

# L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

**BALDEWEG · ACTUALITES**

**ouverture  
magazine**

**actualités**

**réalisations**

**dossier**

**design**

**intérieur**

**techniques**

## L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI.

couverture d'après une photo de Xavier Azurmendi.

**8. Une cité d'artistes de Michel Kagan à Paris.**

- 20. Tribune libre : Antoine Grumbach pour le contexte.
- 24. Chronique de Claude Parent : Vive le commerce ?
- 26. Livres : histoire de Dal Co et Tafuri ; croquis de Parent ; patrimoine d'Ile-de-France ; Barcelone, dix années d'urbanisme ; Richard Sennett, la Ville à vue d'œil ; Transparence ; Sinan, architecte de Soliman.
- 46. Patrimoine en danger : le pavillon de l'aluminium.
- 48. Expositions : jardins en fête à Chaumont-sur-Loire ; Boulogne-Billancourt, ville pionnière ; Paris, cent ans de salubrité.

- 58. Dessin du mois : Seigneur, exposition au Grand Palais.
- 60. Matsunaga, résidence Nakahara à Kawasaki.
- 64. Simon Nino, maison à Hanazonocho.
- 68. Watanabe, la maison de la Méduse.
- 70. Beaudouin, salle de repos à Vittel.
- 74. Lazo et Mure, une villa à Paris.
- 78. Kroll et autres, collèges en Seine-Saint-Denis.

**Paris**

- 84. Une limite du parc Citroën. Logements de Roland Simounet face au parc Citroën de Clément et Berger, Viguier-Jodry et Provost.
- 92. Deux stars italiennes, Renzo Piano et Aldo Rossi, deux attitudes pour le logement social parisien.

**Londres**

- 98. Ralph Erskine, l'immeuble de bureaux the Ark.

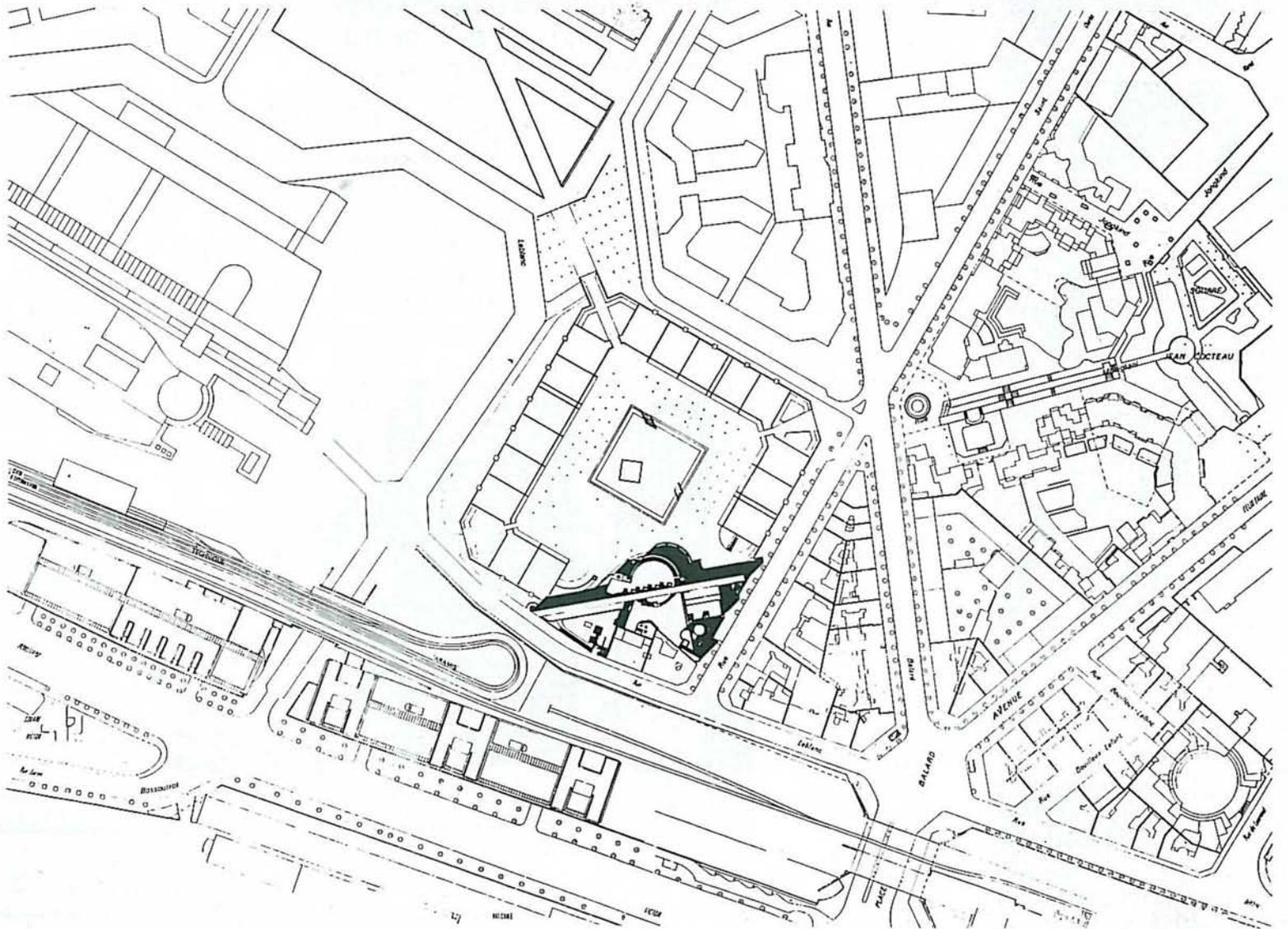
**Juan Navarro Baldeweg**

- 105. Peintre et architecte, par Charles Poisay.
- 110. Les moulins de Murcie.
- 116. La porte de Tolède à Madrid.
- 124. Palais des congrès de Salamanque. Le Monument et la ville, critique de William Curtis.
- 148. Brèves : Meubles de Frank Gehry. Bar de Ron Arad. Bureaux de Borek Sipek. La gamme New Tools.
- 152. Santachiara à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.
- 154. Petre-Souchet à l'hôpital Necker.
- 156. Anderson, showroom Mizrahi à New York.
- 138. Menuiseries.
- 160. Espaces tertiaires.

ouverture



Une ligne de référence, perpendiculaire à la diagonale du parc



La cité est à la fois clôture de l'îlot et ouverture sur les jardins

Cette cité est la seconde œuvre importante à Paris de ce jeune architecte, après la cité technique et administrative de la Ville de Paris, sur le quai d'Ivry, à l'autre extrémité de la capitale, que nous avons présentée dans notre numéro d'avril 1991. Dans la présentation qu'il en donne, il énonce la complexité d'un programme et d'une situation, ainsi que les lignes de composition qu'il a suivies.

