

architecture intérieure  
**ere**

**GRATTE-CIEL AMÉRICAINS  
PORTRAIT, MICHEL KAGAN**

**ESPACES BUREAUX**

Foster, Rogers, Tomita, Hammoutene, RFR, Averland, Canal



## ESPACES DE BUREAUX

### M A G A Z I N E

**19** INFOMART. PARIS  
LA DEFENSE 1987.

DESIGNER'S SATURDAY  
Un compte rendu d'Odile Fillion

### É T U D E

**74** LE GRATTE-CIEL  
TOUJOURS RECOMMENCÉ  
dossier réalisé par Michel Vernes



### D O S S I E R

**94** LLOYDS, LONDRES  
SIEGE SOCIAL  
Richard Rogers, architecte

**98** SHANGHAI BANK,  
HONG KONG  
Norman Foster, architecte  
Les réflexions d'Olivier Boissière



**106** SHEPPERD'S  
BUSH, LONDRES  
Thoughton-Mc Aslan, architectes

**111** ATYA, PARIS  
Franck Hammoutène, architecte

**120** PMT ANNEX.  
TOKYO  
M. Tomita, D. Namura, architectes

**124** LINTAS, PARIS  
Marc Held, Rice-Francis-  
Ritchie architectes

### P O R T R A I T



**128** MICHEL W. KAGAN  
TALENT A SAISIR  
Rencontre avec Odile Fillion

### A C T U A L I T É S - I N T É R I E U R S

**136** IN VITRO  
Silo, Paris  
Dominique Averland, architecte

**140** EX NIHILO  
Show room Farot, Paris  
Pierre Louis Faloci, architecte

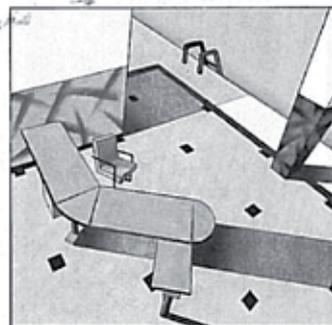
**143** VIRTUOSO  
Centre National des Lettres, Paris  
Canal, Patrick Rubin, Daniel Rubin,  
Annie Le Bot, architectes

**148** DOMINO UNE  
AGENCE DE PUB  
Brewer, Jones & Partners, Londres  
Andrew Holmes, architecte

**150** TOTAL RIME  
AVEC CONVIVIAL  
Jean Willerval, Henri La Fonta,  
architectes

### D E S I G N

**156** APRÈS-SICOB,  
LE MOBILIER DE  
BUREAU 1986  
par Marie-Hélène Contal



### M A G A Z I N E

**169** ACTUALITÉ  
DU MEUBLE

Crédits photos : Lloyds, Richard Bryant, Shanghai Bank, Richard Bryant, Sheppards Bush, Richard Bryant, Atya, Deidi Von Schaewen, Silo, Stephane Couturier, CNL, Stephane Couturier, Brewer Johns, Richard Bryant.

En couverture : Pierre Louis Faloci pour le show-room Farot - Photo Daniel Osso.

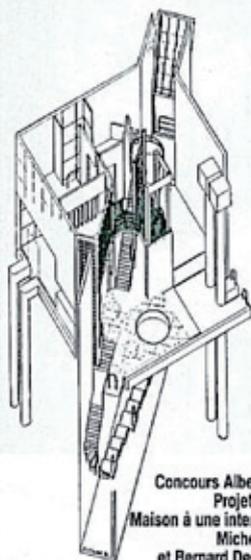
Prochain numéro : Le temps de la fête ; architectures foraines, parcs de loisirs, cité des Sciences et des Techniques, La Villette.

QUOI DE NEUF ? POUR EN SAVOIR PLUS, CARTE LETTRE DOCUMENTATION  
Encart broché dans le présent numéro : Coltrez/Centrapp, Wilkhahn.



PORTRAIT

# MICHEL W KAGAN



Concours Alberti 1977.  
Projet lauréat.  
Maison à une intersection.  
Michel Kagan  
et Bernard Desmoulin.



Art on the Beach "For distant viewing", New York, 1984 : Michel Kagan, Mikyung Kim, Lisa Kraus.

De bonnes fées ont, semble-t-il, veillé depuis longtemps sur le destin de Michel Kagan, qui fut, avec une égale virtuosité, athlète, comédien, réalisateur, peintre, et même antiquaire, avant de fixer son dévolu sur l'architecture. A travers cette dernière passion, exclusive, absolue, Michel Kagan a rejoint le camp des modernes, et fait carrière avec une déconcertante facilité. Dès ses premiers projets, ses premiers concours, il a été « reconnu », couvert de médailles, et accueilli dans le monde entier. Symbole ou victime d'une

**ARCHI-CREE :** Depuis plusieurs années, votre nom apparaît régulièrement au palmarès des grands concours. On vous compte parmi les « espoirs français », mais vous êtes comme un jeune premier qui n'aurait jamais de rôle.

**Michel Kagan :** Jeune premier, peut-être, pour vous, pas pour moi, la chance de ma vie, en tous les cas, c'est justement de ne pas avoir fait du cinéma... mais de l'architecture. Ceci dit, vous aurez du mal à me situer sur la scène parisienne. Je me mets en marge, délibérément. Mon comportement, ma distance, me permettent de ne pas être sous influence et d'ignorer voire de combattre le cynisme contemporain.

**En participant aux concours, vous acceptez la confrontation.**

Se confronter, c'est revendiquer une pertinence, une qualité. Les concours sont pour moi d'abord des exercices pratiques et conceptuels, des moyens de démontrer mes idées et de développer une réflexion dialectique. Il n'y a heureusement pas de limite intellectuelle à la projection. C'est

presque un jeu d'acteur pour l'architecte de définir les intervalles de sa liberté, entre les contingences du réel. Cette pratique du concours, je l'ai adoptée très tôt, dès le concours Alberti, puis j'ai trouvé, à travers l'enseignement un autre type de réflexion. Je suis parti à New York, et je suis devenu professeur à Columbia University à 28 ans, ce qui m'a permis de communiquer une praxis.

**Est-ce acceptable, à 33 ans, d'être encore limité à la méthodologie ?**

Je n'ai pas d'ambiguïté sur mon rôle ; je veux construire et pour cela je pense qu'il faut avoir développé un système qui permette de saisir tous les terrains et toutes les métropoles. Je dois maintenant vérifier, quelle que soit la nature du projet, que ce que je construis me permet de continuer à croire à ces idées. Pour autant, je ne suis pas étonné de ne pas avoir de projet à construire. On dit « c'est la crise », pour moi, c'est normal, ce n'est pas la crise, c'est ce que j'ai toujours connu, moi et ma génération. Je suis passé très près de certaines commandes qui n'ont pas abouti.

Après chaque déception, l'essentiel a été de savoir repartir et de maintenir l'enthousiasme.

**Vous qui figuriez dans la première livraison des « Albums de la Jeune Architecture », vous aviez pourtant les dieux avec vous...**

