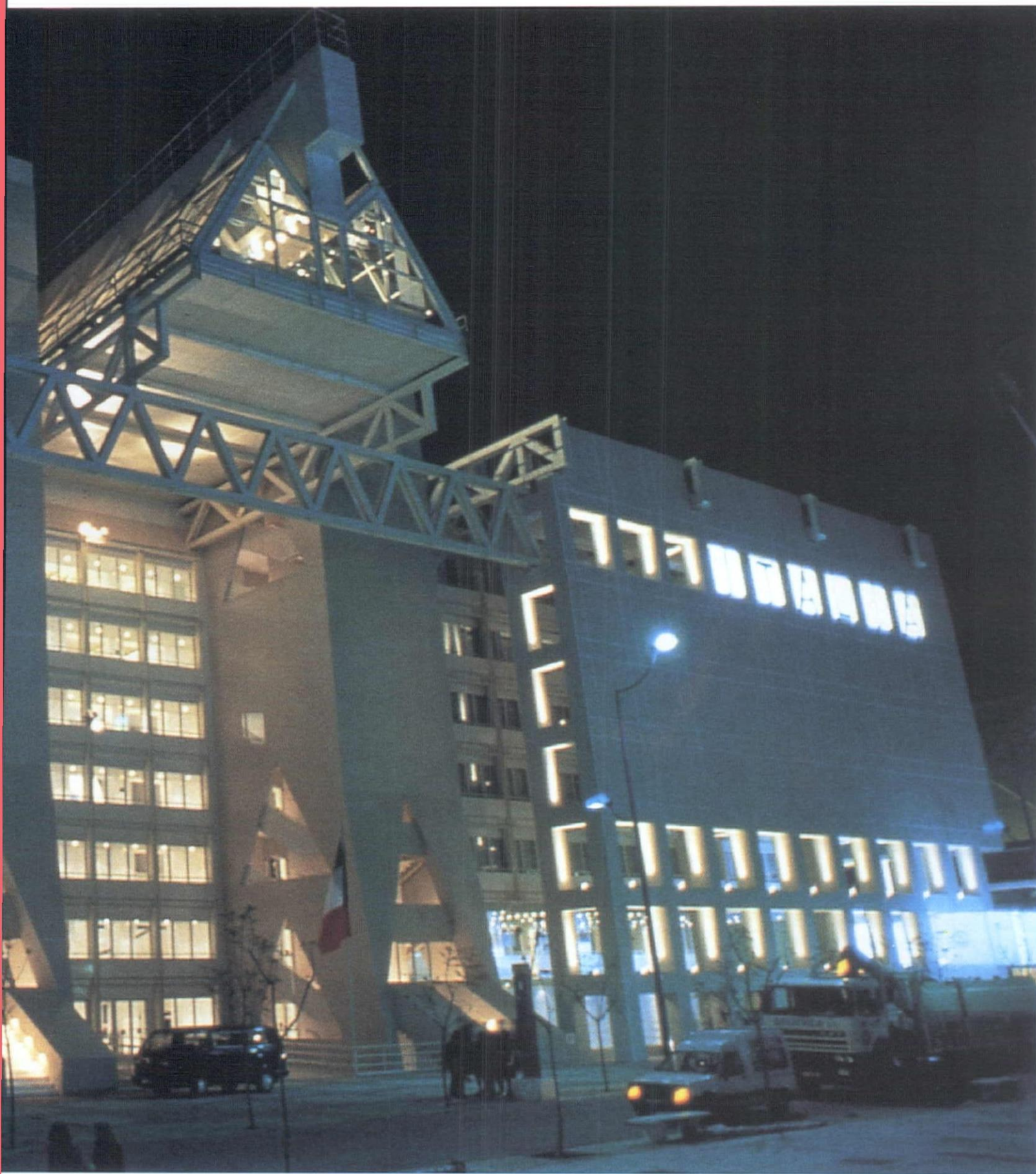
C'est ainsi que Séville s'est préparée pour accueillir l'Expo '92. 650.000 mètres carrés d'exposition, 95 pa-

villons de pays, 300.000 mètres carrés de jardins, 350.000 arbres de mille espèces différentes, 12 fontaines monumentales, 26.000 mètres carrés de plans d'eau.

Une fois refermées les portes de l'Exposition, un grand projet verra le jour: son nom est Cartuja 93, ce sera le Parc technologique, culturel et touristique du deuxième millénaire. Il comprendra également le pavillon italien de l'Expo '92: il s'appelle Palazzo Italia.

voulons est à Séville.