## CITÉ D'ARTISTE À PARIS *Michel Kagan à la lisière du parc Citroën*

Ce projet se situe à la limite de trois domaines territoriaux caractéristiques du Paris du vingtième siècle. Il est en effet à la confluence de sa périphérie, d'une aire post-hausmannienne, et d'une zone d'aménagement concerté autour du nouveau parc Citroën-Cévennes, en front de Seine. Le terrain est une plaque triangulaire, avec une croissance en demi-rond face au parc. Il est bordé par deux alignements sur rues et donne à l'arrière sur des cours de service d'immeubles anciens. Cette configuration résulte du plan d'occupation des sols élaboré par l'Atelier parisien d'urbanisme. Il s'agissait donc à la fois de clore un îlot, et de créer une cité sur le parc.

Le programme comportait trente-huit ateliers d'artistes, chacun logements simples, financés autrement. Les ateliers ont été regroupés au bord du parc, vers le nord, tandis que les logements sont regroupés le long des rues, dans la continuité de l'existant. Il était par ailleurs demandé que l'édifice assure une entrée sur le parc depuis la station de métro voisine. Elle est à l'extrémité d'une promenade diagonale qui prend son origine au pont Mirabeau. Elle se trouve désormais tendue entre l'immeuble de Canal plus, de Richard Meier, et ce nouvel édifice.

Celui-ci trouve sa matrice de distribution et sa logique de composition dans l'alignement des ateliers, placés perpendiculairement à cette diagonale. Le bâtiment en front de parc se décompose ainsi en un avant-corps cylindrique qu'encadrent deux bâtiments, de plan carré pour l'un et triangulaire pour l'autre. L'ensemble est tenu par des coursives superposées sur une longueur de cent mètres.

L'immeuble sur la rue Saint-Charles dessine deux petits cylindres qui génèrent un mur sinuieux séparant l'entrée de la Cité de celle du parc et donnant la signature des bâtiments au sol. Cet immeuble et celui donnant sur la rue Leblanc, s'ils assurent un rapport d'échelle et de mesure avec les gabarits de leurs voisins, s'ils autorisent une liaison avec la cité d'artistes proprement dite, en per-

mettent surtout le détachement. Dès lors, la cité peut répondre à la mesure territoriale du parc, qu'assume le grand cadre tendu en auvent au-dessus des coursives et qui se prolonge jusqu'à un escalier de secours. Il forme ainsi un porche d'entrée pour le parc.

La complexité de cette mise en forme tient beaucoup plus aux difficultés d'adaptation à un terrain aux contours incertains, issu d'une succession de projets d'aménagement de la zone, comme aux règles de prospect générées par la sauvegarde des immeubles mitoyens, qu'à l'arbitraire d'un architecte à la recherche de figures pures. Il fallait à l'inverse créer une ligne de référence qui a été l'occasion d'un système de desserte, et d'une spatialité.

Ce système répondait à une exigence formulée par le programme. Il fallait que le logement attaché à l'atelier bénéficiât d'un accès indépendant, afin d'établir une séparation entre le travail de l'artiste et sa vie de famille. Cela a permis de souligner l'aspect collectif d'une communauté, et de lui donner une promenade architecturale suspendue sur les jardins, ponctuée d'aventures spatiales inattendues et traversée de transparences, aux articulations entre les bâtiments : autant de facteurs propices à la convivialité.

La relation critique instaurée entre le paysage de la ville et la fonctionnalité du programme a été l'occasion d'une nouvelle tentative de « synthèse des arts » entre urbanisme, architecture et plastique. Elle passe par une leçon d'observation plutôt que d'esthétique. Celle-ci s'appuie sur quelques constantes : le privilège accordé au tableau environnemental à travers un filtre capable de cadrer le paysage aussi bien que le projet ; l'ordonnement et les différenciations qu'il opère ; les mesures, les articulations et les continuités spatiales engendrées tant par la cour, espace gravitaire, que par le système de coursives, espace de déplacement ; le jeu de la lumière qui permet de lire le bâtiment, qui la porte aussi bien qu'il l'accroche, comme une construction mentale. En définitive, c'est une attitude qui

s'est mise en forme, pour tenter de démontrer que la géographie de la ville, ondulée, fragmentée, composée ou chaotique, peut faire corps avec une reprogrammation de la tradition parisienne de l'atelier d'artiste. Michel Kagan

**Cité d'artiste, Parc Citroën-Cévennes, 230 rue Saint Charles et 69 rue Leblanc, Paris XV.**

**Aménageur : Semea XV.**

**Maître de l'ouvrage : Régie immobilière de la Ville de Paris.**

**Maîtrise d'œuvre : Michel W. Kagan architecte, John P. Curran architecte assistant, Serge Lefranc architecte d'opération.**

**Entreprise générale : Dumez.**

**Programme : 38 ateliers avec leurs logements pla et 12 logements 1 % patronal.**

**Surface hors œuvre nette : 8285 m<sup>2</sup> ; hors parking : 1300 m<sup>2</sup>.**

**Marché hors taxe : 43 millions de francs valeur décembre 1991.**

**Livraison : août 1992.**

**Photographies : Jean-Marie Monthiers.**

*This project borders three territorial domains that are typical of 20th century Paris: the ring road, a post-Hausmann quarter, and a priority construction zone centring on the new Seine-front Citroën-Cévennes park. The lot is wedge-shaped with a semi-circular outgrowth facing the park. It is flanked by two street alignments and opens to the rear on the utility courtyards of old buildings, a configuration resulting from the ground use plan drawn up by the Atelier parisien d'urbanisme. The work in hand thus entailed closing a block and creating a complex opening onto the park.*

*The programme called for thirty-eight artists' studios, each with a lodging, and twelve basic apartments, to be financed separately. The studios are grouped around the northern edge of the park while the apartments give onto the street fronts, in the continuity of the existing layout. As well, we were asked to have the building afford access to the park for people coming from the nearby metro station, which is located at the end of a diagonal walkway running straight from the Mirabeau bridge. This walkway now stretches between Richard Meier's Canal — building, and our project.*

*Our design finds its layout matrix and composition logic in the alignment of the studios set at right angles to the diagonal walkway. Following on from this, the building on the park-front breaks down into a cylindrical avant-corps framed by the two other buildings, whose plans are respectively square and triangular. The whole is sewn together by superposed galleries*

*running over a length of one hundred metres. The building on rue Saint-Charles raises two small cylinders that generate a sinuous wall which both separates the entrances to the Cité and the park, and writes a clear signature on the ground. Like the other building on rue Leblanc, the Saint Charles wing enters into a relationship of scale and measure with its neighbours. But while the link with the Cité des Artistes is visible, there is also the expression of a certain detachment. Indeed, the Cité responds to the territorial expanse of the park, lifting a huge awning frame over the galleries that run on to the fire escape stairs, and thus forming an entrance for the park.*