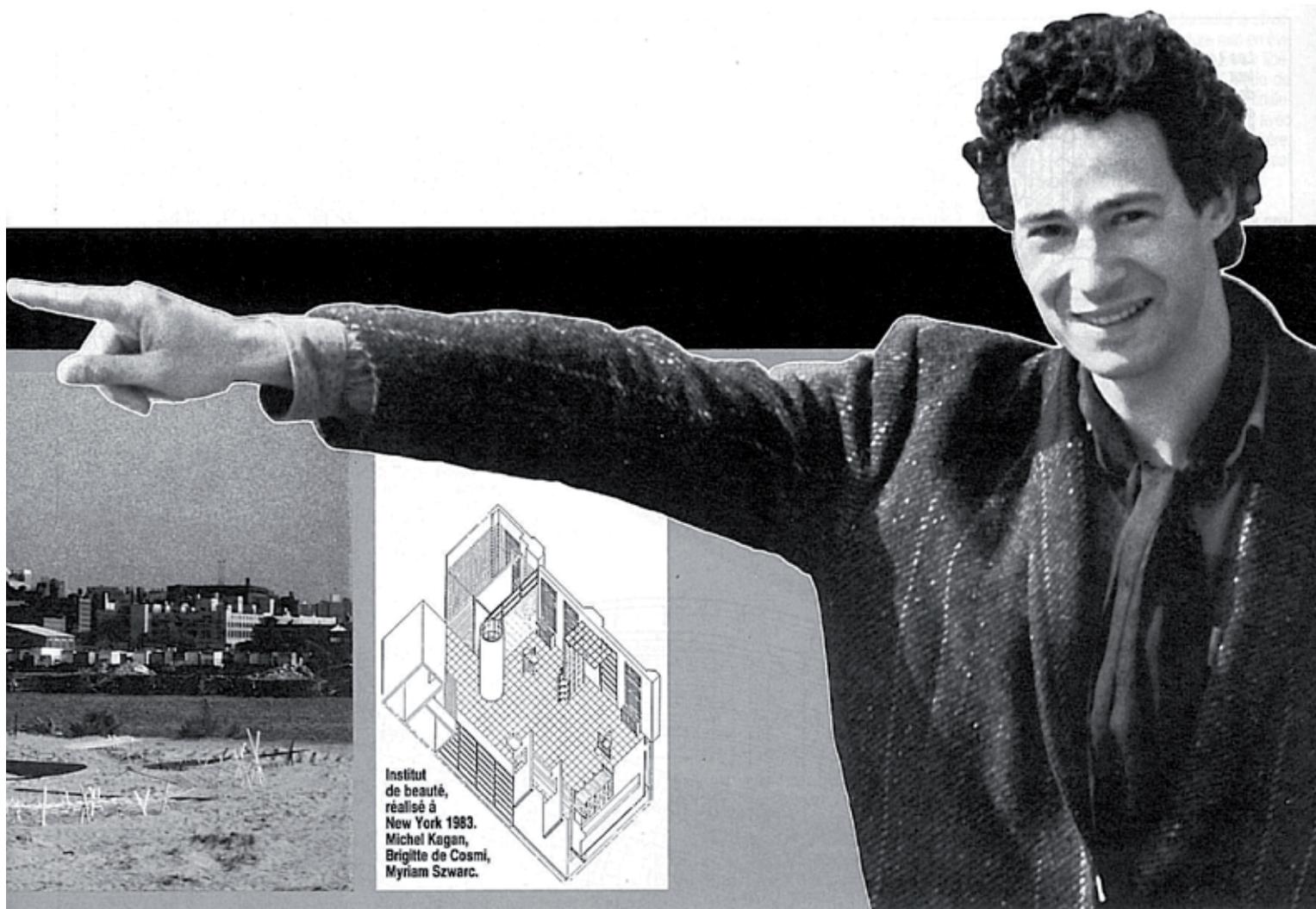
Vous pourriez aussi ajouter à mon palmarès le concours Alberti, la Villa Médicis hors les murs, une mention au concours international Tête Défense, mes postes à Columbia, Montréal, Toronto... La reconnaissance, en France, ça permet de jongler avec les dettes et de recevoir des mises en demeure. Ne croyez pas que je sois seul dans ce cas. La plupart de mes amis collectionnent les médailles, mais, même si la reconnaissance semble signifier notre exclusion, aucun d'entre nous ne se résigne à l'abandon. Le danger, c'est qu'en l'absence de commandes, le milieu perde son statut socio-professionnel, crée des aigris. Pourquoi notre génération serait-elle perdue, vouée à l'absurde, sacrifiée à trente-cinq ans, en pleine puissance créative ? J'ai souvent envie d'interpeller ceux qui au-

torisent le pastiche, le cynisme des réhabilitations, les mitages incontrôlables. C'est l'absence de rigueur des autres qui nous fait apparaître comme des purs et des durs. Si nous voulons être garants d'une rigueur, c'est que nous nous sentons prêts à prolonger l'idée moderne, prêts à construire pour l'an 2000. On confie si peu aux jeunes architectes de quoi expérimenter cette rigueur, prendre la mesure de leur talent, l'échelle exacte de leur valeur.

Pourquoi faire des concours pour être invité à un autre concours, et avoir éventuellement une publication qui vous permettra d'être invité sur un autre concours. Cette chaîne ne fait qu'augmenter les angoisses existentielles de celui qui y participe. Sans pouvoir faire autrement, on n'acquiert jamais le savoir-faire.

**C'est Sysiphe.**

C'est le fait d'une profession libérale, dans un secteur où la commande est plutôt parcimonieuse. J'appartiens à cette génération d'après 68 qui n'a pas d'engagement politique, et donc beaucoup plus de difficultés... que d'autres. Nous avons appris à



Institut de beauté, réalisé à New York 1983. Michel Kagan, Brigitte de Cosmi, Myriam Szwarc.

société médiatique, l'architecte appartient déjà à l'histoire du milieu, avant même d'avoir pu vraiment construire. La virtualité ne suffit plus. Qui donnera maintenant à Michel Kagan l'occasion de passer de la recherche pure à la recherche appliquée ?

prendre des décisions désespérées. Ceci dit, étant lutteur et sentimental..., j'ai plutôt envie de jouer avec les difficultés.

**Comment pensez-vous vous en sortir ?**  
S'en sortir, c'est construire, mais ce n'est pas moi qui peut le décider. Je suis « Visiting professor » dans plusieurs universités américaines, ce qui me permet de ne pas alléner mon intérêt, mon espérance vis-à-vis de la France, car c'est là que je veux œuvrer. J'effectue des aller-retours entre la France et les États-Unis. Je deviens occasionnellement nomade. C'est aussi une façon pour moi, d'être à la recherche d'une internationale de l'esprit, d'un CIAM ou d'un UAM des années 80. A Paris, je fais donc des concours. Quand je vivais à New York, j'étais aidé par une équipe de « fanatiques », Studio 7, où figuraient une majorité d'Américains, d'Italiens, d'Espagnols, de Canadiens. Je les ai tous rencontrés au cours de mes voyages, et ce qui me semblait formidable, c'était de constater que, sans connaître les lieux d'un concours ou d'un projet, et de par la diversité de leurs origines culturelles, ils avaient tous les yeux

bien plus ouverts, que ceux, qui sur place sont souvent paralysés par un contextualisme primaire.

**Auriez-vous des comptes à régler avec le milieu parisien ?**

Non, mais, c'est vrai que mes activités, et en particulier l'exposition que j'ai montée en 1985 pour les jeunes architectes français et américains a été assez systématiquement critiquée.

**Parce que cette exposition était polémique.**

Cette exposition découlait de la conviction que je m'étais faite que l'héritage artistique du Mouvement Moderne devait être développé plutôt qu'abandonné, et qu'une façon d'encourager ce développement serait de montrer une sélection de travaux contemporains, à contre-courant de l'opinion reçue du star system international présentée par les médias. C'est la raison, pour laquelle, Kenneth Frampton et moi avons choisi de montrer un certain nombre d'œuvres d'architectes relativement peu connus des deux côtés de l'Atlantique. Nous

avons sept critères de sélection : les projets devaient utiliser la syntaxe du Mouvement Moderne, manier le concept d'interpénétration des espaces, se reconnaître comme héritiers du constructivisme, être conçus dans des termes urbanistiques et conceptuels, impliquer de nouveaux modes de vie, déployer une poésie de la construction, et... évidemment excluaient historicisme et pastiche ! Je voulais que cette exposition agisse comme métaphore, favorise le transfert des idées. L'exposition, c'était offrir une dialectique, montrer que les soucis étaient parallèles de part et d'autre de l'Atlantique, montrer qu'il n'y avait pas une aussi grande barrière idéologique, que l'on était capable d'avoir des contacts malgré 10 000 kilomètres de distance, que les modernes pouvaient s'asseoir à nouveau ensemble, et surtout prouver, qu'il y a de jeunes architectes aux USA comme en France qui continuent à penser moderne.

