



REVUE CRITIQUE D'ARCHITECTURE
N° 17 / NOV. 2011 – BILINGUAL EDITION

le visiteur

Michel Kagan : une architecture polyptique

« On croit ordinairement [...] que ce qu'il y a de plus haut c'est l'ineffable...
Mais c'est là une opinion superficielle et sans fondement ; car en réalité
l'ineffable c'est la pensée obscure, la pensée à l'état de fermentation,
et qui ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot.
Ainsi, le mot donne à la pensée son existence la plus haute et la plus vraie. »

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Philosophie de l'esprit*

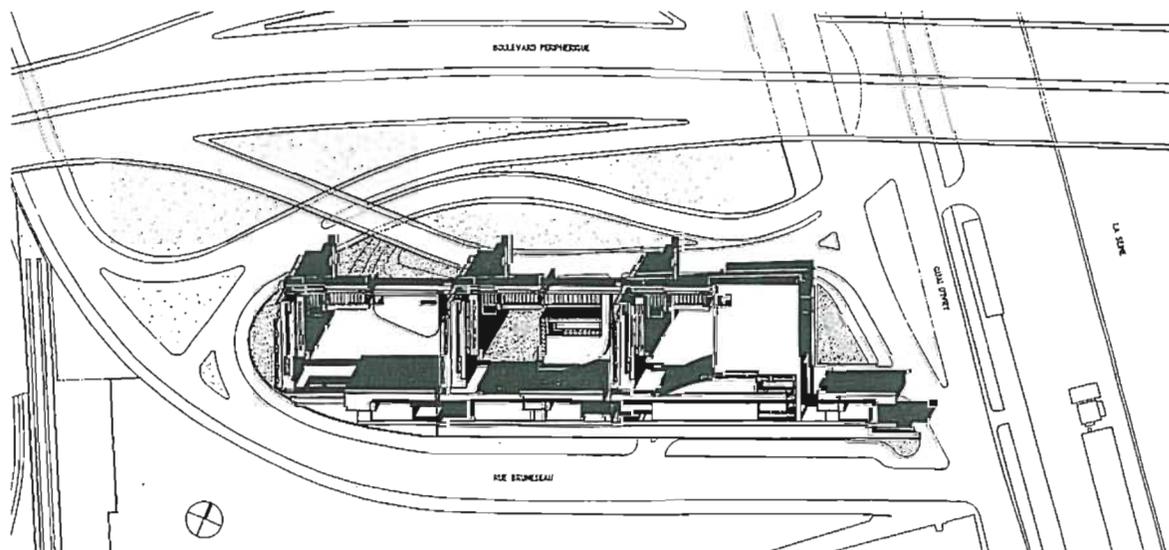
■ Le projet de la cité administrative et technique de la ville de Paris, œuvre de Michel Kagan, s'est achevé en décembre 2010. Cet édifice, installé rue Bruneseau dans le XIII^e arrondissement et visible depuis le boulevard périphérique, est resté pour lui un sujet constant de prospective, au fur et à mesure de l'évolution d'un programme maintes fois remanié. Il a donc accompagné toute l'œuvre de Michel Kagan, de 1987 jusqu'à sa disparition en décembre 2009. Il est sa première réalisation et aussi la dernière qu'il aura eu l'occasion de visiter à quelques jours de son départ pour le panthéon des architectes. Il pose les premiers jalons de son œuvre, et en révèle *a posteriori* l'évolution. Il est la démonstration d'une constance d'intention, et de la pertinence des éléments fondateurs. On peut y décrypter les objectifs d'une vie, et y constater la transformation des moyens mis en œuvre pour les atteindre. Je dirais même que l'on peut y déceler autant le reflet de rêves de jeunesse que celui de convictions de la maturité, ces rêves jamais reniés mais apprivoisés, redimensionnés à l'aune d'un temps régressif. Mon hommage à un vieux compagnon de route est là : expliquer ce qu'il n'a jamais énoncé de son travail et qui m'a pourtant toujours semblé évident : sa



Cité administrative et technique, rue Bruneseau, Paris XIII^e, 2007, antichambre urbaine.

conception fusionnelle de l'architecture et de la ville, sa vision picturale de la forme architecturale en même temps que son approche polyptique de la dimension picturale elle-même. L'essentiel est sans doute dans la conjonction de ces trois éléments desquels découlent trois principes. Le premier établit qu'il n'y a pas de frontière entre l'espace urbain et l'espace architectural ; les deux sont de même nature, avec simplement des flexions différentes du privé ou du public, du collectif et de l'intime. Le deuxième affirme que la forme architecturale a d'abord une existence picturale en rapport avec un cadre. Le troisième installe un terri-

Cité administrative et technique, rue Bruneseau, Paris XIII^e, 1992, plan-masse de l'îlot complet.



toire mental à vocation architecturale ou urbaine, associant plusieurs cadres réglant l'organisation des formes, selon le modèle d'un polyptique. Appréhender ainsi, projeter nécessite de réaliser un tableau qui est en lui-même une addition raisonnée.