*The complexity of this layout derives more from the difficulties of adapting to the uncertain contours of the lot itself than from the arbitrary fancy of an architect looking for pure forms. Apart from the series of development projects that had modelled the area, there were the constraints deriving from the conservation of the neighbouring houses. This meant that we had to create a line of reference, which would serve as a system for access and for spatiality. The system responded to the programmers' stipulation that the lodgings adjoining the studios have independent access, to enable the artists to separate work and family life. It also enabled us to lay emphasis on the community lifestyle and to suspend an architectural walkway over the gardens, punctuated by unexpected spatial adventures and cut by transparencies, with articulations between buildings too, all of which adds to overall conviviality.*

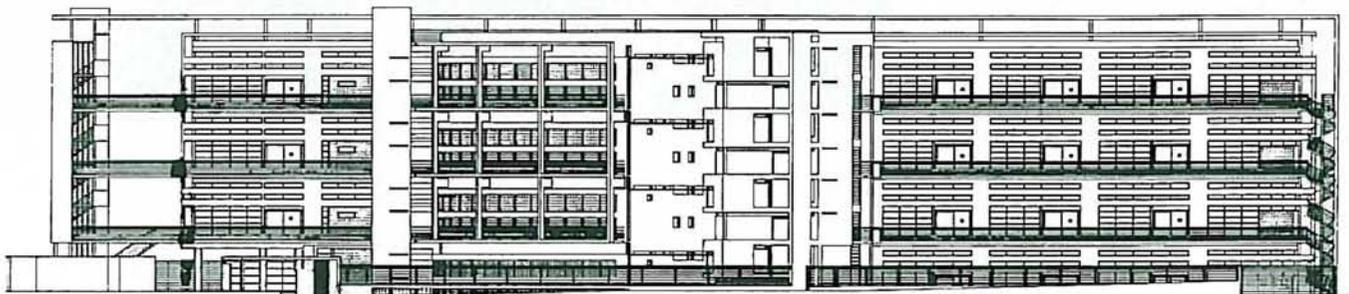
*The crucial relationship established between the landscape, the city and the programme's functionality led us to attempt a new 'synthesis of arts', combining city planning, architecture and plastic design. Rather than an exercise in aesthetics, this meant a lesson in observation. There were several constants present: the privilege accorded to the environmental picture via a filter capable of framing both the landscape and the project; the ordering and differentiation that this privilege brought about; the spatial measures, articulations, and continuities engendered by both the courtyard and the system of galleries (the former being gravitational space, the latter dynamic); the play of light that enables the building to be read, that both carries it and fixes it in place, like a mental construction.*

*To sum up, an entire attitude took shape in this project, one that attempts to show how the geography of the city — rhythmical and fragmented, composed and chaotic — can be drawn together in the re-programming of the Parisian tradition of the artist's studio.*

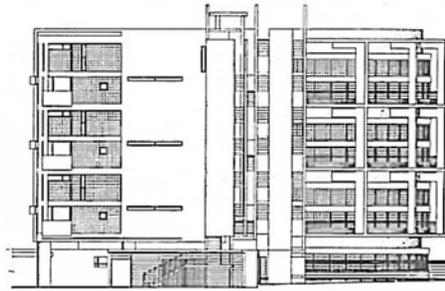




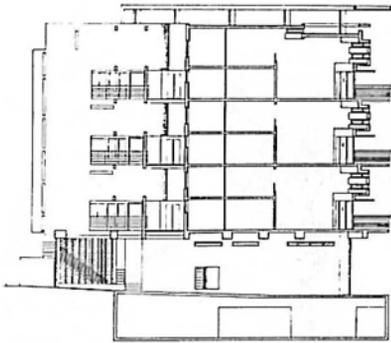
Orientés au nord, sur le parc, les ateliers s'alignent le long des coursives qui les distribuent. Celles-ci s'étirent sur cent mètres, jusqu'à rejoindre deux escaliers de secours, aux extrémités. Leur encadrement répond au souci d'échelle territoriale. Un avant-corps, en demi-cylindre, se détache sur ce curseur.



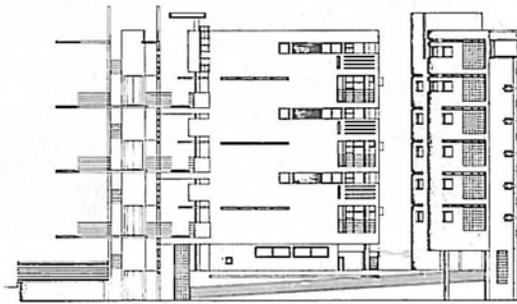
Élévation nord



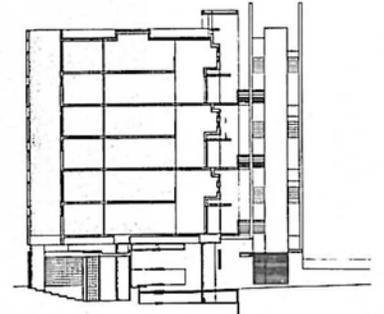
Façade est des bâtiments ouest.



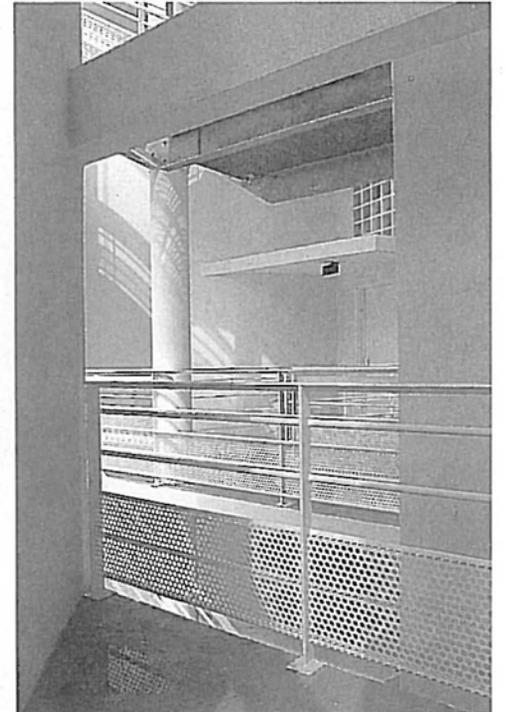
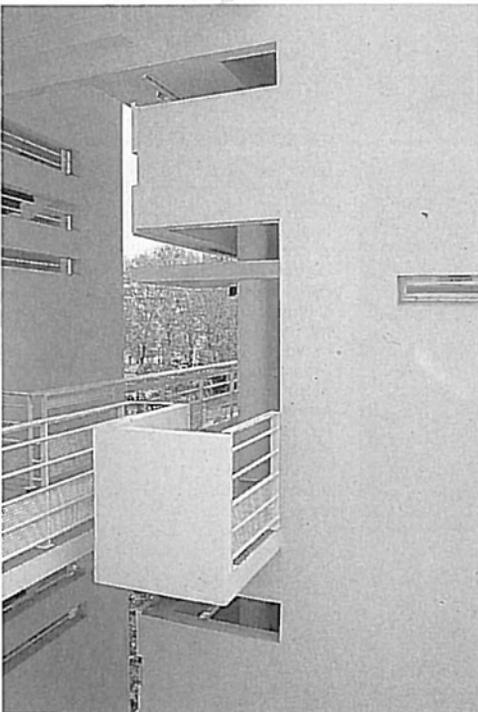
Coupe transversale sur le bâtiment est.