**Auriez-vous été incompris ?**

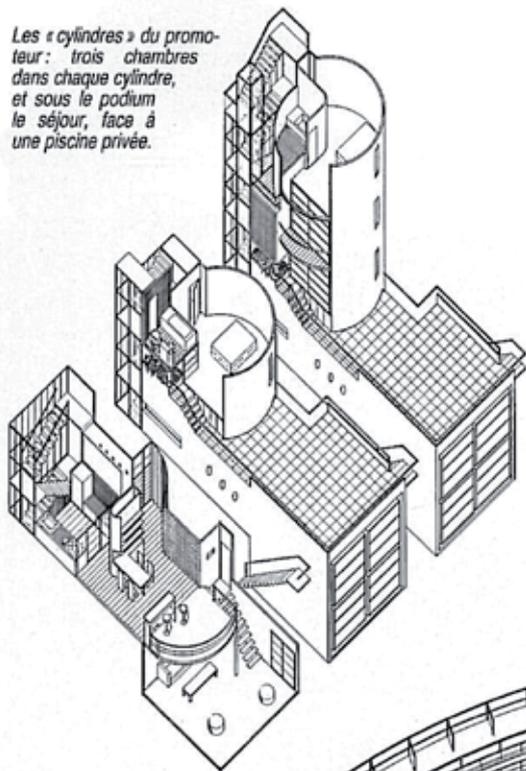
Au niveau de la critique, certainement. On a dit par exemple, que les projets américains exposés n'avaient aucun rapport avec les problèmes du HLM en France, ce qui était une évidence sur laquelle il était inutile de revenir depuis le numéro d'Architecture d'Aujourd'hui « New York in white and grey » de 1975 ; il y avait des projets de condominium californien, qui n'étaient peut-être pas des projets HLM, encore que leur budget n'en soit pas si éloigné. Ces projets

réétudiaient la célèbre coupe corbuséenne de la maison Cook et tentaient d'en faire un modèle accessible. Ce projet de condominium prolongeait de manière fondamentale le débat moderne sur l'intérieur du logement, alors que les Français ne s'interrogent plus que sur la façade lisse ou sur la façade épaisse. Il y a à New York, comme en France, des recherches essentielles, qui peuvent se compléter. Le loft a considérablement actualisé les thèmes des appartements profonds que Le Corbusier avait initié à Marseille. Pourquoi ne pas admettre aussi, que la maison individuelle, et elles sont nombreuses aux États-Unis, constitue un formidable terrain d'expérimentation sur l'architecture horizontale, un domaine qui échappe aux architectes en France.

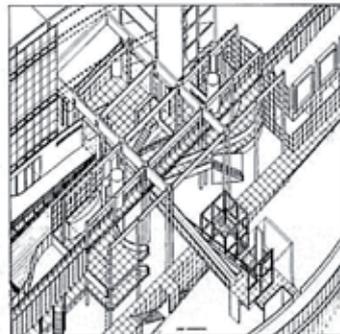
**Vous parlez de l'Amérique comme d'un mythe.**

L'Amérique qui m'intéresse, c'est celle des grandes métropoles, New York, Los Angeles, Chicago, ... ce n'est pas l'american way of life ; New York n'est pas un mythe, c'est un passage, une expérience qui pour moi est venue après l'Italie. Quand je suis arrivé à l'Institute of Architecture and Urban Studies, il s'y passait encore de nombreux événements, qui en faisaient un centre unique de recherche et de débat. L'IAUS avait sa revue, Oppositions, et Peter Eisenman y accueillait des architectes du monde entier. Il m'a fait partager quelque temps son bu-

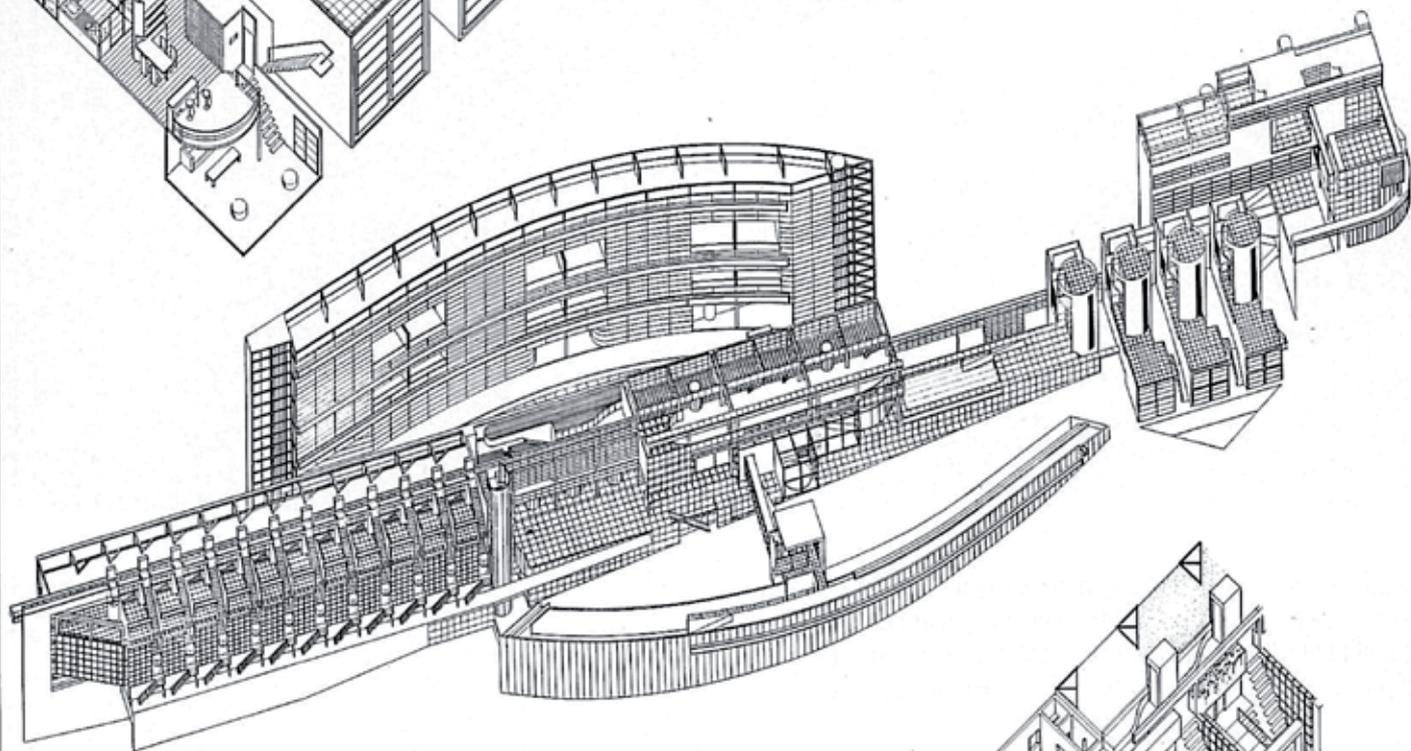
Les « cylindres » du promoteur : trois chambres dans chaque cylindre, et sous le podium le séjour, face à une piscine privée.



Sur le site de Hong Kong, des bâtiments plantés comme une muraille de Chine.



Zoom au centre du Peak, entre piscine et restaurants point-clé du bâtiment promenade.

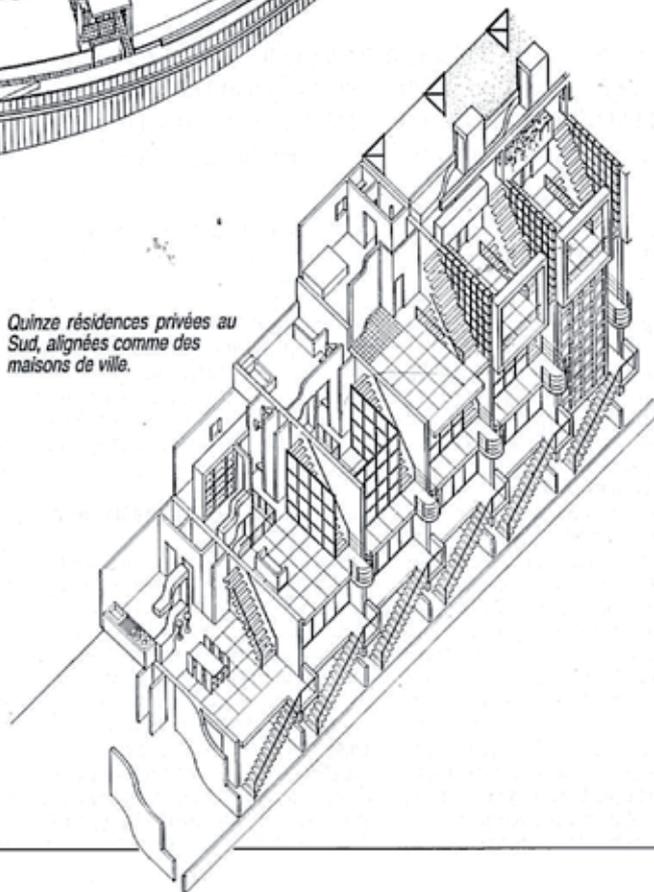


### LE PEAK, HONG KONG 1982

Pour la compétition du Peak, sur le site montagneux de Hong Kong, Michel Kagan, invente des limites, détermine un territoire, une échelle, transpose une muraille de Chine. Il imagine une ligne forte, une barre fixe, autour de laquelle s'inscrit, à l'image du Yin et du Yang, deux bâtiments incurvés qui referment le paysage. Cette ligne continue représente la possibilité de créer un mouvement spatio-temporel en relation avec les éléments de masse. La promenade s'organise logiquement, à partir du centre du bâtiment, qui regroupe avec le bâtiment incurvé aval, les espaces publics : restaurant et salons, piscine, health club, librairie... Les logements s'implantent de part et d'autre : au sud, les quinze résidences privées sont traitées comme des maisons de ville, moyennes, identiques, organisées sur quatre niveaux. Au nord, la résidence privée du promoteur se distingue par son signal, quatre cylindres posés sur leur podium.