À l'appui de cette hypothèse, il est aisé de constater que le projet initial de Bruneseau n'a pas été conçu comme un édifice. C'est une sorte de matrice géométrique dans laquelle se disposent des pleins et des vides, selon les besoins du contexte ou selon la logique programmatique. Cela fonctionne comme un madras à l'intérieur duquel vides et pleins sont considérés comme théoriquement interchangeables. Dans cette approche, Michel Kagan ne traite pas vraiment d'architecture – au sens anglo-saxon. Il établit plutôt une combinatoire spatiale qui se concrétise par le langage de l'architecture. Depuis le concours de Draguignan auquel nous avons participé en commun en 1979, en passant par ses projets de Hong Kong ou de La Défense, jusqu'à cette « cité » si bien nommée, Michel Kagan dessine des systèmes formels qui partitionnent un site en y répétant ostensiblement certains éléments. Ceux-ci sont dessinés de sorte que cette répétition fabrique, dans une rythmique insistante, des

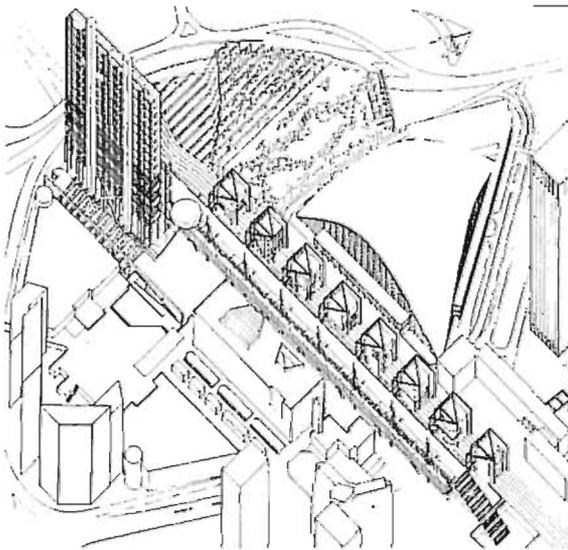
compartiments. Cette répétition a vocation à suggérer une croissance possible du projet. Il y a, dans cette approche de l'urbain comme œuvre méta-architecturale, une connivence idéologique évidente avec Cornelis Van Eesteren. Dans cette vision, l'intégralité du territoire se propose à l'architecte comme œuvre d'art potentielle. Mais à la différence des compositions ouvertes de Gerrit Thomas Rietvelt ou de Kasimir Malévitch, l'écriture de Michel Kagan s'appuie sur une conception polyptique de la mise en relation des formes : un ordre pluriel découpe puis recompose le territoire. À l'intérieur de chacun de ces cadres, des formes relativement autonomes prennent place dans une grande liberté plastique.