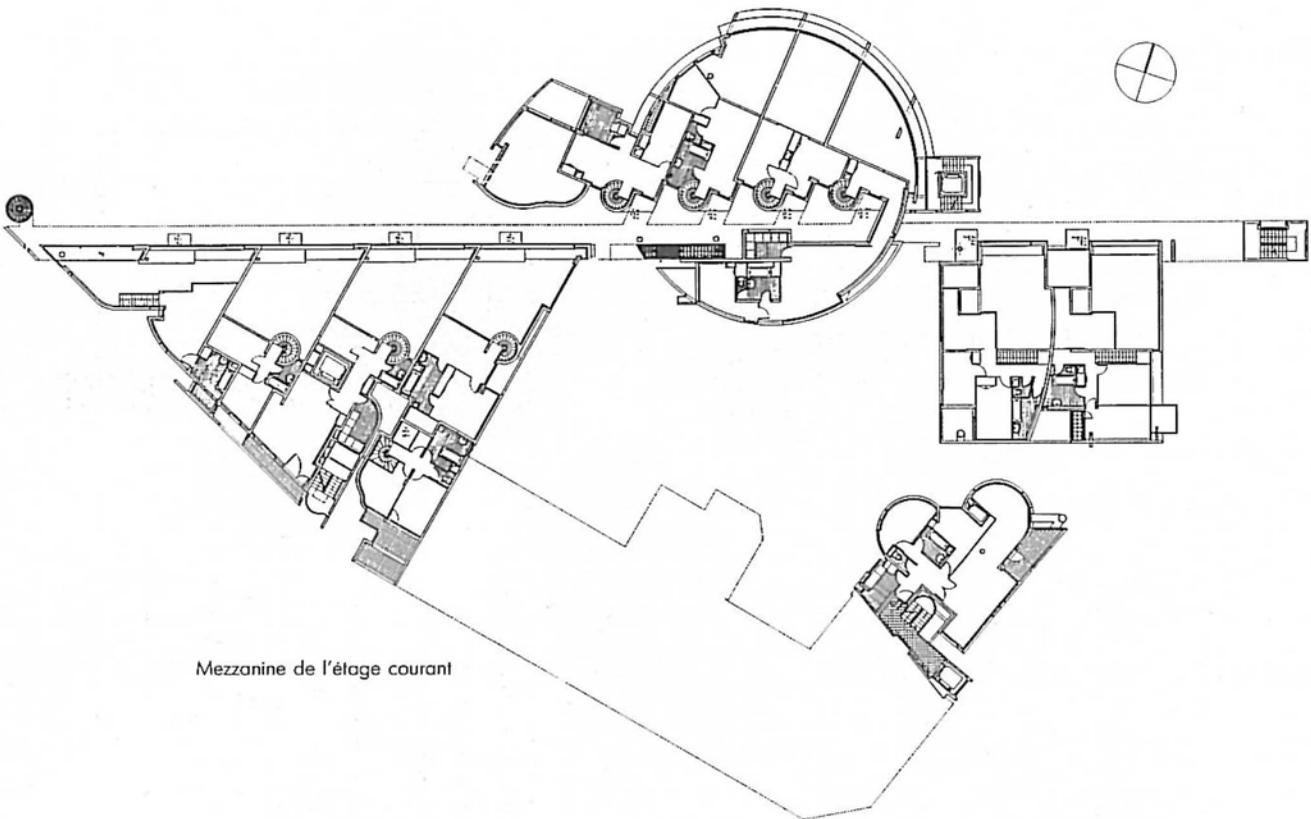
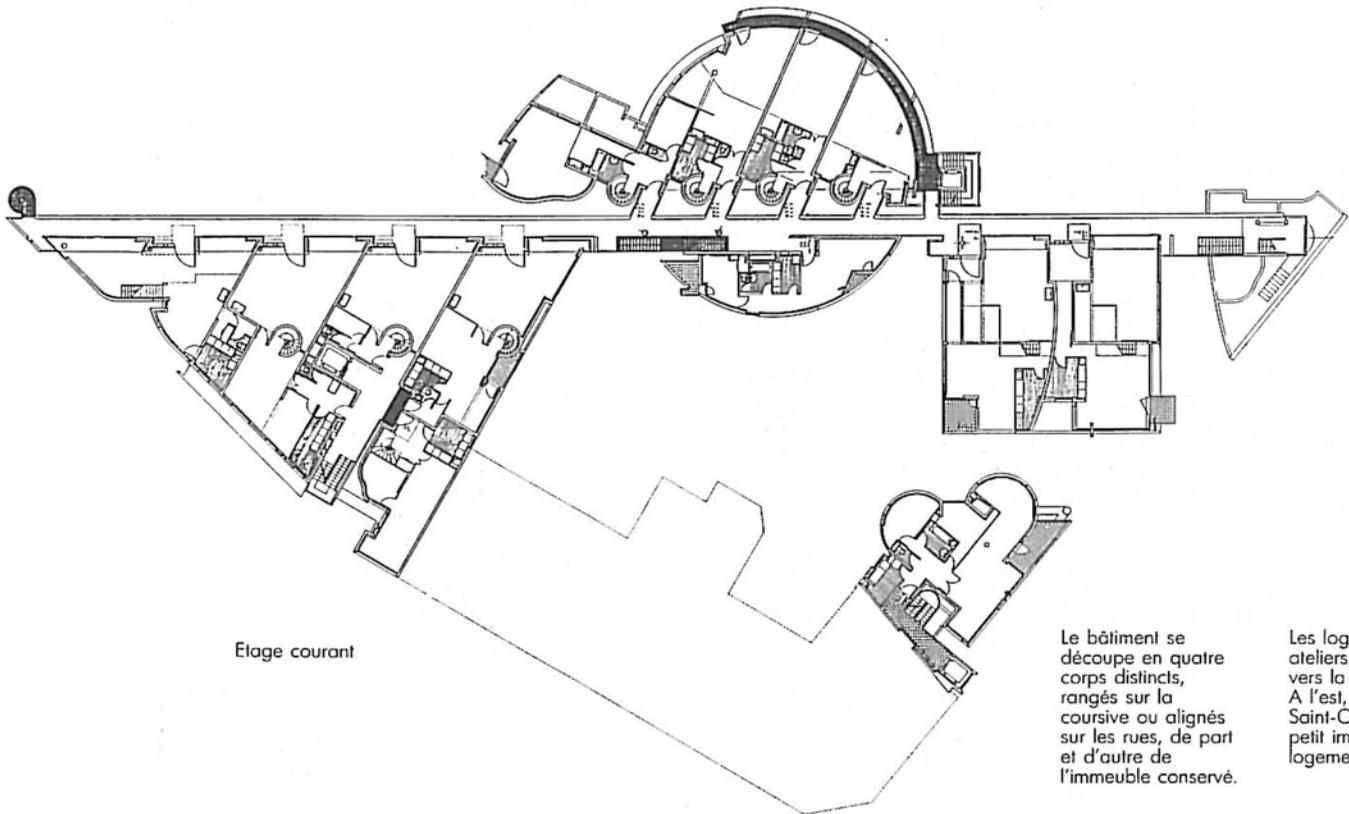
Façade ouest des bâtiments ouest.