STZ



Avec l'aimable autorisation de la société IM.CO. Iritecna, Groupe IRI.

Service lecteurs n° 14

Il a été conçu par Gae Aulenti et Pierluigi Spadolini. iGuzzini y a participé. Avec le système Edge pour l'éclairage de la façade. Avec le système Shuttle pour la régie lumineuse des salles intérieures du Palazzo Italia de Séville.

Pour resituer, le système Edge est celui qui illumine le Palais Montjuich de Barcelone, restructuré à l'occasion des Olympiades; le système Shuttle est celui qui éclaire la Librairie du musée du Grand Louvre à Paris. Ce sont

des systèmes d'éclairage signés iGuzzini Illuminazione.

iGuzzini Illuminazione France, 151 Avenue du Maine, 75014 Paris.

Hasta la vista.

iGuzzini
Architectural Lighting

A SUIVRE...



THALES, PYTHAGORE, EUCLIDE ET GALILÉE

La gamme de mobilier de bureau Théorème éditée par Formes Nouvelles Internationales se décline selon les noms de ces quatre grands connaisseurs des lois du cosmos auxquelles ils donnèrent une expression géométrique. Théorème, à sa combinatoire rigoureuse de plans et de volumes, associe une palette de 2000 couleurs, directement tirée de la peinture de carrosserie. Cette gamme est voulue novatrice dans ses fonctions: un seul programme pour toute la hiérarchie des usagers, celle-ci se manifestant au travers du choix des configurations. De la diversité ainsi créée peut surgir une image d'entreprise, en maintenant une unité formelle. Une signature collégiale du bureau de création de Formes Nouvelles Internationales, sous la direction de Jacques Hazan.

Formes Nouvelles Internationales, 43, avenue de Friedland/7 rue Arsène-Houssaye, 75008 Paris.
Tél.: (1) 44 21 12 85. Fax: (1) 45 62 59 11.

LE TROMBINOSCOPE, TREIZIÈME, TOME PREMIER...

Latreizième édition du Trombinoscope, l'annuaire professionnel du monde politique publié par la Gazette du Parlement, qui vient de paraître, rassemble environ 12 000 biographies en deux volumes. Le tome 1 regroupe l'exécutif, les corps constitués, les institutions européennes, nationales, les partis politiques. Le tome 2 est intitulé Régions - Départements et Communes. En outre 120 pages sont consacrées aux agences de presse, à la presse écrite et à l'audiovisuel. L'ouvrage de référence pour ceux que la bonne conduite de leurs projets - ou leur participation à la

vie publique - peut imposer de savoir qui sont, physiquement, leurs interlocuteurs du côté institutionnel, politique et médiatique.

Le Trombinoscope, Publications professionnelles parlementaires, 18/20 rue Guynemer, 92441 Issy-les-Moulineaux.

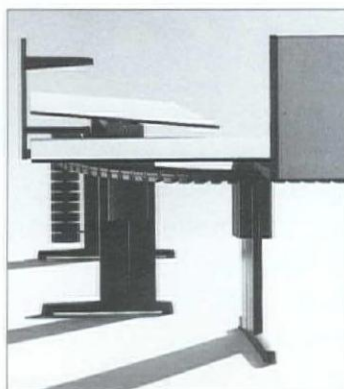
MARTIN STOLL POUR L'EUROPE

Le Centre de presse des institutions européennes à Strasbourg a été équipé de sièges de la Collection/C. Martin Stoll fournit depuis des années les institutions européennes à Bruxelles, Strasbourg, Luxembourg, ainsi que leurs représentations dans le monde entier. Et voici peut-être apparaître un tournant dans les rapports entre image et design des produits Martin Stoll: la société présentera à Cologne, à l'occasion d'Orgatec 92, une nouvelle collection de sièges de bureau, réalisée en étroite collaboration avec le studio Mattheo Thun de Milan.

Martin Stoll, 34 bd de Grenelle, 75015 Paris.
Tél.: (1) 45 77 19 46. Fax: (1) 45 78 75 84.