Architectes : Michel Kagan, Brigitte de Cosmi, consultant, Kenneth Frampton, Equipe Studio 7 Jan, Gleichstein, Keith Hone, Katia Montillet, Faye Sultz, Colin Cathcart, Marcus Gleichstein, Ted Krueger, John Loomis, Peter Pfau, Howard Spivak.

Quinze résidences privées au Sud, alignées comme des maisons de ville.



reau pour analyser ses archives. J'ai découvert que Peter Eisenman, dont on ne connaissait que les maisons et la passion pour Terragni avait en fait conçu beaucoup de projets urbains. Mes entretiens avec Peter Eisenman m'ont éclairé sur les marges existant entre le discours figuratif et le discours conceptuel. Ces marges sont à considérer comme une liberté relative, qui résulte de la possibilité d'action entre une limite pratique et une limite théorique. Dans cet écart, on peut s'opposer à l'inertie de l'histoire. J'ai encore appris que les incertitudes générées par la modernité sont le résultat d'un processus critique qui a pour méthode la destruction de la culture, sa désacralisation normative. Le monde se désintéressant de la culture et la culture se désintéressant du monde, il n'y a plus de

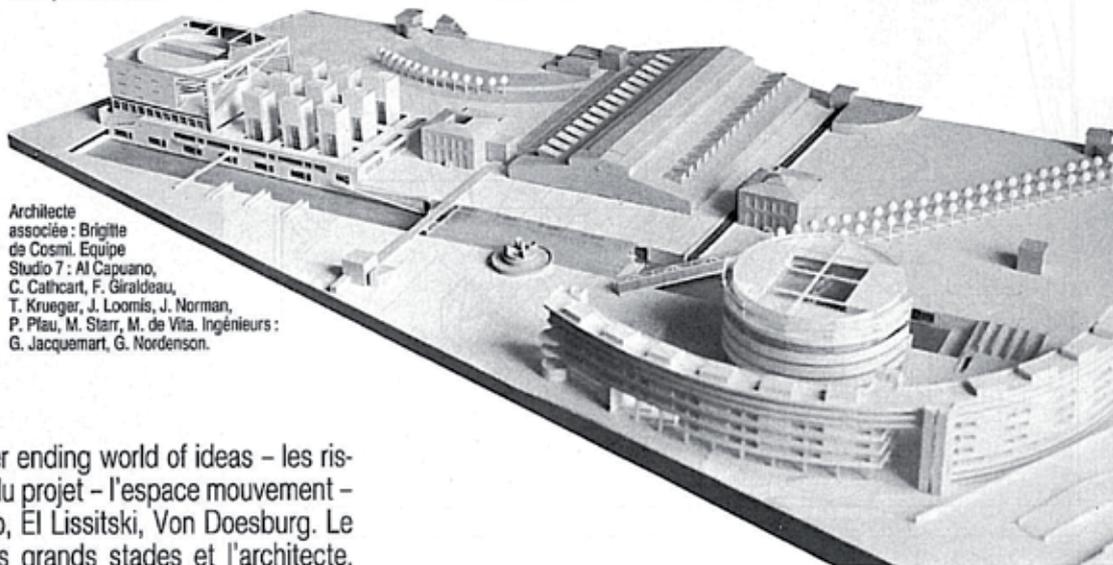
croissance, hormis la violence, confier Nietzsche et non Platon. C'est cette perte d'idéologie, et la dissémination des informations, la fragmentation de l'absolu qui nous entraîne à façonner des règles pour qu'une certaine modernité d'esprit subsiste, en introduisant des idées décentralisées, hors des limites acquises. Quand il n'y a plus ni début, ni fin au processus projectuel, il y a plutôt un structuralisme de dérision qui simultanément détruit la totalité et ne reconstruit que des bribes.

### CITÉ DE LA MUSIQUE PARIS 1984

La cité s'établit selon la grille. Des éléments compositionnels glissent de l'une à l'autre ; la grande Halle et la place des Sons et Lumières, les surfaces du Parc et les volumes de la Cité. Le Conservatoire manifeste clairement ses objectifs : enseignement et spectacle. Sur le même socle repose l'enceinte des classes publiques, boîtes à musique intérieure et extérieure puisqu'elle se construit d'escaliers le long du Parc et face au Canal, et les tours des lieux d'enseignement.

de l'espace, la manière de formuler la structure du bâtiment. L'architecture met en évidence la rigueur du processus. En se libérant des normes en gagnant un mode de vie semi-clandestin, on provoque finalement une relation différente, complice avec les étudiants. On crée une atmosphère, sans exaspération d'aucune nature. C'est un travail en contrepoint.

*Tout cela paraît plutôt abstrait. Vos projets ne le sont pas à ce point.*



Architecte associée : Brigitte de Cosmi. Equipe Studio 7 : Al Capuano, C. Cathcart, F. Giraldeau, T. Krueger, J. Loomis, J. Norman, P. Plau, M. Starr, M. de Vita. Ingénieurs : G. Jacquemart, G. Nordenson.

**L**e never ending world of ideas – les risques du projet – l'espace mouvement – Rodchenko, El Lissitski, Von Doesburg. Le théâtre, les grands stades et l'architecte.



**Venant de France, et comme tout Français attaché aux problèmes urbains, vous avez effectué alors une véritable libération intellectuelle.**

Vers l'abstrait, certainement. Kenneth Frampton par la suite, m'a permis d'enseigner à Columbia. Je me suis intéressé avec lui à l'histoire critique de l'architecture moderne. J'ai découvert une méthodologie de recherche globale portant à la fois sur l'environnement de l'architecte dans son siècle, sur sa culture propre, et allant jusqu'au travail de décomposition du projet. J'ai compris que les architectes du début du siècle avaient eux une culture autrement développée que les meilleurs d'entre nous, et qu'ils n'avaient pas plus de facilité à construire que nous. J'ai étudié Roux-Spitz, j'ai comparé son travail à celui de Le Corbusier, celui de Le Corbusier et celui de Lubetkin... c'était la démonstration que les deux premières décades du siècle ont in-

fluencé tout ce siècle. Ce travail comparatif, critique et analytique m'a permis de déterminer les moyens de continuer la culture moderne. Il n'y a pas de rupture fondamentale du ou des mouvements modernes, et c'est à l'intérieur de ses mouvements que l'on pourra réaffirmer, trouver ou motiver des stratégies pour développer une multiplicité de modernités.

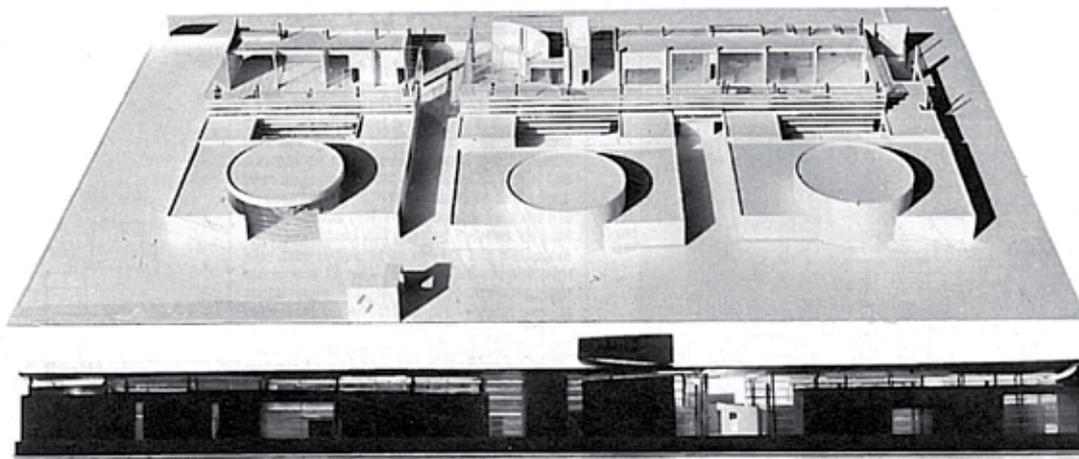
**Comment expliquer que ce type de recherche ait été plus facile à des milliers de kilomètres, qu'à Paris même ?**