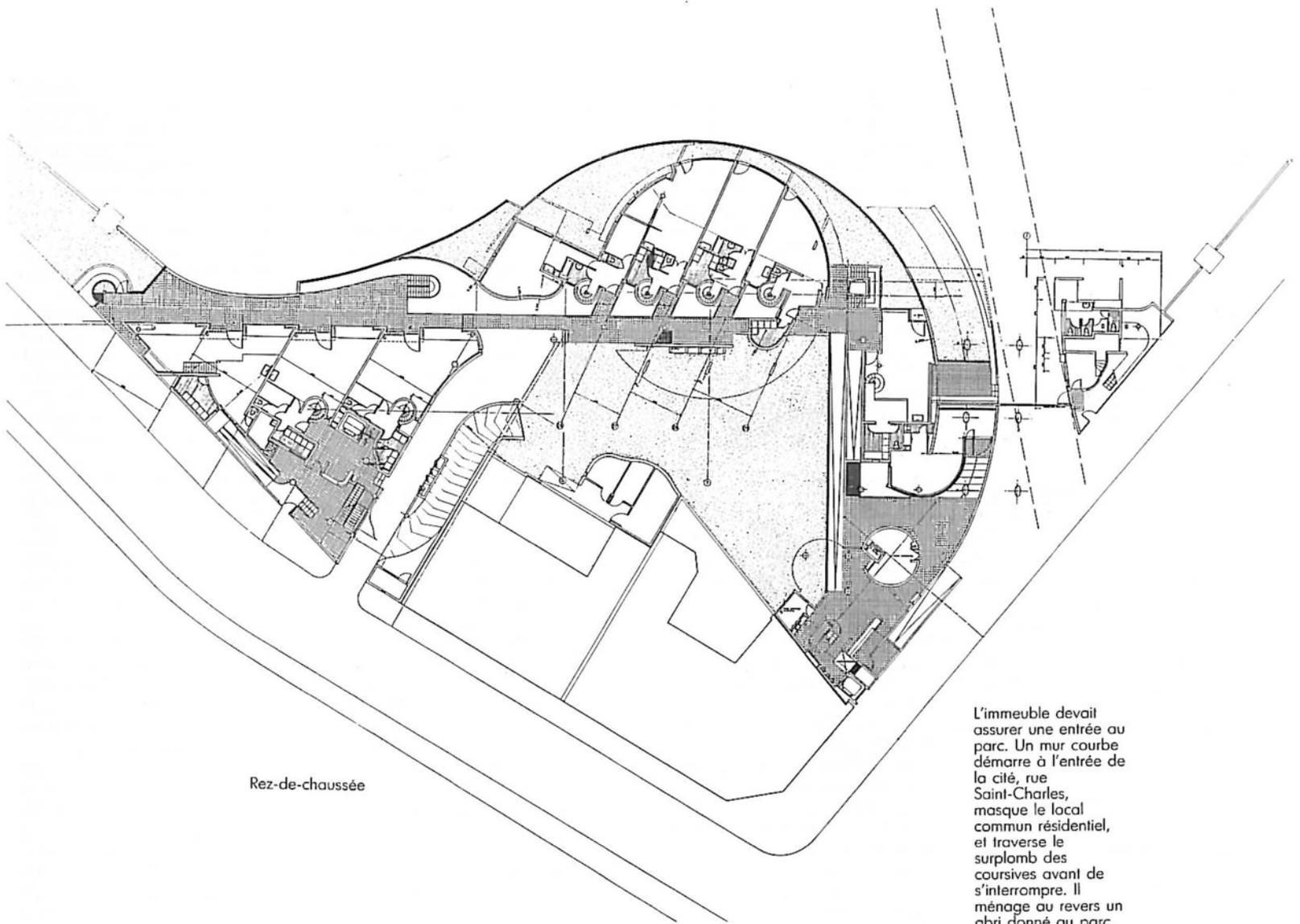


Coupe transversale sur le bâtiment ouest.