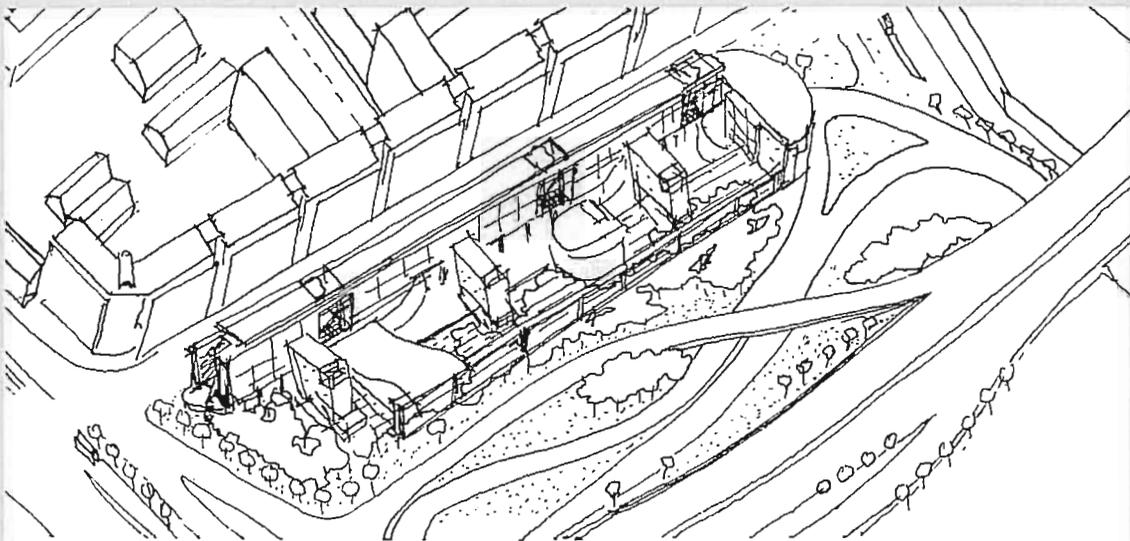
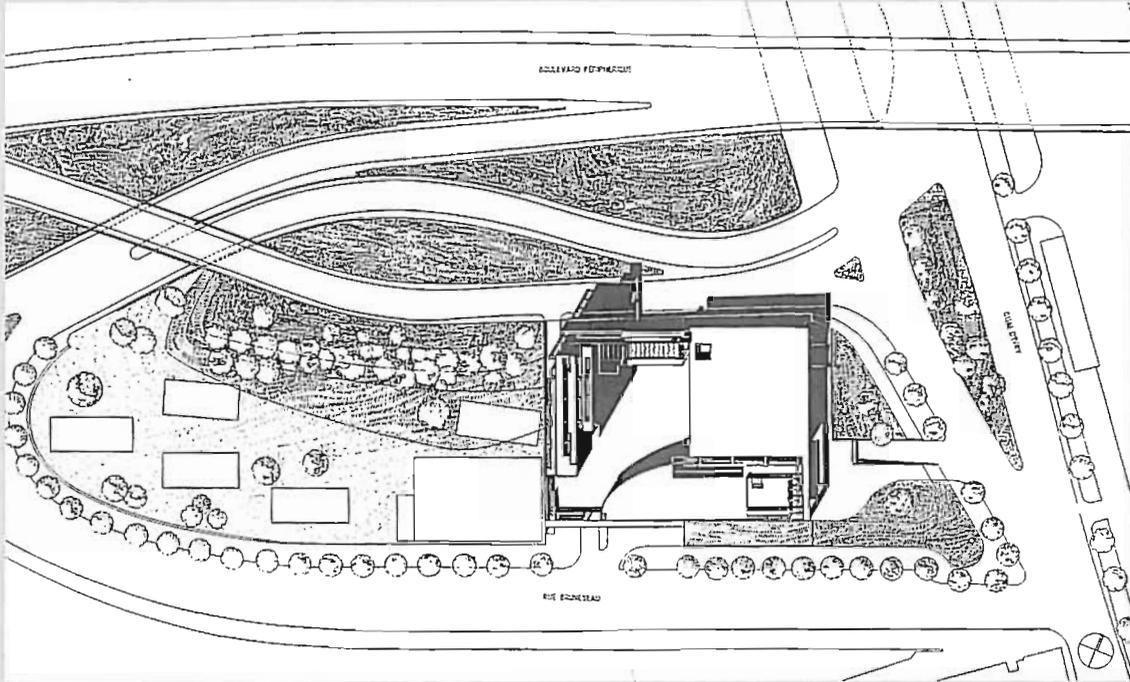
Dans ce plan-masse général de Bruneseau, développé sur tout l'ilot, les trois cadres sont les régulateurs juxtaposés d'une conquête de ce territoire, par une géométrie claire qui accueille les différents éléments spécifiques du projet. Ces trois cadres répètent un morphotype : deux lignes à l'est et à l'ouest rejointes par un écran perpendiculaire au sud qui sert à assembler les différents modules tout en marquant fortement leur séparation.

La partie projet réalisée en 1991-1992 ne comporte que deux côtés du premier cadre : la ligne ouest partant du quai et le premier des écrans perpendiculaires sud. Avec les deux premières phases intermédiaires du projet (hôtel industriel, puis logements, tous deux non réalisés), se façonnent deux versions de la ligne est de ces cadres. Elles décomposent toutes deux cette ligne selon une échelle propre au module constitutif du programme (unité « hôtelière » ou logement duplex), mais le thème est à chaque version confirmé comme un invariant.