YPSO ENLEVE LE PRIX "IF" À HANOVRE

"iF" a été décerné à l'occasion de l'Industrie Design Forum de Hanovre (avril 92) au mobilier Ypso, créé par l'agence de design industriel Ninaber/Peters/Krouwel, commercialisé en 1991. Ypso est une gamme fabriquée à Tilburg (Pays-Bas), chez Assenburg, du groupe hollandais Samas-



Groep NV. Au groupe Samas appartient également Aspa, leader hollandais dans le secteur du mobilier et de l'aménagement de bureaux, Sansen et Ergam Ronéo en France, Samas Vickers au Royaume Uni et Ca Parsons en Irlande.

Assenburg BV, Tilburg, Pays Bas. Tél.: (31) 13 629555. Fax: (31) 4160 50244.

ECLAIRAGE INDIRECT SUR RAIL

Créés par Bruno Gecchelin pour iGuzzini, les luminaires Sella offrent la possibilité d'allier un éclairage fluorescent aux systèmes d'éclairage architectural sur rails XO ou Challenger. Ces systèmes peuvent désormais fournir un éclairage général pour des espaces tertiaires, plus particulièrement en éclairage indirect vers les plafonds ou en position lèche-murs. Ces appareils à réflecteurs asymétriques reçoivent le cas échéant des écrans en métacrylate contrôlant la répartition du faisceau lumineux.

iGuzzini, 151 avenue du Maine, 75014 Paris.
Tél.: (1) 45 40 72 45. Fax: (1) 45 40 90 19.

SHADOWS, DE SOTTSASS, AVEC ZUMTOBEL

Sous le titre de Shadows, le constructeur autrichien de luminaires présente du 19 au 29 octobre à Cologne, en même temps qu'Orgatec, une exposition itinérante conçue et architecturée par Sotssass, présentant ses idées sur la lumière - et notamment des photographies faites ou choisies par lui - ses créations d'appareils d'éclairage pour Zumtobel, les lignes Optos, ID-S et Artos 3, le dernier venu. Le 23 octobre, présentation à la presse et conférence sur le thème: "Notes de voyage - Ettore Sotssass et la lumière". L'exposition est ensuite attendue à Vienne, Milan et Paris.

Zumtobel, 2 rue de la Cristallerie, 92310 Sèvres.
Tél.: (1) 45 34 56 00. Fax: (1) 46 26 66 20.

EMIRATS ARABES UNIS: INDEX 92 ET INDESIGN FORUM 92

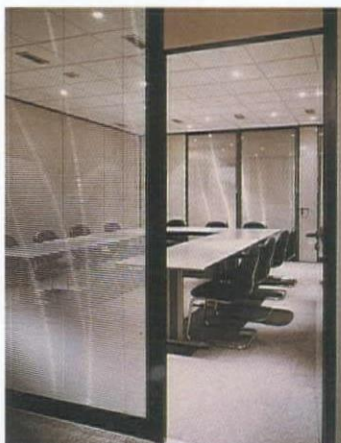
Parmi les industriels de 18 pays, Steelcase Strafor sera présent à Dubai avec Al Abbas, son partenaire pour le Moyen-Orient, à Index 92 (Interior design exhibition) du 28 septembre au 2 octobre 1992. Index 92 a été conjointement organisé par Channels, E.A.U., et Bernard Walsh Communications, Royaume-Uni, organisateur notamment de IDI (Interior Design international). Selon Justin Boutros, directeur exécutif de Channels, il s'agit de "faire d'Index le Cologne et le Milan du Moyen-Orient. Les acheteurs arabes viendront à Dubai pour discuter d'aménagement intérieur et de design, et négocier des contrats dans leur propre langue". Simultanément se tiendra InDesign 92, conférence du Moyen-Orient sur l'architecture et le design, avec un programme couvrant aussi bien l'étude de l'architecture traditionnelle de Dubai que l'aménagement des espaces tertiaires ou l'éclairage de la ville de l'an 2000.

Dubai World Trade Center, Pub. Rel. Dept. Tél.: (971) 4 314200. fax: (971) 4 306433.

G.M. À ARGENTEUIL

General Motors France vient de s'installer à Argenteuil, dans la banlieue ouest de Paris, avec un concept original d'organisation et d'aménagement dans un immeuble réalisé par le promoteur Guiraudie-Auffève et conçu par CDA, architectes à Toulouse. Pour la distribution flexible en espaces ouverts, semi-ouverts et fermés ont été mises en œuvre des cloisons Linex. Celles-ci sont majoritairement à double vitrage et comportent des stores vénitiens Storflex orientables.