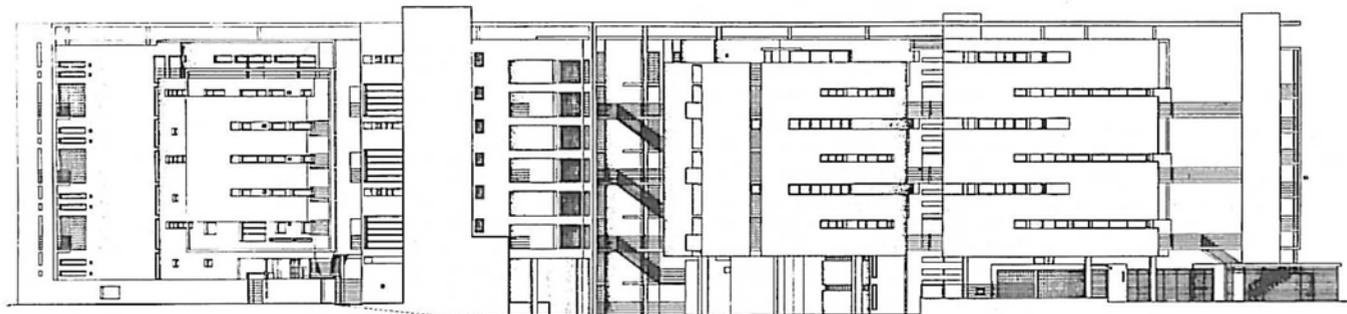




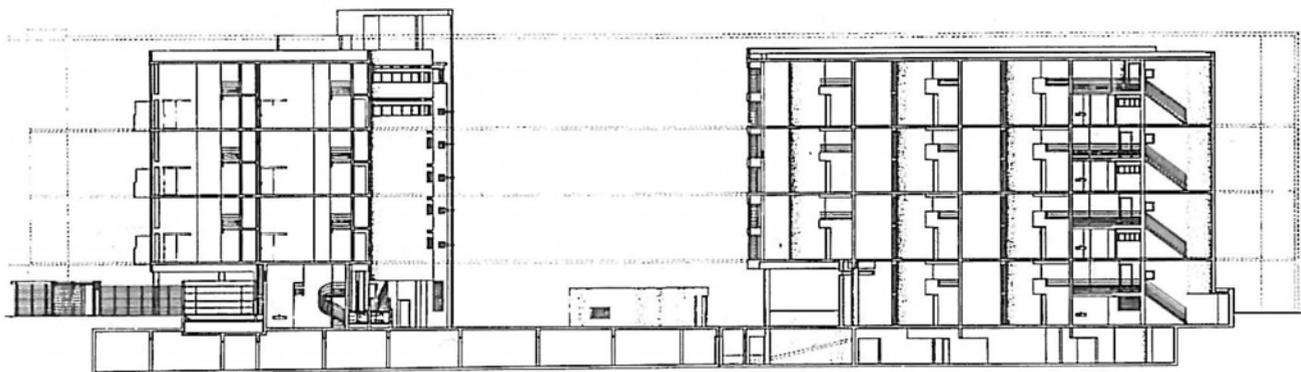


Rez-de-chaussée

L'immeuble devait assurer une entrée au parc. Un mur courbe démarre à l'entrée de la cité, rue Saint-Charles, masque le local commun résidentiel, et traverse le surplomb des coursives avant de s'interrompre. Il ménage au revers un abri donné au parc.



Élévation sud, sur la rue Leblanc et la cour



Coupe vers le sud, sur la cour

**L'Architecture d'Aujourd'hui :** Quai d'Ivry, comme aujourd'hui en bordure du Parc Citroën-Cévennes, les bâtiments emphatisent, parfois à l'excès, et apparemment sans vraie raison fonctionnelle, les éléments d'une promenade architecturale, qui peut paraître gratuite.

**Michel Kagan :** On a le choix entre une architecture où l'accès se réduirait à une porte, un bouton électrique, un ascenseur ou un escalier intérieur, et celle qui mène les gens depuis la rue jusqu'à leur atelier, ou leur logement, en leur offrant la compréhension de la cité. C'est autant un choix d'archi-

ment rapportées à la façade. Dans le parcours, on s'aperçoit qu'il se produit toutes sortes d'événements particuliers qui produisent autant de situations. Celles-ci sont liées à l'usage : entrer dans un logement, emprunter un escalier, attraper un ascenseur, faire monter des œuvres d'art grâce à des poulies desservant des balcons affectés à cela, à la rupture entre deux bâtiments, ce qui permet de créer une transparence entre la cour intérieure et le parc, etc...

Ces séries se démultiplient dans le travail de l'architecture, en particulier dans la géométrie. Elle organise les événements spatiaux issus

toutes sortes de choses et qu'on y éprouve plusieurs expériences. Elle est aussi séquentielle, événementielle que n'importe quelle rue. Ce qu'elle offre de plus qu'une rue est sa sensibilité extrême à la lumière naturelle. La moindre ombre, la transparence, la translucidité la font varier. La lumière devient un matériau de construction par les jeux qu'elle transmet.

Quant au maniérisme, je voudrais passer par l'exemple de l'hôpital des Innocents, à Florence. Brunelleschi y juxtapose à l'ordre régulier des arcades l'irrégularité des percements placés à l'arrière. Ces fenêtres dépendent de la nature des locaux qu'elles éclairent. On s'aperçoit qu'il n'y a pas une organisation centrale, mais des corps de bâtiments et des cours différents qui émergent à travers elles. En face, Vasari n'a pas pu s'empêcher de dessiner des fenêtres toutes identiques : c'est son classicisme qui est maniériste. Une autre idée du maniérisme est celle de la démesure, par exemple dans l'escalier de la Bibliothèque laurentienne, toujours à Florence. Je crois à l'inverse à l'idée de mesure, qu'exploite Siza.

Lorsqu'on prétend faire un projet territorial, comme c'est ici le cas, et que l'on ne veut pas ce soit une mégastructure, il faut passer par des éléments qui réduisent, c'est-à-dire qui montrent certaines petites échelles. Ils jouent d'effets de série en même temps qu'ils permettent de souligner des variations d'une habitation à l'autre.

**AA :** Les percements, précisément, paraissent fréquemment surnuméraires.

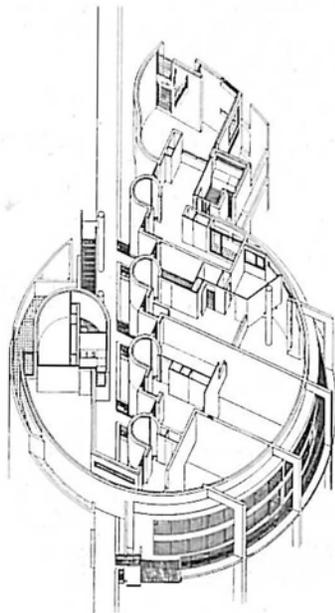
**MK :** Il est vrai qu'il m'arrive de proposer dans un salon plusieurs types d'ouverture : l'une pour regarder dehors, une autre, plus haute, pour poser un fauteuil contre la paroi et voir le ciel. Cela peut ne pas être compris. C'est sans doute à l'usage que l'on en découvre l'intérêt. Les habitants, dans leurs mouvements, y trouvent un sens profond.

**AA :** Cela contribue néanmoins à renforcer le sentiment de préciosité, non dans un sens péjoratif, mais davantage comme une marque de virtuosité ou d'un goût incessant du percement de la masse construite, qui mène à un découpage plus important qu'ailleurs.