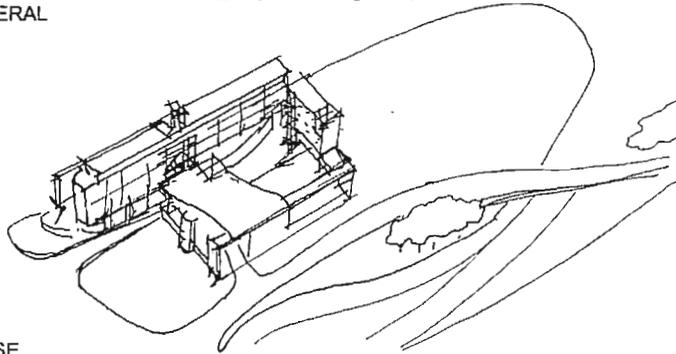
La version finalement réalisée de cette tranche du projet est dédiée à des logements d'étudiants. On y identifie aisément la décomposition de la façade en trois cadres majeurs dont l'assemblage reconstitue une totalité. Chacun d'eux est consacré à une partie du programme – antichambre urbaine habitée d'une rampe, services et logement de fonction et, enfin, chambres.

Tête-Défense, 1984, axonométrie.





PLAN GENERAL



1ERE PHASE



Cité administrative et technique, rue Bruneseau, Paris XIII^e. Ci-dessus : façades successives avec hôtel industriel et logements, 1994, 2002, 2007 ; page de gauche : plan-masse et croquis, 1987.

En outre, chacun de ces cadres est lui-même décomposé en tableaux secondaires restituant à petite échelle la variété des éléments habités qu'il inclut : les différentes parties d'un logement d'étudiant y sont exprimées, on y reconnaît le palier intermédiaire d'une circulation verticale ou toute sorte d'autre détail de l'édifice qui y est mis en évidence. Le résultat est une sorte d'ascèse rendant compte avec méticulosité de la constitution de l'édifice à toutes ses échelles.

Ce découpage polyptique est donc appliqué successivement au plan-masse puis à l'élévation de l'édifice sur un mode analogique. L'ambition urbaine de ranger des éléments de ville dans des cadres organisant

une croissance se transforme en une ambition architecturale de représenter la complexité de la vie collective dans une élévation révélatrice de l'organisation détaillée de l'édifice. Ce processus rappelle le rapport que l'on connaît entre le plan de Chandigarh et l'élévation de l'Unité d'habitation, où l'on constate que l'élévation de l'édifice est le plan rabattu de l'urbanité qu'il abrite, selon une organisation qui est similaire entre la capitale du Pendjab et le bâtiment de Marseille. Sans jamais être explicitée, c'est en somme un processus de « transfert » depuis le rêve de jeunesse jusqu'à la réalité de la maturité. La même interrogation sur la nature des rapports sociaux ou simplement humains

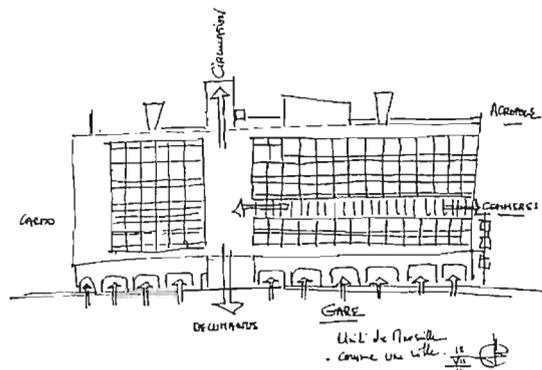


Cité administrative et technique, rue Bruneseau, Paris XIII^e, 2007, polyptique 1.