Peu importe le lieu de la recherche ; il y a à Columbia une bibliothèque de 250 000 volumes. Il y a encore, ce que les Français appellent une politique de prestige quand ils dénoncent la richesse des universités américaines, alors qu'elles n'ont pas forcément plus d'argent que les nôtres. Elles dépensent leur argent différemment. On peut y rencontrer Maki, Correa, Meier, Gwathmey... comme des jeunes archi-

tectes venant des quatre coins du monde. **Vous avez toujours été, à Paris, dans les milieux dits « branchés ».**

Comment ! Ça ne fait que quinze jours que je vous connais, c'est ma première publication dans la revue « branchée » parisienne ! A New York, ce type de rencontre favorise le débat et la recherche. A Columbia, j'ai pu mettre au point une pédagogie du projet, à partir de trois concepts fondamentaux : l'idée, le processus, la relation. Dans le « never ending world of ideas », la différence entre un projet et le suivant, tient à la spécificité de l'idée. L'explication de l'idée, le contrôle du processus, et l'usage systématique du concept de relation, implique que l'architecture peut s'exprimer seulement sur ce qui peut être élaboré à partir d'un système de restriction. C'est une attitude, qui essaie d'exclure radicalement toute incursion dans le monde figuratif. L'idée comporte une organisation implicite

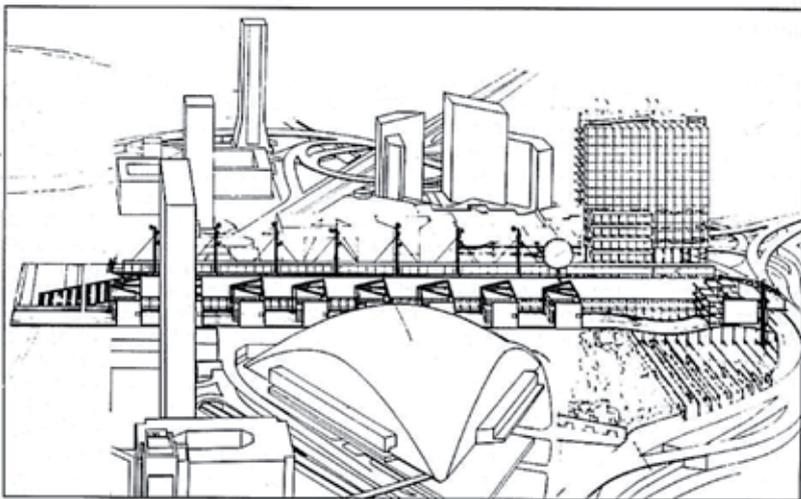
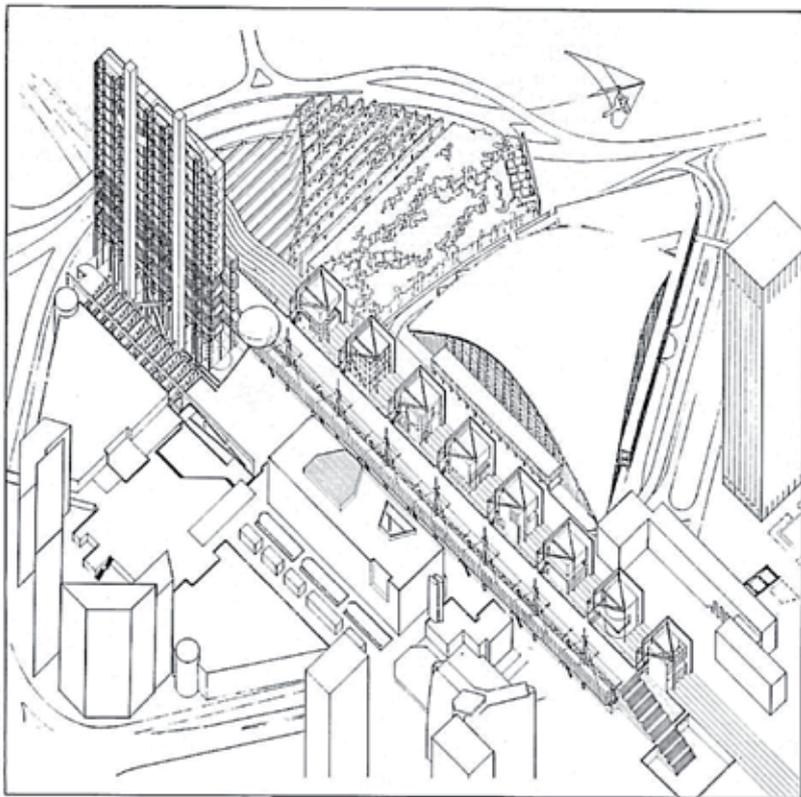
J'ai toujours considéré mes projets comme des lieux de recherche, des projets à haut risque, car tendant vers le concept de prototype. D'un projet à l'autre, et ce, depuis le concours Alberti, j'ai approfondi cette notion, que d'autres ont appelé avant moi, le lieu du déplacement, l'espace-mouvement. C'est l'idée d'une cinématique des espaces, à l'intérieur ou à l'extérieur d'un bâtiment, d'un site ou d'un paysage. C'est une réflexion sur la dissociation relative de la promenade architecturale et du déplacement fonctionnel. C'est un peu considérer le travelling du cameraman et substituer la lumière aux images, le territoire au contexte. Ce projet conceptuel sur le problème du lieu, confronté à un environnement en changement constant doit inclure en lui-même une dynamique des réalités sociales, induire les échelles de l'homme, de la matière. Il pose le problème des limites de la notion de lieu.



### CENTRE DE FORMATION PROFESSIONNELLE RENAULT 1983

C'est depuis le point de vue du conducteur que l'image du bâtiment va se déployer et c'est pour cette raison que la façade finie est orientée le long de la route, et porte ostensiblement la signalétique Renault. De même que l'organisation des fonctions et leur relations sont pensées pour apporter à l'espace intérieur son maximum d'efficacité, tels les composants d'un véhicule, l'enveloppe générale, qui permet à la lumière de pénétrer latéralement pourrait se comparer à la carrosserie, et implique la forme du toit au profil aérodynamique, légèrement posé au-dessus de la bande vitrage.

Architectes associés : Brigitte de Cosmi, Jean-Claude Grassiot. Equipe : Jean Norman, Ted Krueger, Peter Plau, Pat Standford.