Linex, Z.I. Ste Marie des Champs BP 168, 67195 Yvetot Cedex. Tél.: 35 95 72 00. Fax: 35 95 48 30. Storflex, 21-27 rue des Pernelles, BP 39, 93170 Bagnolet. Tél.: (1) 43 60 85 14. Fax: (1) 43 60 89 81.



POLITIQUE DE MARQUES: STEELCASE STRAFOR

Le groupe, dont l'évolution depuis 1980 a été jalonnée de rapprochements (avec Pohlshöcher en Allemagne, AF Sistemas en Espagne et Euroseel au Portugal, Gordon Russell et Harvey U.K. au Royaume-Uni), a harmonisé les rapports entre vocations et anciens outils de production des entités présentes sur le marché français en définissant une politique de marques. L'outil de production est désormais indépendant de la marque et dédié à des types de tâches (ex.: le bois en Allemagne, procédé de moulage à Strasbourg). Il ne s'agit pas de créer une hiérarchie entre Airborne, Artifort et Strafor, sinon, selon l'expression même des dirigeants du groupe, de répondre à des familles de besoins; en conséquence les marques auront leurs outils spécifiques de distribution. Airborne, qui a des développements en commun avec Harvey, devra tenir le pari de créer des produits simples, mais signés; un catalogue de prêt-à-porter, de bonne esthétique, tout en continuant à assurer les partenariats existants. Strafor revendique l'aménagement, le concept de système, et apporte un savoir-faire pour aider ses clients à construire leurs solutions. Artifort possède une "griffe" qui répond à une demande d'image, et qui est soutenue par une forte notoriété internationale. Cassina Danese, de toute façon - et c'est un bien - reste carrément hors catégories.

Steelcase Strafor, 56 rue Jean-Girardoux, BP 6K, 67035 Strasbourg Cedex. Tél.: 88 28 90 13. Fax: 88 28 31 78.

LES "INTROUVABLES" DE

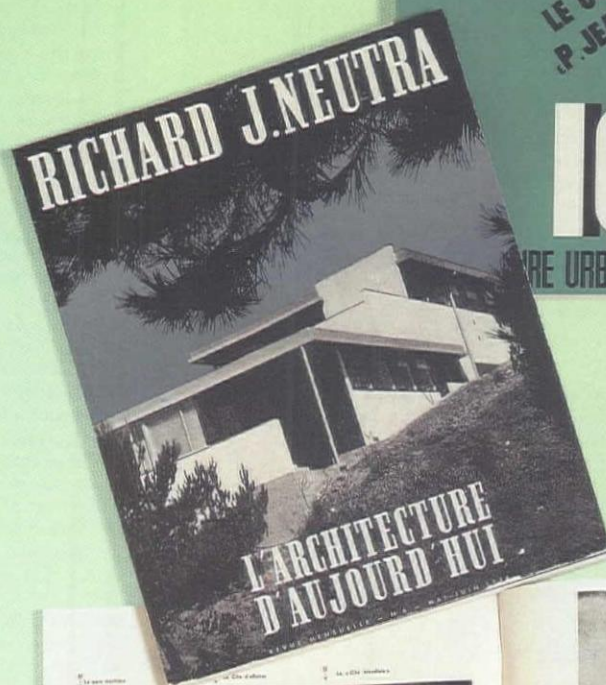
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

L'Architecture d'Aujourd'hui continue sa série de rééditions de numéros anciens, introuvables aujourd'hui. Parmi ces numéros, nous sommes heureux de vous proposer deux nouveaux volumes, en tirage limité et numéroté.

La réédition intégrale du **numéro 10** de l'Architecture d'Aujourd'hui, paru en **1933**, consacrée entièrement à **Le Corbusier** et à **Pierre Jeanneret**.

La réédition complète du **numéro 6** paru en **1946**, **monographie** consacrée à **Richard J. Neutra**.

Ces deux nouvelles rééditions, en tirage limité et numéroté, constituent de véritables trésors que tous les amoureux de l'architecture seront fiers de posséder.