s'y formule, et s'y exprime la même croyance dans la capacité de l'architecture à offrir une réponse à des questions aussi techniques que métaphysiques. De cette observation, on peut comprendre qu'à l'origine de son travail, l'ambition de Michel Kagan réside d'abord dans une volonté de concrétiser sa vision de l'interdépendance entre ville et architecture. Il est porté par l'enthousiasme de la *tendenza* dont il connaît le projet, mais dont il doute – après une visite très décevante au Corviale de Constantino Dardi – qu'elle ait jamais eu les moyens de fournir les bases architecturales de sa concrétisation. D'ailleurs, cette dernière a-t-elle jamais été d'actualité? Évidemment, à cette époque, les expériences classificatoires de Franco Purini l'impressionnent, de même que la virtuosité de ses dessins. Les quartiers-objets auxquels Purini contribue auprès de Vittorio Gregotti recèlent une part de

ce que lui-même poursuit¹, nécessitant de ne jamais entrer dans le jeu d'une ville reconstruite par analogie avec la ville historique. Cependant, ses tentatives personnelles revendiquent d'autres mécanismes. La complexité qu'il manipule avec virtuosité possède à ses

Le Corbusier : analogie, le bâtiment comme ville, par Laurent Salomon.



1. Il s'agit des projets largement publiés à la fin des années 1970 : le quartier Zen ou l'université des sciences de Palerme, l'université de Cosenza, le concours pour la nouvelle université de Florence, autant de manifestations d'une architecture territoriale qui se veut simultanément urbaine.



Peinture de la ville idéale de la Renaissance, Piero della Francesca.

yeux une vertu : elle offre un potentiel d'agrégation pour de multiples fragments urbains concourant au continuum spatial qui est l'objet du projet De Stijl. Dans cette perspective, le travail de Michel Kagan prend tout son sens. Ses rares écrits et les entretiens qu'il a eus sont absolument explicites de cette dimension prospective². Sa vision de l'urbain est une sorte de réappropriation de l'icône de ville idéale de la Renaissance parfois attribuée à Piero della Francesca³ : un ensemble architectural homogène dans ses composants, où toutes les parties, bien qu'identifiables, procèdent d'une esthétique unique et cohérente, définition qui rejoint aussi le projet De Stijl.

Le travail effectué à la cité de Bruneseau est concomitant de celui mené pour une autre cité, celle des

Artistes de la rue Saint-Charles. Dans ce deuxième projet, il tisse avec encore plus d'énergie une texture blanche et sophistiquée, faite de glissements de parois imbriquées dans des trames de poteaux et de poutres, finalement assemblées dans un cadre géant qui prend la mesure du site. Le recours constant à une équivalence formelle entre l'horizontal et le vertical teinte le projet d'une volonté d'abstraction qui contrebalance le caractère explicite d'objets architecturaux figuratifs – escalier, balcon, passerelles, etc. – directement issus du programme. La façon dont cette œuvre se marie à l'édifice haussmannien encastré dans le projet donne raison à sa stratégie : la complexité de ces formes répond à la densité du fragment ancien par une densité analogue.

Logements sociaux et ateliers d'artistes, rue Saint-Charles Paris XV^e, 1993, cadre géant.



2. Interview de Michel Kagan dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 283, octobre 1992.

3. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, livre II.

Après ces deux projets majeurs de Bruneseau et Saint-Charles, il est intéressant d'examiner de quelle manière la première approche méta-architecturale va se transformer. Initialement, elle tend à fusionner l'urbain et l'architectonique dans un processus unique. Mais au fil des projets se constitue une radicalité linguistique qui condense les éléments de langage en un nombre réduit d'éléments, comme des particules élémentaires – paroi opaque, paroi poreuse, poteau (isolé ou en trame), résille tridimensionnelle orthogonale –, qui vont se combiner pour constituer le projet. Ce sont certes les mêmes éléments qu'auparavant, et en cela il n'y a pas de rupture, mais Michel Kagan va en extirper les éventuelles ambiguïtés qui peuvent résulter de leurs métissages. Leur ordonnancement vise de plus en plus explicitement à représenter le contenu programmatique du projet en même temps que leur combinaison tend à recomposer des formes primaires. Une intention nouvelle s'applique ainsi à canaliser l'énergie des projets de jeunesse (de 1978 à 1992), période durant laquelle la distillation progressive du talent de Michel Kagan avait permis de livrer de façon spectaculaire des œuvres déjà abouties. Cette rationalisation progressive de tous les dispositifs – qui porte aussi sur la pertinence typologique – s'opère à partir de 1992, lorsque Nathalie Régnier le rejoint pour une collaboration qui se poursuivra sans interruption et qui, au-delà du destin, se prolonge encore aujourd'hui.