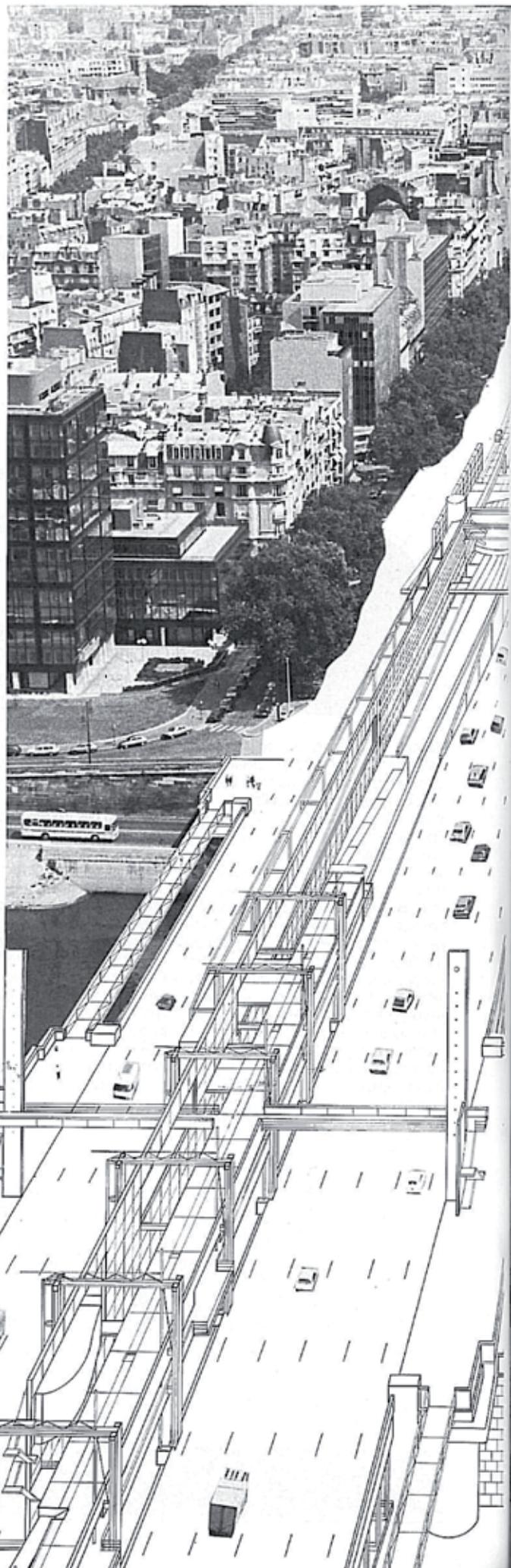


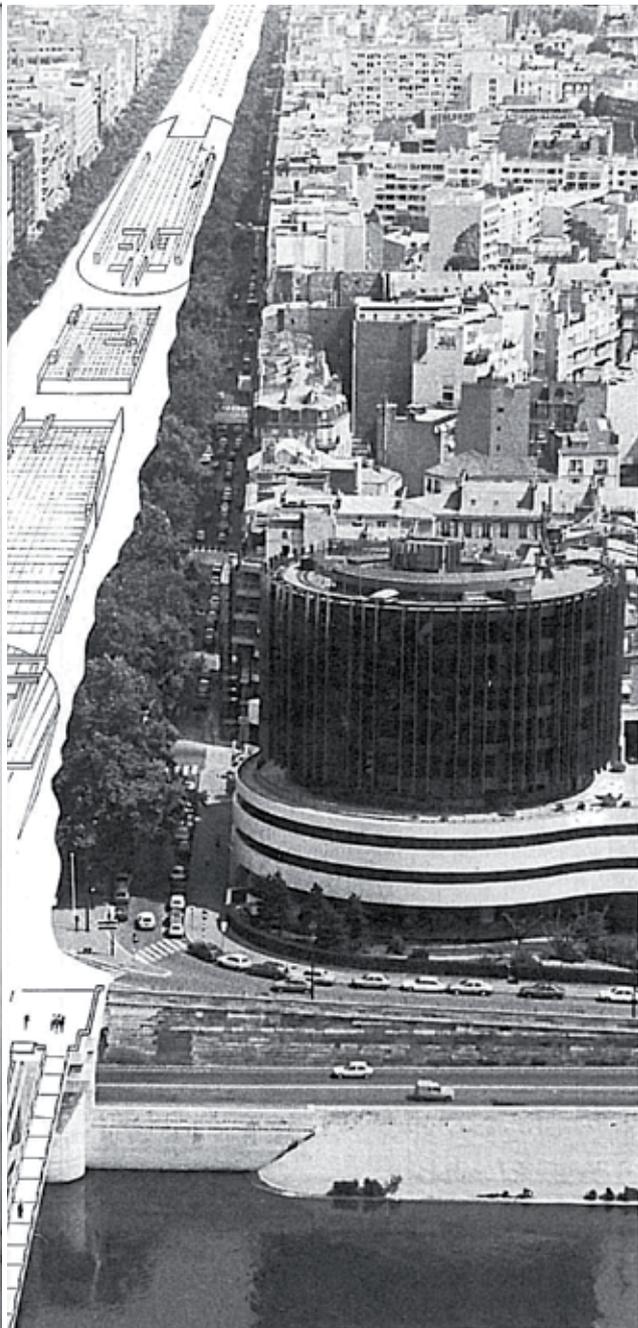
## TÊTE DÉFENSE 1984

Mention spéciale du jury

Débordant légèrement les limites du terrain, le projet s'attache à reconstruire l'axe sans emphase en introduisant un pont promenade à une douzaine de mètres au-dessus du parvis. Au plan du parvis, surélevé sur une longueur de 570 mètres, répond le plan de la tour, haute de 177 mètres sur une épaisseur de 12 mètres. Les ministères devaient s'installer dans ces lignes verticales, en bout de course, comme un contrepoint à la Tour Nobel. Le travail de l'espace procède également sur un plan horizontal pour le CIC aménagé dans huit points performants contenus dans huit enveloppes cubiques. L'ensemble se structure sur une grille de 9 mètres préexistante dans la majeure partie des niveaux inférieurs.

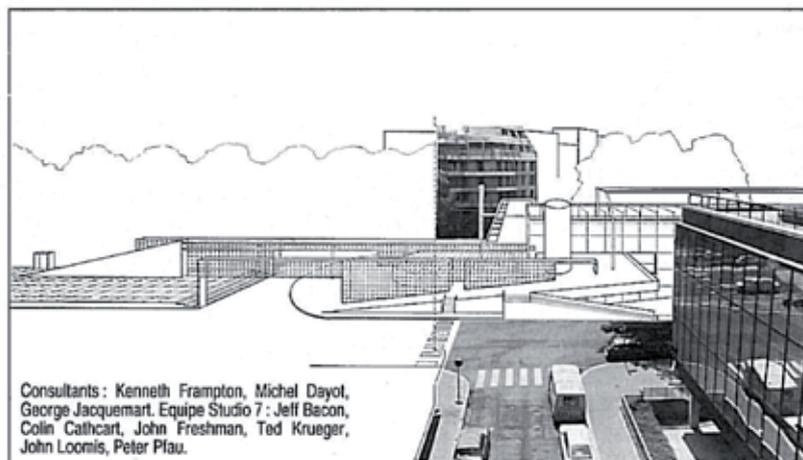
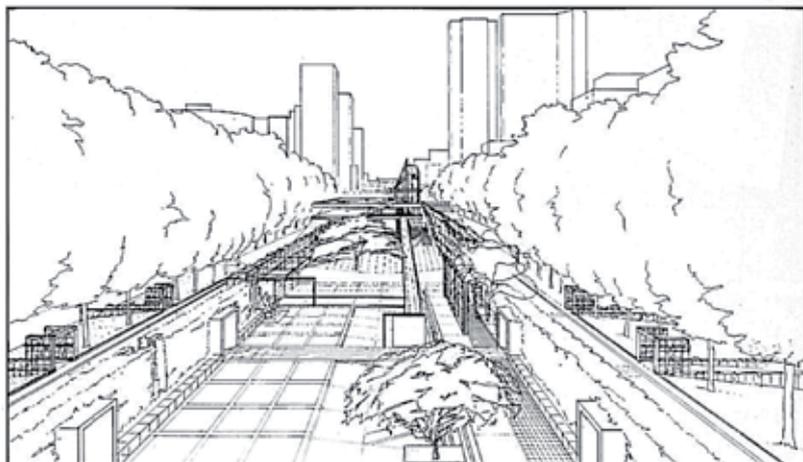
Architecte associée : Brigitte de Cosmi. Equipe Studio 7 : Colin Cathcart, Faye Sultz, Ted Krueger, John Loomis, Peter Plau.



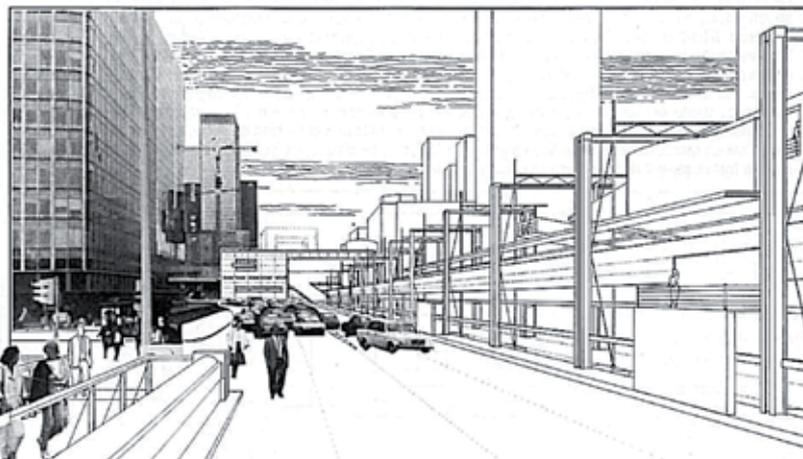
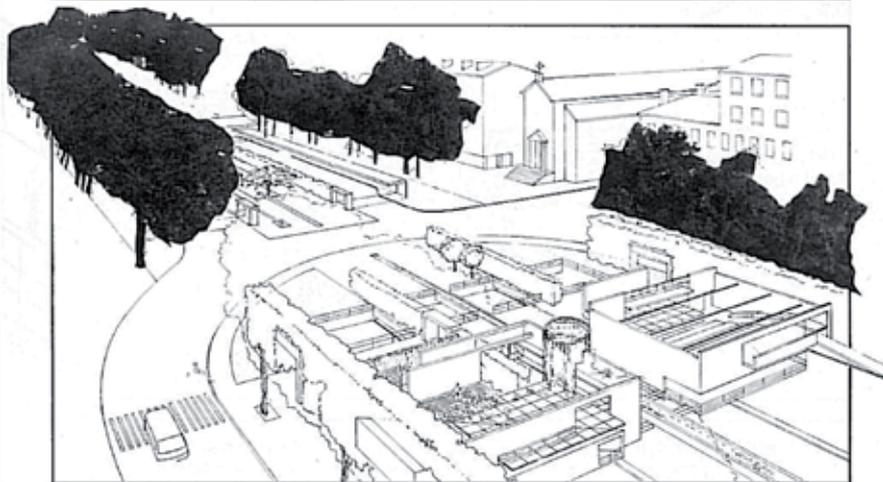