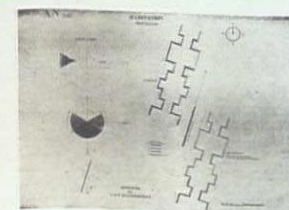


L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

LE CORBUSIER
P. JEANNERET

10

URBANISME DÉCORATION



URBANISATION DE LA RIVE GAUCHE DE L'ESCAUT A ANVERS 1933

par Le Corbusier et P. Jeanneret, H. P. Jeanneret, Louvain

Ce projet est basé sur les principes suivants :
1° - une zone d'habitat à caractère moderne ;
2° - une zone d'habitat à caractère traditionnel ;
3° - une zone d'habitat à caractère mixte ;
4° - une zone d'habitat à caractère rural ;
5° - une zone d'habitat à caractère urbain ;
6° - une zone d'habitat à caractère industriel ;
7° - une zone d'habitat à caractère commercial ;
8° - une zone d'habitat à caractère administratif ;
9° - une zone d'habitat à caractère religieux ;
10° - une zone d'habitat à caractère scolaire ;
11° - une zone d'habitat à caractère sportif ;
12° - une zone d'habitat à caractère culturel ;
13° - une zone d'habitat à caractère récréatif ;
14° - une zone d'habitat à caractère sanitaire ;
15° - une zone d'habitat à caractère social ;
16° - une zone d'habitat à caractère politique ;
17° - une zone d'habitat à caractère économique ;
18° - une zone d'habitat à caractère juridique ;
19° - une zone d'habitat à caractère artistique ;
20° - une zone d'habitat à caractère scientifique ;
21° - une zone d'habitat à caractère technique ;
22° - une zone d'habitat à caractère militaire ;
23° - une zone d'habitat à caractère diplomatique ;
24° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
25° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
26° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
27° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
28° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
29° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
30° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
31° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
32° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
33° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
34° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
35° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
36° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
37° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
38° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
39° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
40° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
41° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
42° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
43° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
44° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
45° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
46° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
47° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
48° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
49° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
50° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
51° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
52° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
53° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
54° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
55° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
56° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
57° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
58° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
59° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
60° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
61° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
62° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
63° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
64° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
65° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
66° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
67° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
68° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
69° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
70° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
71° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
72° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
73° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
74° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
75° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
76° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
77° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
78° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
79° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
80° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
81° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
82° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
83° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
84° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
85° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
86° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
87° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
88° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
89° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
90° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
91° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
92° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
93° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
94° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
95° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
96° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
97° - une zone d'habitat à caractère législatif ;
98° - une zone d'habitat à caractère exécutif ;
99° - une zone d'habitat à caractère judiciaire ;
100° - une zone d'habitat à caractère législatif ;

BON DE COMMANDE

Je désire recevoir :

☐ exemplaire(s) de la réédition numérotée du numéro 10 de novembre 1933 de L'Architecture d'Aujourd'hui, au prix de 200 F le volume.*

☐ exemplaire(s) de la réédition numérotée du numéro 6 d'octobre 1946 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, Visa ☐ Diners Club

N°

Je souhaite une facture acquittée ☐ Oui ☐ Non

Signature obligatoire

M., Mme, Nom Prénom

Adresse

Code Postal Ville

Pays Tél.

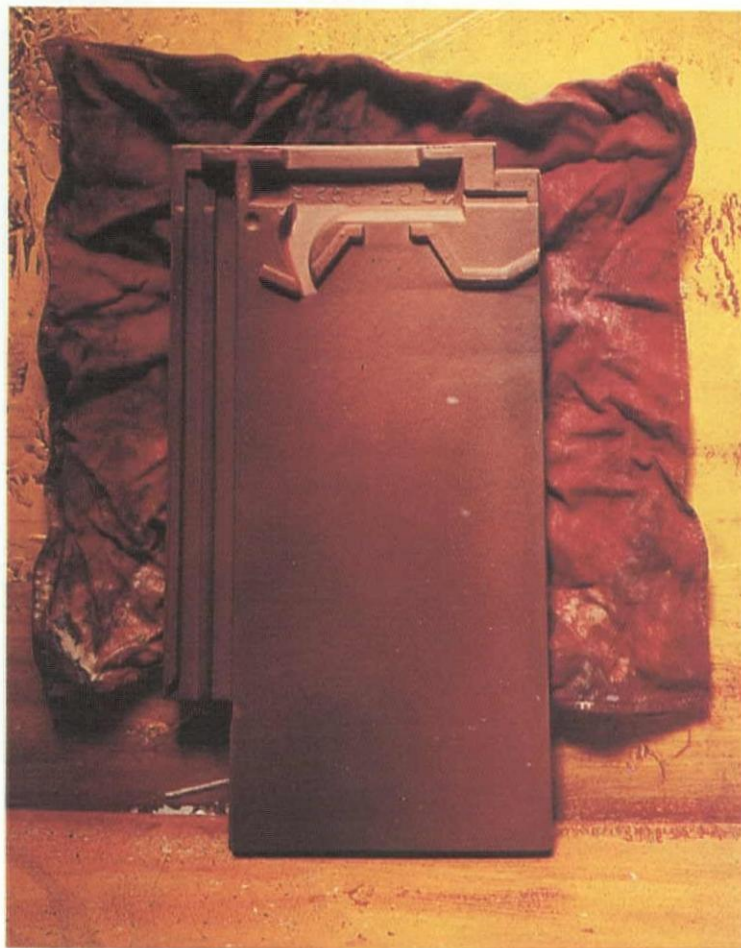
Mon adresse ci-dessus est personnelle ☐ professionnelle ☐