**MK :** Il faut distinguer découpage et fragmentation. Je ne supporte pas qu'on fasse de la culture de congestion une culture architecturale. Moi, je suis pour la décongestion, je suis pour que les immeubles respirent, je suis pour que les bâtiments portent leur lumière, pour que les gens habitent l'architecture. C'est pourquoi je travaille à la réinterprétation de la promenade architecturale : elle est ce qu'on peut offrir de plus culturel à l'urbanité. Je refuse qu'un objet, même s'il est très beau, soit posé

## Se nourrir de l'histoire, conversation avec Michel Kagan

Dans cet entretien, Michel Kagan répond aux critiques qui sont souvent formulées à l'égard de sa manière et dont nous nous sommes faits l'écho. Aujourd'hui professeur à l'école d'architecture de Genève, il plaide pour la connaissance et l'approfondissement de la culture architecturale moderne.



ture qu'un choix de société. Il implique la manière dont les gens sont amenés à distinguer leur expérience directe du monde d'images reflétées par notre culture. Par là, ce choix résulte d'une certaine conception démocratique de l'architecture.

La perception, c'est bien voir et vivre ce qui est vu comme instruments de connaissance. Le projet d'architecture sert à révéler et à analyser une problématique du monde. C'est pourquoi la promenade architecturale n'est pas seulement un espace pour le plaisir. Elle assure le repérage des fonctions et de spatialités qui trouvent leur usage dans le quotidien.

L'idée de promenade architecturale est héritée du mouvement moderne. Il faut la distinguer de l'effet de contemplation. Dans une maison de Palladio, un escalier majestueux conduit au piano nobile, où l'on admire un dôme avec ses fresques peintes par un Véronèse ou un Tiepolo. C'est un bel espace donné à contempler. A la Villa Savoye, la rampe monte également au piano nobile. Mais il se trouve que l'on passe d'un intérieur qui regarde le sol à un sol artificiel qui est un jardin intérieur, puis au toit. A travers l'œil, on a la compréhension des usages de la maison, de sa géométrie, du passage continu d'un dedans à un dehors. Cela, j'ai l'impression qu'on pouvait le donner à chaque habitant d'un immeuble de logement social.

**AA :** Reste que les coursives qui définissent la façade côté Parc de l'immeuble d'ateliers d'artistes sont étirées sur cent mètres.

**MK :** Cette ligne de cent mètres installe un rapport au territoire. Ici avec le parc au nord, ou avec les locaux d'activité construits par Chemetov et Huidobro à l'arrière, sur le boulevard Victor. Alors que, dès que l'on se situe rue Leblanc, place Balard ou rue Saint Charles, on se trouve confronté à une morphologie haussmannienne d'îlots de logements.

Ces coursives ne sont pas simple-

d'une relecture ou d'une reprogrammation du programme. Ici se définit d'abord l'architecture. Pas à travers des métaphores faciles ou des emprunts littéraires au monde contemporain.

**AA :** Pourtant cette façade peut être lue comme la métaphore d'une grille de parc.

**MK :** Si l'on veut. Mais une grille de parc reste un élément de séparation. Ici, c'est une structure de façade qui met les bâtiments en mouvement avec le parc. Je voulais que le bâtiment soit dans le parc. Comme pour mon bâtiment dans le treizième arrondissement, cette dialectique de la structure et de l'objet est un moyen de conception des lieux. Il faut comprendre que la cour à l'arrière est articulée avec le parc. Elle est vue depuis le jardin, et pratiquée comme son extension. En ce sens, cette grille n'opère pas de séparation.

**AA :** Les horizontales que dessinent ces coursives sont déclinées jusqu'au moindre châssis de fenêtre, et jusqu'à donner l'impression d'une affectation maniériste, comme si le travail architectural ne trouvait pas sa limite.

**MK :** Je cherche effectivement à retrouver toutes sortes de dimensions. Je crois en la notion d'échelle des unités élémentaires, qui sont autant de sources de mesures. Je m'essaie par ailleurs à pousser les limites, par exemple à tirer les plus grandes longueurs. Lorsque l'on regarde un ensemble d'immeubles haussmanniens très ouvragés, ils se lisent à distance comme une seule figure. Dès qu'on s'en rapproche apparaît une série presque infinie de détails qui contribuent à sa richesse mais aussi à son unicité.

La coursive est un chemin pour aller chez soi. Entre le petit auvent de l'entrée d'un atelier et la vue globale sur le parc, il y a ce rapport de la grande et de la petite échelle, du public et du privé. On ne peut pas dire de la coursive qu'elle est sur-découpée. Il me semble qu'on est plutôt content qu'il s'y passe

n'importe comment, le long d'une autoroute ou au milieu d'une banlieue. Je me propose une autre complexité. Les bâtiments ont des lectures diverses selon l'angle de vue, selon le parcours, selon les distances...

Je l'ai appris de New York, que je comprends comme une ville cubistique. J'entends par là que la ville est faite d'une grille d'îlots rectangulaires. Le libéralisme y a fait émerger des bâtiments de toutes tailles. Une tour montre quatre façades, et non deux, comme il arrive dans nos rues qui masquent leur arrière. Dès lors, le nombre des lectures est démultiplié. On en a une idée à Paris avec l'Opéra Garnier, dont les toitures jouent sur toute l'approche que l'on peut en avoir depuis l'avenue de l'Opéra. C'est ce qui nous environne qui est fragmenté. Je recherche plutôt la continuité dans la discontinuité de l'histoire ; je préfère le lisse, un vocabulaire unitaire, pour jouer des détachements de parois, pour voyeurs de clarté.

**AA** : Ce vocabulaire est souvent perçu comme archéo-moderne, ce qui revient à dire archaïque. Il emprunte très volontiers à celui de Le Corbusier.

**MK** : La nature de cette critique oublie la possibilité d'instrumentalisation qu'offre ce vocabulaire. C'est un alphabet, non une rhétorique, ce qui n'est pas du tout la même chose. Un alphabet, on le connaît, il est à la disposition d'un travail architectural qui porte, en ce qui me concerne, sur la fondation de lieux : les lieux de la ville moderne, celle d'aujourd'hui. La critique qui consiste à pointer une fenêtre en longueur en la désignant par son origine pseudo-formelle oublie des idées fondatrices. Qu'une articulation, par exemple, est un espace, et non simplement le carrefour de deux rues.

D'autre part cette critique comporte une formidable réduction. C'est un travers français que de confondre le caractère universaliste français avec ses aspects nationaux. On essaie de réduire l'architecture moderne à Le Corbusier. C'est facile, cela permet d'oublier Mies van der Rohe ou Aalto. Terragni ou Charreau nous ont appris à faire des percements dans des parois de briques de verre. Tous ces gens, et tant d'autres, sont des fondateurs, les primitifs du vingtième siècle.

Le Corbusier enfin reste dans son parcours celui qui a le plus souvent nié l'hégémonie de ce qui est devenu le style international ou de l'historicisme. En revanche il a défendu la tradition critique de la modernité qui tient compte du temps qui passe.