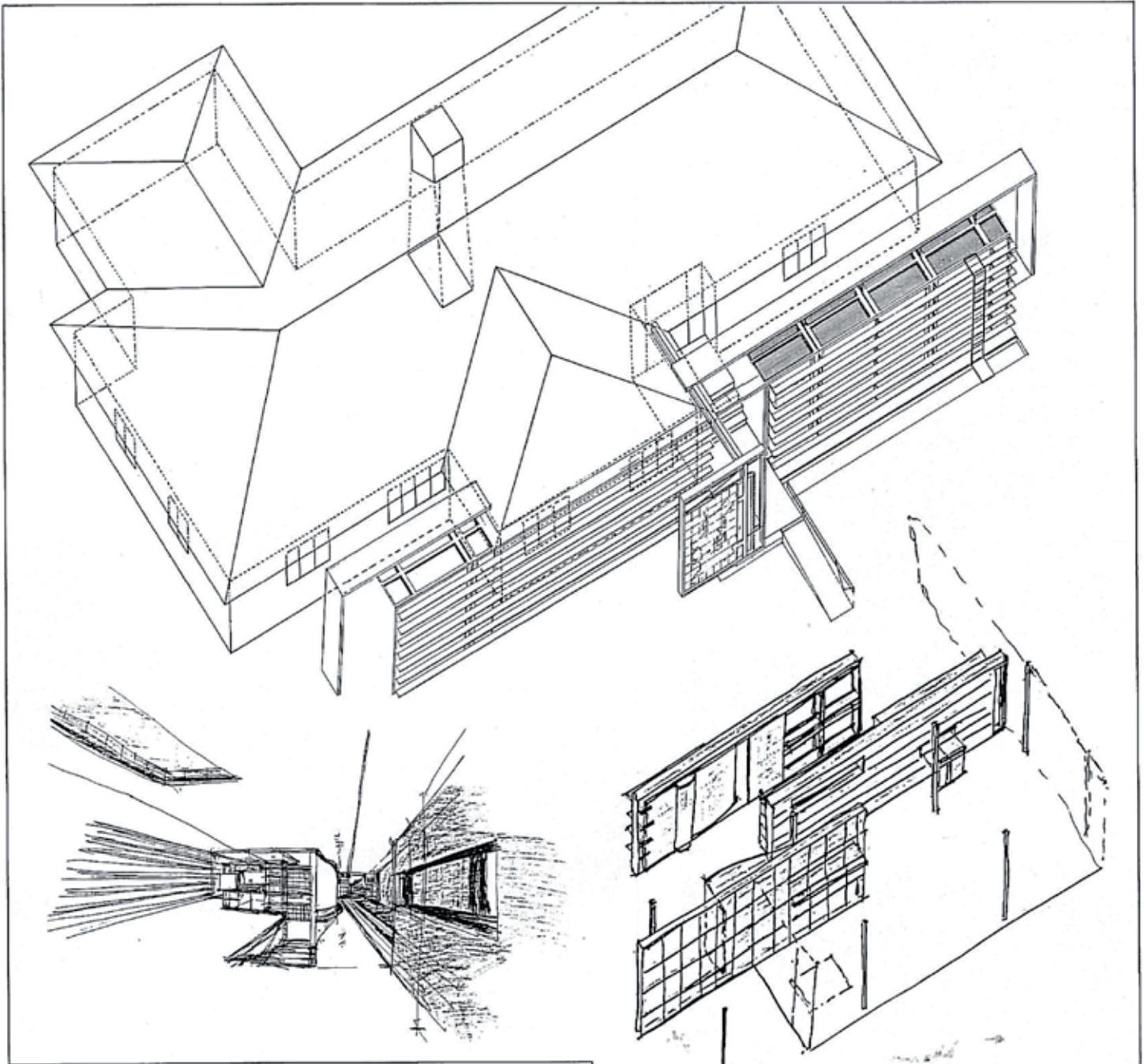
### AV. CHARLES DE GAULLE 1986

Consultation pour l'aménagement de l'avenue Charles de Gaulle à Neuilly et pour la prolongation de la ligne du métro n° 1 vers la Défense. La division inégale de Neuilly Nord et Sud par l'axe historique Louvre la Défense et celle de Neuilly avec la Défense par le fleuve Seine démontrent ce lieu des passages métropolitains. Ici, comme pour la tête Défense, soulever l'axe revient à le reconstruire pour offrir un panorama unique sur Paris, en un point décentré. La situation d'exception du nouveau pont est d'être au creux de l'axe et d'être ainsi visible de l'arc de Triomphe comme de la dalle de la Défense. Ce nouveau pont est à la fois construit sur l'ancien et est infiniment plus long. Selon une tradition des grands ponts métro-parisien, il est ponctué de deux nouvelles stations du métro, liées au prolongement de la ligne n° 1 ainsi que d'accès sur l'île, elle-même appelée île du pont. D'une longueur et d'une largeur équivalentes à la terrasse du bord de l'eau des Tuileries, ce pont joue avec le flux, et en devient leur métaphore machiniste. Le métro disparaît sous le plan horizontal rouge, alors que les automobilistes réapparaissent sur le côté du plan vertical bleu au niveau de l'île. Les piétons utilisent des promenades extérieures ou empruntent des trottoirs roulants. La promenade du flâneur est à l'échelle de la métropole. Elle est l'occasion de tenir l'espace le plus républicain de Paris : celui où l'axe se croise avec son fleuve. Le soleil vient s'y éteindre dans l'eau.



Consultants : Kenneth Frampton, Michel Dayot, George Jacquemart, Equipe Studio 7 : Jeff Bacon, Colin Cathcart, John Freshman, Ted Krueger, John Loomis, Peter Plau.

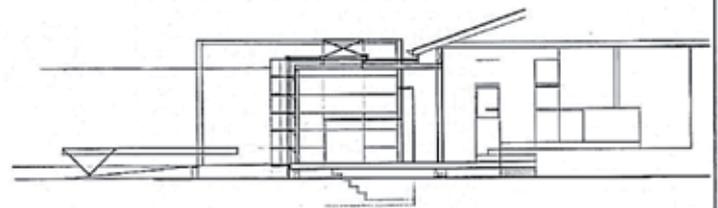
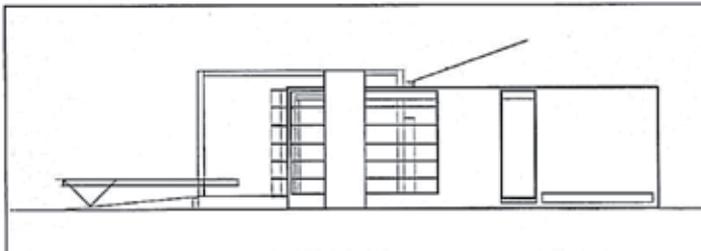
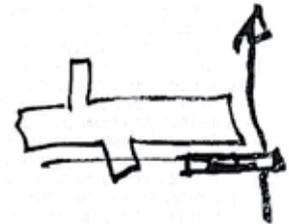




**MAISON A REDBANK  
NEW JERSEY, 1986**

La maison est conçue comme un système de stratifications où s'alternent murs d'équipement et parois filtrantes. Les déplacements sont en balconnette et les mouvements de la lumière diurne et nocturne sont ainsi constamment disséminés, soit de côté, soit de face. L'addition à la maison existante est un plan libre de type loft. Une grande longueur s'accroche comme une épingle sur un ranch, repeint, neutralisé en gris. La maison transformée est une reconsidération pro-

totype du « pinwheel US ». C'est une croix spatiale, pensée. Des meubles de métal à partir de composants préfabriqués. Des meubles de métal et de bois donnent de la mobilité, l'illusion et éliminent toute forme d'encombrement, par des séparatifs traditionnels. Une ligne pleine du Sud au Nord, où l'on habite est croisée par une ligne creuse d'Est en Ouest où l'on distribue. L'entrée est détournée de sa lecture par un patio extérieur et est lui-même précédé par un mur d'acier corten, jouant le rôle aussi bien de porte, de banc, de fontaine, de plaque, de boîte aux lettres, de sonnette, de lumière nocturne...