LCN/282

Retournez
ce bon de commande
avec le règlement
correspondant à :

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

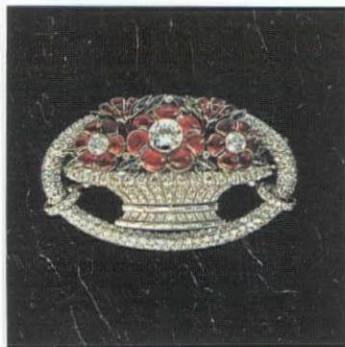
Service Diffusion,
25, rue Leblanc,
75842 Paris Cedex 15,
France.
Tél. : (1) 40 60 42 16



DEPARDON, SIEFF, ET QUELQUES AUTRES

Les autres sont Georges Fessy, Gilles Perret et Jean-Noël Reichel. Ces cinq photographes ont eu carte blanche pour réaliser un hommage à la tuile plate, nommément la Vauban, à sa richesse de matière, à sa géométrie, à tout ce qu'elle leur évoquait : le résultat est un très bel album de grande photographie. Grâce à son épaisseur identique à celle de la tuile plate et à ses emboîtements cachés, la tuile Vauban permet la rénovation parfaite d'anciennes toitures. Ces mêmes avantages cumulés, plate avec emboîtement, sont ceux d'une tuile plate pour l'architecture moderne. A profil droit ou en écaille, la Vauban existe en six familles de tons pour l'instant.

Migeon, Tuileries-Briqueteries, 25770 Franois.
Tél.: 81 59 02 01. Fax: 81 59 02 90.



VAN CLEEF ET ARPELS AU PALAIS GALLIERA

L'ardoise contribue à la mise en valeur des trois cents pièces de la rétrospective des joailliers Van Cleef et Arpels au Palais Galliera (musée de la Mode), visible jusqu'au 31 octobre. Par leur participation les Ardoi-

series d'Angers entendent souligner leur intérêt pour les arts et leur attachement au patrimoine, bien au-delà du domaine particulier de l'architecture où l'ardoise continue de tenir son rôle. Cette scénographie inhabituelle qui joue la discrétion au regard des bijoux exposés attire malgré tout l'attention sur la profondeur de la texture et des teintes du matériau et incite à le regarder d'un œil neuf.

Ardoisières d'Angers, 52, bd du Roi-René, BP 08
49010 Angers Cedex. Tél.: 41 88 98 02.
Fax: 41 88 71 23. Téléc: 720 948 Ardangé.

RENDEZ-VOUS EQUIP'BAIE ET BATIMAT INDUSTRIE

Equip'baie : pour sa troisième édition, du 4 au 7 novembre 1992, plusieurs centaines d'exposants s'installeront aux niveaux 1 et 2 du bâtiment 7 de la Porte de Versailles (au fond du parc des expositions). Les fermetures, volets et persiennes passent à 2 300 m², les menuiseries pvc, alu et bois à 6 200 m², 3 400 m² pour les stores et protections solaires, 900 m² aux produits verriers, motorisation et automatismes s'étendront sur près de 2 000 m². En résumé, un salon d'innovations technologiques, avec environ 20% d'exposants étrangers. Batimat-Industrie suivra peu après : du 26 au 29 janvier 1993, au parc des expositions de Paris-Le Bourget. Ce salon très ciblé sur des décideurs révèle un marché spécifique de haute technologie : Salon international de la construction, de l'équipement et de l'environnement des bâtiments industriels et de stockage, il suit l'évolution des lieux industriels conçus comme des espaces-outils, y compris les bâtiments agricoles et d'élevage.