Ainsi, par une forme d'autocritique, l'auteur supprime lui-même des notes dans le prétendu « trop-plein » de sa musique, offrant à sa virtuosité un autre sujet, plus ardu mais peut-être plus excitant : la représentation métaphorique, par l'architecture, du *sujet urbain* que le contexte économique-social ne permet pas de traiter en tant que tel⁴. Cette aspiration à une ville moderne obsède Michel Kagan. Pour lui, elle a vocation à réinventer les relations du public et du privé, à représenter la vie contemporaine – avec ses évolutions sociales –,

à offrir par ses qualités une alternative à la nostalgie. L'œuvre qui en découle glisse progressivement de l'urbanité fantasmée de sa jeunesse à l'urbanité interrogative de sa maturité. Ce que j'appelle ici *urbanité interrogative* est l'organisation d'un espace collectif qui interprète architecturalement les ambiguïtés de l'usage public et privé. Atteindre cet objectif nécessite l'utilisation méthodique de formes *poreuses*. Ce terme désigne une profondeur suffisante pour être habitable, et dans laquelle la répartition du vide est suffisamment homogène pour garantir la continuité du plan qu'elle construit. Cette porosité définit un nouveau territoire qui s'installe entre le privé et le public, proposant une palette plus étendue de situations et d'usages. Ce sont autant de points de vue offerts entre les différents espaces collectifs souvent en relation directe avec la ville, mais magnifiant aussi des distributions intérieures qui prennent parfois des allures piranésiennes. Les tenants d'une définition convenue de la dichotomie privé/public y voient surtout une indéfinition des limites, une sorte d'absence de détermination. Pour eux, cette porosité exprime une méconnaissance de l'autonomie de ces deux états fondamentaux de la pratique sociale. Cette mixité de statut porte atteinte à une conception historique de la ville. D'autres y reconnaissent plutôt une conscience des spécificités de la vie contemporaine et considèrent que s'effectue ainsi la dissolution d'une dichotomie qu'ils jugent archaïque. La porosité architecturale peut alors prendre en charge la gradation des pratiques possibles, et permettre à chacun d'en inventer les modalités. Cela revient à considérer que l'architecture, selon Michel Kagan, procède désormais de l'organisation de porosités habitables, évolution qui reste toutefois conforme à ses expériences projectuelles de jeunesse, même si les projets changent d'échelle. Dans ce nouveau jeu, l'opacité qui subsiste est avant tout l'écran sur lequel se détachent les éléments de

4. On entre dans une période qui, pour des raisons aussi idéologiques qu'économiques, fait d'un édifice de 100 logements une « grosse commande ».

porosité, facilitant ainsi la lecture et la compréhension des enjeux urbains du projet. J'oppose ici l'opacité à la porosité, et non à la transparence. C'est, bien sûr, l'expression d'une adhésion à la position de Colin Rowe qui nous a permis de relativiser l'intérêt architectural de ce qu'il appelle « transparence littérale⁵ ». La porosité est une des façons de constituer la transparence que Colin Rowe qualifie de « phénoménale ». Elle permet d'établir celle-ci au travers d'une épaisseur bâtie. La porosité fait cadre pour toute transparence. Celle-ci prend une dimension picturale, elle met en scène un ailleurs qui est traité esthétiquement, elle fait d'un vide proche ou lointain un protagoniste de la forme, un élément de langage qui, par sa position dans la composition finale, prend sa force d'évocation. Dans ce processus, l'édifice se constitue sur un mode très didactique : il exprime la composition des parties, non sur un mode fonctionnaliste, mais sur un

Université de Cergy, 1999, polyptique 2.



Logements, rue de l'Amiral-Mouchez, Paris XIV^e, 2000, contrepoint.

mode pictural, comme une scène de la vie sociale. À cette fin, le langage est épuré, les particules élémentaires se combinent et, parmi elles, la paroi poreuse assume la responsabilité de la narration. La musique qui se dégage de cette composition a quelque chose de contrapuntique : l'harmonie procède de la superposition d'éléments simples qui, se répétant selon un rythme qui leur est propre, créent des décalages à l'origine de consonances, ou des dissonances calculées. L'usage insistant que fait Michel Kagan de cette sorte de « muralité transparente et vibrante » a quelque chose de corbuséen. Mais c'est avant tout parce que cette dernière peut être perçue comme une variation sur le thème du brise-soleil. Cependant, si l'on examine plus attentivement ce processus, on constate à quel point il relève surtout de la vision « polyptique » du travail pictural précédemment décrit. Chaque unité de cette porosité accueille une figure géométrique spécifique composée grâce au programme et pour le programme. Si celui-ci varie, le contenu de cette unité change, et sa dimension peut aussi s'adapter. Ces élé-

5. Colin Rowe, Robert Slutzky, « Transparency: Literal and Phenomenal », *Perspecta*, vol. 8, 1963, p. 45-54.



OPHLM de l'Orne, Alençon, 1997, cadre disloqué.