**L**e domaine métaphorique de l'architecte - l'esprit critique - la ville est un terrain d'aventures - le jeu des interférences.

**A quelles références pourriez-vous rattacher votre travail ?**

Je pense aux photographies de Rodchenko qui montrent des visions obliques qui se rapportent au déplacement du corps dans l'espace. Je pense aux Prouns de El Lissitzki, aux contre-constructions de Théo Von Doesburg, à la notion d'espace minimum venant du Bauhaus, à certains dessins de Zaha Hadid... à Pierre Chareau...

**Mais, si vous deviez citer des lieux plus précisément.**

Je préférerais être prudent sur le problème de références... Je pense à la villa La Roche de Le Corbusier, où il y a déplacement transversal, à la rotation ascensionnelle de la villa Shodan, mais ce sont des espaces d'habitation, pas des espaces urbains. Je vois peu de lieux urbains de ce type, à part Brasília ou Chandigarh, ou... l'Acropole d'Athènes. Ça n'existe que très rarement dans l'architecture classique, même si, par nature, c'est à partir d'elle que se constitue la merveilleuse palpitation des réseaux métropolitains. Ce que j'essaie d'imaginer, c'est une architecture, où le ciel, les parois, le sol sont dynamiques, simultanément. Mon but c'est d'avoir une vision cubiste. La rampe de la villa Savoye permet de connaître à distance, tous les niveaux de la maison. C'est la différence essentielle avec une maison de Palladio où l'espace central est vide, et où l'être humain, placé en bas, s'immobilise pour regarder la coupole. Il n'a plus les moyens de déplacement physique. Imaginer une architecture en mouvement, c'est pour moi une façon de la libérer, et de vivre en accord avec notre monde sophistiqué, celui des machines.

**Vous abordez là les domaines périphériques à l'architecture. Vous qui reprochez aux architectes de vivre dans un monde clos, ne vous seriez-vous pas, vous aussi, fait un peu piéger ?**

C'est vrai, je suis passionné par beaucoup de domaines limitrophes... mais je manque de temps. Je vis sur l'acquis, l'héritage de mon adolescence qui m'a mené à l'architecture et qui était en fait constitué de trois composantes : la pratique du théâtre, qui m'a permis de prendre conscience de l'échelle du corps humain dans l'espace ; la pratique sportive, qui m'a fait connaître l'ambiance des grands stades et des grandes structures. Si je repense aux centaines de points d'ombre et de lumière projetés par les sportifs dans les stades, je sais qu'entre le lieu clos du théâtre, et le lieu ouvert du stade, j'ai toujours vécu avec le mouvement. Il y avait aussi la présence de mon père, maître-orfèvre, spécialiste des mouvements d'horlogerie, de la mécanique de précision, grand connaisseur de pierres précieuses, sachant faire diffracter la lumière, allier les métaux. Grâce à lui, je sais ce qu'est un détail, j'ai le sens du tactile, et... c'est pour cela que j'aime construire.

**Vous avez tout évacué pour l'architecture.**

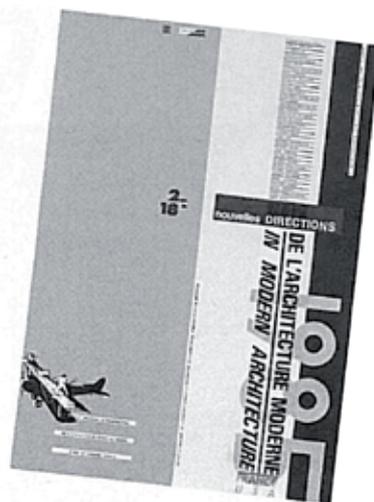
Non, tout cela est resté un héritage très vivant. Quand je suis rentré à l'école, j'ai commencé par réaliser trois films, et puis, c'est vrai, au bout d'un moment, j'ai moi aussi été phagocyté... Il y avait tellement de choses que je ne connaissais pas. J'avais un enthousiasme fou, parce que je me découvrais une réelle vocation d'architecte... et je suis rentré totalement dans le jeu. Ayant acquis les bases, à mon arrivée à New York, j'ai pu redécouvrir ce champ. Il n'y avait pas là-bas, de dichotomie entre les disciplines. J'ai moi-même participé à Art on the beach, une expérience unique à New York, qui consiste à demander à un artiste, un architecte et un performer, de faire un travail en commun, éphémère, le temps d'un été. A New York, les disciplines se parlent activement. En France, on revendique un peu trop, l'autonomie de notre discipline.

**Cela paraît complètement absurde**

Oui et non. Chaque architecte, s'il veut être un peu créatif, cherche comment développer son propre domaine métaphorique. C'est finalement une affaire personnelle qui doit être rationalisée pour devenir communicable. Le fin du fin, c'est peut-être de finir comme Perret, qui n'avait besoin de rien d'autre que de sa structure et des éléments de construction pour faire son projet. Quand tout est épuré, on connaît exactement son champ d'action. C'est pour cela que j'évite les analogies directes. Je veux éviter la littéralité, pour préciser mon architecture, à travers un vocabulaire qui m'est propre.

**En matière d'écriture, l'influence des modernes qui ont veillé sur vos premiers projets, est en tous les cas très sensible.**

Mes études ont en effet baigné dans l'architecture moderne au milieu de personnalités, Duhart et Ciriani, qui venaient du continent sud-américain, où il n'y avait pas de pollution typo-morpho ! Dire que le vocabulaire est moderne, ça veut tout et rien dire à la fois. Le mien est nourri de certaines structures à la fois constructives et constructivistes, allant de Perret à ce que j'ai appris de Le Corbusier, j'aimerais savoir ce que vous entendez par écriture. Je préfère le principe d'une syntaxe, à l'idée d'écriture. L'écriture, la forme, qui s'y rattachent ramènent à la notion de style, alors



Une exposition à l'IFA, 1985 : la modernité américaine face à la France.

que penser l'espace, c'est penser l'architecture. L'architecture n'a rien à voir avec les styles, disait Le Corbusier. L'idée d'une écriture architecturale reviendrait à élaborer une série de préceptes qui permettraient de répéter des types, de reproduire des modèles, d'académiser les formes. Je préfère un outil réellement abstrait, l'esprit critique, qui me permet de penser l'espace sans a priori. Il ne s'agit pas de s'élever contre les écritures stylées, quasi inévitables, mais plutôt de considérer directement la recherche spatiale. Ma ligne de conduite est cartésienne, dans la mesure où l'ensemble des éléments intellectuels que je manipule, sont constamment mis en doute par la critique. Il n'y a de vérités momentanées qu'à travers différents modes de représentation que je compose, qui me permettent, par relation métaphorique, de projeter. Projeter, c'est un travail expérimental. La critique en est l'outil mouleur. Le champ d'expérimentation reste ouvert tant qu'il n'y a pas d'écriture prédestinée. Toute la ville est un terrain d'aventure, un mode d'invention.

**Au stade du concept, vous pensez aussi matière.**

Bien sûr, j'aime associer certains matériaux comme la brique de verre, le métal, le béton, mais je n'ai rien contre la pierre, qui est un matériau comme un autre... Ce qui importe, c'est d'utiliser chaque matériau dans son intégrité. Quand la pierre est portée par un mur, ce n'est plus la pierre qui importe, mais la façon de montrer l'attache. Pour arriver à concevoir ce type de détail, il faut déjà énormément de réflexion sur l'architecture. Le travail des artistes minimalistes peut être enrichissant. Si je pense aux peintures blanches de l'Américain Ryman, par exemple, je comprends l'importance du cadre, de l'accroche et de l'accrochage. Une fois encore, ce n'est pas directement la matière qui compte, ce sont les interférences de la matière avec la lumière, de l'espace en tension, ou en dilatation. Ce qui importe, c'est de saisir la dialectique des mobilités humaines et des mobilités spatiales, d'inventer la lumière, de redéfinir le programme, de considérer le design comme une conception totale, pour confronter de nouveaux points de vue à de nouveaux modes de vie.

Propos recueillis par Odile Fillon

**ESTRÉES BRETEUIL 1986**  
22 logements, une crèche  
En bordure de l'axe monumental qui aboutit sur l'Hôtel des Invalides, le futur édifice devra s'inscrire durablement dans ce contexte, sans pourtant s'effacer. M. Kagan traite l'angle par le vide afin de résoudre la duplicité du programme et la complication de la parcelle. L'angle spatial ainsi créé permet de différencier l'immeuble résidentiel de la crèche, tout en assurant leur articulation volumétrique.



Consultant : Michel Dayot. Architectes assistants : Guillaume Jullian, Laura Carducci, Maureen Sanborn.