Batimat-Blenheim, 22-24, rue du Président-Wilson, 92532 Levallois-Perret Cedex.
Tél.: (1) 47 56 50 00. Fax: (1) 47 56 08 15.
Téléc: 614 092.

COLLECTION ORIGINE, COULEURS DE MOQUETTE 93/94

Du Pont de Nemours présente sa nouvelle gamme de coloris de fibres, en quatre palettes de neuf couleurs chacune. Intitulée Origine, elle a été créée par la coloriste Linda Barron, pour être préconisée par les architectes d'intérieur, décorateurs et prescripteurs de moquettes. Alors que le rôle des moquettes est sous-estimé en matière de décoration, cette gamme devrait encourager une remise en question de l'usage de la couleur et offrir de nouvelles sources d'inspiration. Sur le stand Du Pont à Décorat seront visibles des prototypes réalisés à partir de ces palettes par Dura, Ege-Gram, Interface-Heuga, Nordfeil et Westbond. Sommer sera également présent avec la nouvelle fibre Antron Excel SC bâtiment dont le procédé de teinture dans la masse assure un meilleur comportement des coloris à la lumière et au nettoyage. Parallèlement seront exposées les réalisations créées dans les collections 92 à partir des fibres polyamides vedettes Antron Plus et Antron Excel, provenant des établissements suivants : Associated Weavers, Cadre (Herford), Desso, D.L.W., Dura, Ege-Gram, Esco, Globus, Interface-Heuga, Milliken, Mira X, Louis de Portere, Vorwerk, Le Comptoir de Sols, LMS, Udirev et UTD. La visite du stand Du Pont à Décorat sera une occasion de découvrir les associations chromatiques des textiles avec le Corian, matériau massif de revêtement, également produit par Du Pont de Nemours.

Du Pont de Nemours (France) SA, 137, rue de l'Université, 75334 Paris Cedex 07.
Tél.: (1) 45 50 65 50.
Téléc: 206 772 F DU PON.

LES LUMIÈRES 92/93

C'est le titre avenant de la toute dernière édition du catalogue Thorn Europhane; une maquette renouvelée (un détail: une forte couverture cartonnée pour un ouvrage à utiliser fréquemment) rend particulièrement plaisante la consultation de cet outil de travail des prescripteurs, architectes ou b.e.t., et professionnels de l'éclairage. Cette documentation technique se distribue fonctionnellement en cinq chapitres: Extérieur, Intérieur fonctionnel, Intérieur architectural, Sources, Appareils, enrichis chacun de nombreux produits nouveaux. De très nombreuses mises en situation en quadrichromie s'ajoutent aux descriptifs et schémas techniques. 20x20 cm, 636 pages. Indispensable.

Thorn Europhane, 15, bd Haussmann,
75379 Paris Cedex 08. Tél.: (1) 49 53 62 44.
Fax: (1) 49 53 62 40.



SHOW-ROOM CARRÉ: FACE À L'HOTEL DU NORD...

Les volumes du quai de Valmy ont été entièrement recomposés pour offrir une présentation organisée, dans des espaces très aériens sur quatre niveaux, de l'ensemble des gammes Carré. Murs et plafonds ont été traités en peinture à l'éponge ocre jaune dans l'esprit et les matières des gammes Carré. Outre les modules suspendus qui permettent de travailler sur des combinaisons de décors, une présentation en modules tapis "en trompe-l'œil" permet d'apprécier les effets en surfaces en sols et murs. Derniers arrivés: un ocre rose dans les terres cuites Méditerranée de la collection Sols et une palette de onze couleurs brillantes et pastel en terre cuite émaillée (Clémentine).

Carré, siège social et show-room: 91, quai de Valmy, 75010 Paris. Tél.: (1) 46 07 03 26.
Fax: (1) 46 07 37 61.

SÉMINAIRE INDUSTRIEL DE LA PIERRE MARBRIÈRE

Le Centre d'affaires parisien de l'Institut italien du commerce extérieur accueillera le 29 octobre prochain une journée d'études sur les problèmes posés par l'utilisation de la pierre en parement et les solutions apportées pour la découpe (notamment en plaques courbées), le traitement superficiel et les systèmes de mise en œuvre et d'accrochage de la pierre mince. Cette journée est organisée conjointement avec la Région Toscane, leader international de la branche, avec 10 000 salariés pour une production propre de 1,5 million de tonnes de blocs, à laquelle s'ajoute l'importation de 1 million de tonnes de matériaux.