Aujourd'hui comme hier, nous travaillons dans des tissus anciens, en ville nouvelle, sur des périphéries, le long des autoroutes. Nous avons les instruments pour inter-

venir dans ces milieux, aussi différents soient-ils. Il ne faut pas ignorer les effets de résonance entre cette architecture et celle qui nous jouxte ou ne nous jouxtera jamais. C'est l'effet-ville que je cherche toujours.

J'ai le sentiment que mes bâtiments ne sont qu'une partie d'une réflexion beaucoup plus généreuse sur le territoire. Quel que soit l'architecte de notre génération, nous avons la chance de toutes les expériences passées, et c'est une chance historique. Ce qui nous affecte est de ne pas avoir le courage de revendiquer l'urbanisme, aujourd'hui élaboré dans la fragmentation par les politiques, par les économistes découpeurs de territoire, par les urbanistes vendeurs de produits.

**AA** : Il est encore reproché à vos bâtiments leur fragilité, la difficulté qu'ils trouveront à vieillir.

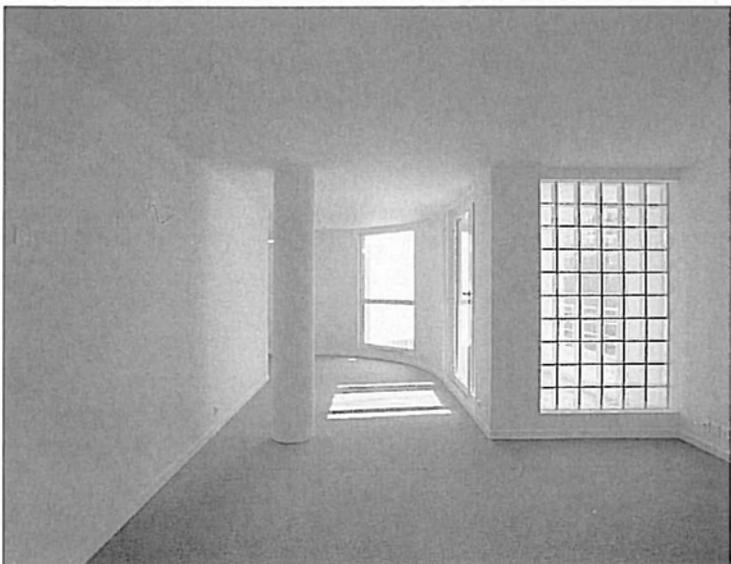
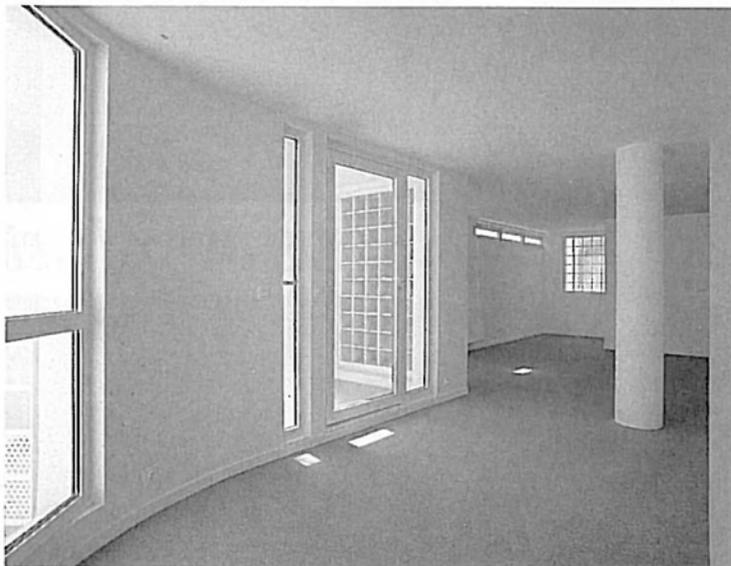
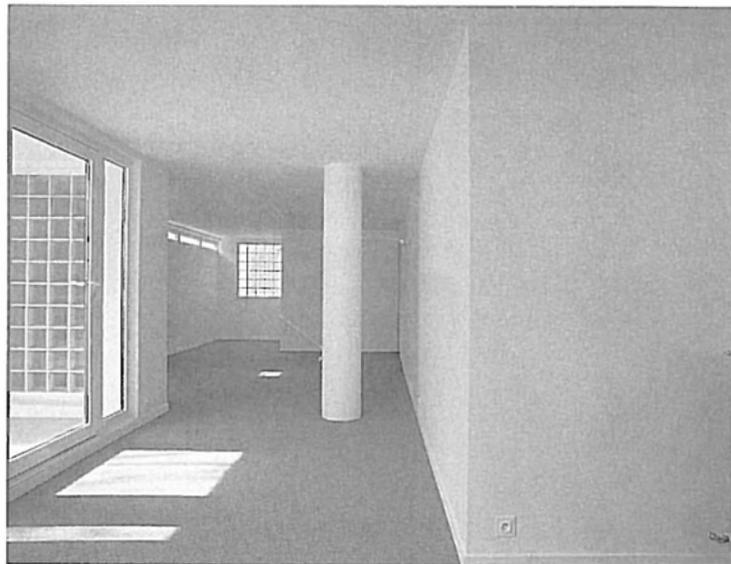
**MK** : Il y a une durée à toute chose. Elle n'est pas liée au changement, à la rapidité de l'image, comme certains voudraient nous le faire croire. Tout bâtiment est fondateur d'une durée, ne serait-ce que celle qu'exige sa construction. Mais il y a surtout celle de la société dans laquelle nous sommes, qui est aussi fondatrice de ce bâtiment.

La véritable structure construite d'un bâtiment est sa structure spatiale. C'est l'espace qui doit durer. Un matériau va vieillir. Qu'il soit en marbre ou recouvert de peinture est affaire de culture, et d'entretien.

**AA** : Cette connaissance approfondie de la culture architecturale moderne, et son exploitation, vous distinguent de beaucoup de vos confrères.

**MK** : Je crois que se nourrir des leçons de l'histoire, pour un architecte qui réalise, permet de rendre l'architecture atemporelle. Beaucoup d'architectes de ma génération connaissent aussi bien que moi cette culture. Ils préfèrent Rutault à Ellsworth Kelly, Wenders à Godard, et les techniques de Peter Rice à la Lovell house de Neutra. Ces créateurs sont également respectables, mais ce qui importe à mes yeux est de distinguer leurs stratégies culturelles, les morales qui les portent.

Quoiqu'il en soit, je m'aperçois qu'au jour d'aujourd'hui, il faut passer par des considérations extrêmement alambiquées pour dire simplement : j'ai fait une coursive de cent mètres de long parce que j'avais dix ateliers par niveau sur quatre niveaux et que je voulais que tous ces gens-là aient une vue quasiment identique des choses !



Vues intérieures d'un atelier situé dans le corps en avant des coursives. Voir page ci-contre.