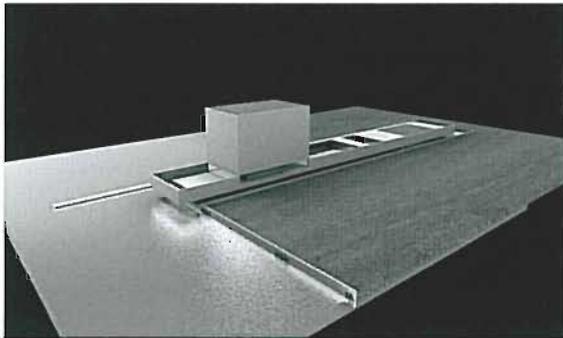
ments associés recomposent alors un nouveau tableau. La paroi poreuse décompose le contenu du projet en une succession de tableaux tout en recomposant l'unité dans un assemblage polyptique. On reconnaît aussi – par analogie au processus qui conduit Le Corbusier à user, pour la villa Savoye, d'un cadre pictural horizontal⁶ – que cette lecture polyptique de l'objet architectural, qui s'impose verticalement dans les bâtiments linéaires, bascule parfois à l'horizontal

dans les édifices à programme plus complexe. Dans ce second cas, la porosité s'organise verticalement au sein de l'édifice. En conséquence, l'aspect extérieur s'opacifie dans la mesure où il est surtout la « tranche » du cadre horizontal qui organise le programme et l'espace, cadre étudié, scarifié, et parfois partiellement disloqué pour révéler une part de l'intérieur, mais résistant toujours à la pression que les éléments internes exercent sur lui.

Université de Cergy, 1999, polyptique 3.



6. Ce dispositif est détaillé dans l'article « N'être qu'un peintre égaré dans l'architecture », cosigné avec Judith Rotbart dans *Le Visiteur* n°13, mai 2009.



En haut : Concours du Masan Cultural Center, 2004.

En bas : Concours du nouveau musée des Beaux-Arts de Lausanne, 2004.

Ainsi, l'art de Michel Kagan, partant de sa « ville idéale » fantasmée, transforme l'édifice en un polyptique urbain qui juxtapose dans un ensemble pictural fait d'adjonctions de cadres de tailles variées une collection de scènes de cette vie – collective ou privée – qui est le sujet même du projet. Cette décomposition en casiers profonds contenant eux-mêmes des sous-compositions différentes vient à l'appui d'un travail effectué simultanément sur le répétitif et le singulier au sein de ces cadres. La tension entre le répété – qui domine –, et le singulier – qui, par contraste, s'en trouve rehaussé – réunit l'ensemble en une unité fragmentée, pleine d'évocations allusives, sans caractère autoritaire ni conclusion péremptoire. Les éléments ainsi disposés trouvent leur rapport au sol le plus souvent en minimisant la place qui

y est dévolue au programme. Ce dispositif offre l'ampleur d'un vide mis en valeur par la rareté des points d'appui. Ce vide propose une articulation entre l'échelle exclusivement publique de l'extérieur et la déclinaison des étapes qui mène progressivement au « privé ». Au-delà de cette entrée, les espaces de circulation sont presque toujours traités de façon singulière. On ne rencontre que très rarement le procédé trivial qui consiste à les isoler comme éléments structurant de la forme générale – comme un reste de fonctionnalisme. On trouve le plus souvent cette distribution traitée à égalité avec les autres constituants du projet, simplement placée comme une figure dans le jeu polyptique. Cette non-différenciation l'intègre naturellement au dispositif et confère à l'ensemble une homogénéité conceptuelle qui modère la complexité de lecture due aux décalages produits par la superposition « contrapuntique ».