Délégation commerciale d'Italie, 140, Champs-Élysées, 75008 Paris. Tél.: (1) 45 62 87 32.
Fax: (1) 45 63 40 34. Téléc: 651 313 INACE.

ERRATA: BIEN SE RELIRE...

Suite à une double erreur - orthographe erronée puis mal corrigée - dans le dossier "L'enveloppe architecturale", pages 164 et 166 de notre numéro de juin, les panneaux composites résines-fibres Trespa ont été associés au nom de la société Hoesch au lieu de celui de leur légitime appartenance, la société Hoechst. Nous prions ces deux sociétés de bien vouloir nous excuser de cette confusion que nos lecteurs auront d'eux-mêmes relevée et rectifiée.

Hoesch, tour Roussel Hoesch, 92080 Paris La Défense Cedex 3. Tél.: (1) 40 81 46 88.
Fax: (1) 40 81 40 46.

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 23 octobre 1992

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

Êtes-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	Architron	40	79
2	Ariston	41	80
3	Armstrong	42	81
4	Butagaz	43	82
5	Caoduro	44	83
6	Casalgrande	45	84
7	Centre d'Information du Verre Feuilleté	46	85
8	Edf	47	86
9	Elf Antargaz	48	87
10	Feder Beton	49	88
11	Forbo-Sarlino	50	89
12	Gaz de France	51	90
13	GSB	52	91
14	iGuzzini	53	92
15	Linex	54	93
16	Litec	55	
17	Monoceram	56	
18	Oce	57	
19	Presto	58	
20	Print	59	
21	Rapetti	60	
22	Reggiani	61	
23	Sageret	62	
24	Saie 92	63	
25	Salon International de l'Architecture	64	
26	Saroyan	65	
27	Schuco	66	
28	Shell bitumes	67	
29	Sommer	68	
30	Usm haller	69	
31		70	
32		71	
33		72	
34		73	
35		74	
36		75	
37		76	
38		77	
39		78	200

1	11	21	31	41	51	61	71	81	91					
2	12	22	32	42	52	62	72	82	92					
3	13	23	33	43	53	63	73	83	93					
4	14	24	34	44	54	64	74	84						
5	15	25	35	45	55	65	75	85						
6	16	26	36	46	56	66	76	86						
7	17	27	37	47	57	67	77	87						
8	18	28	38	48	58	68	78	88						
9	19	29	39	49	59	69	79	89						
10	20	30	40	50	60	70	80	90						200

Je désire recevoir gratuitement et sans aucune obligation de ma part les documentations correspondant aux numéros que j'encercle ci-dessus.

A D A 2 8 2

1	Architrion	40	79
2	Ariston	41	80
3	Armstrong	42	81
4	Butagaz	43	82
5	Caoduro	44	83
6	Casalgrande	45	84
7	Centre d'Information du Verre Feuilleté	46	85
8	Edf	47	86
9	Elf Antargaz	48	87
10	Feder Beton	49	88
11	Forbo-Sarlino	50	89
12	Gaz de France	51	90
13	GSB	52	91
14	iGuzzini	53	92
15	Linex	54	93
16	Litec	55	
17	Monoceram	56	
18	Oce	57	
19	Presto	58	
20	Print	59	
21	Rapetti	60	
22	Reggiani	61	
23	Sageret	62	
24	Saie 92	63	
25	Salon International de l'Architecture	64	
26	Saroyan	65	
27	Schuco	66	
28	Shell bitumes	67	
29	Sommer	68	
30	Usm haller	69	
31		70	
32		71	
33		72	
34		73	
35		74	
36		75	
37		76	
38		77	
39		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 23 october 1992

1	11	21	31	41	51	61	71	81	91					
2	12	22	32	42	52	62	72	82	92					
3	13	23	33	43	53	63	73	83	93					
4	14	24	34	44	54	64	74	84						
5	15	25	35	45	55	65	75	85						
6	16	26	36	46	56	66	76	86						
7	17	27	37	47	57	67	77	87						
8	18	28	38	48	58	68	78	88						
9	19	29	39	49	59	69	79	89						
10	20	30	40	50	60	70	80	90						200

I would like to receive documentation corresponding to the numbers circled above, free of charge and obligation.

A D A 2 8 2

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.