On pourrait en rester là et se contenter de regarder l'évolution de l'œuvre de Michel Kagan jusqu'au projet des logements pour étudiants de Bruneseau ou aux autres projets français qui lui sont contemporains. Mais en fait, sa recherche s'est prolongée dans des versions plus radicales, souvent conçues pour des terres étrangères, atteignant au nouveau musée des Beaux-Arts de Lausanne ou au Masan Cultural Center la quintessence de cette écriture épurée aux accents structuralistes. Dans les dernières années, il était attiré par la Corée du Sud où, par l'intermédiaire d'une jeune génération rompue à la culture corbuséenne, s'expérimentent les charmes d'une poursuite de l'aventure moderne. Avec l'aide constante de Jeong Jae-Heon, architecte formé en France et professeur d'architecture à Séoul qui fut un temps son collaborateur à Paris, il a tenté de réaliser là-bas une œuvre qui soit sa contribution à ce mouvement si évidemment en phase avec ses propres convictions. Il a entrevu, dans l'échelle des projets qui s'offraient, l'opportunité de renouer avec ses aspirations de jeunesse et d'expérimenter une pleine urbanité de l'œuvre architecturale. Ce dernier rêve s'est brisé le 27 décembre 2009.

Franco Purini

La construction de l'architecture, entre talent et idées

Considérations sur l'œuvre de Michel Kagan



Cité d'artistes Saint-Charles, 1992.

■ La vie d'un artiste – et d'un architecte artiste, comme l'a été sans aucun doute Michel Kagan – est un itinéraire mouvementé. Il arrive, par une extrême conscience de l'évolution de sa vie et de son expérience de l'art, qu'il réussisse à s'accomplir, mais la plupart des individus ne parviennent qu'à une réalisation partielle de cette identité artistique, vivant en cela d'une façon incomplète, irrésolue, interrompue. Michel Kagan a été un homme et un architecte artiste qui a réussi, malgré sa disparition prématurée, à laisser au monde les signes de sa conception de l'existence et de sa vision de l'architecture, ainsi que sa marque sur l'enseignement, tout cela dans un rapport plein et innovant au monde au sein duquel il a agi. Sa personnalité est déjà nimbée d'une aura qui a quelque chose d'un mythe naissant, lequel, très probablement, est destiné à se consolider, à croître, à durer dans le temps en donnant des fruits toujours plus importants.

Pour évoquer son œuvre et sa personnalité, je vais d'abord me retourner sur les années 1970 qui ont été une période de grande vitalité pour l'architecture italienne. D'une part, c'est une période pendant laquelle cette architecture redécouvre le rationalisme. Celui-ci est alors compris, selon Manfredo Tafuri, comme un *rationalisme critique* disposé à récupérer les valeurs de l'architecture moderne encore disponibles, dans un panorama qui va du Corbusier initial à la didactique gropiusienne. D'un autre côté, cette architecture insère dans cette interprétation des éléments prélevés au sein de l'art conceptuel, et tend à en exalter les textures implicites au cœur de l'écriture architecturale : un rationalisme à la fois essentiel et minimal. C'est là une option qui manifeste un intérêt à confronter les problématiques fondatrices du rationalisme à leurs rigoureuses reformulations théoriques, celles-ci étant attentives aux plus-values sémantiques qu'elles recèlent. L'architecture italienne semble ainsi fuir cette orientation maniériste qui caractérise la recherche des New York Five, pour lesquels la tradition moderne se présente en première instance comme un répertoire stylistique, que l'on peut soumettre à des prélève-

ments en un jeu savant de citations. En Italie, la redécouverte du rationalisme développe une opposition à une « architecture professionnelle » dérivée du style international, ainsi qu'aux diverses évasions utopiques de la décennie précédente – évasions en grande partie autoréférentielles et de nature académique – et à d'autres expérimentations fortuites et indéterminées, dépourvues d'encadrement théorique adéquat. Ainsi, à la façon dont le minimalisme et le conceptualisme entendent réagir aux dernières expressions de l'informel, reproposant dans le champ de l'art la rigueur de la mesure et l'essentialité de la forme, en architecture, la reprise des thèmes rationalistes entend récupérer l'ordre de la composition en même temps que reproposer des rapports structurels entre ville et architecture. Ce sont des années de refondation disciplinaire et de revendication de l'autonomie de l'architecture qui se concluront contradictoirement, non comme le triomphe de la raison, mais comme le leurre d'une libération thématique et linguistique produite par la *condition postmoderne*, telle qu'inventoriée par Jean-François Lyotard. Les années 1970 sont marquées en Italie par le Mouvement de mars 1977, qui revendique une telle liberté créative que celle-ci se dilue dans une anarchie formelle. À cette époque, se développent de nouveaux rapports entre les architectures italienne et française. Ce sont avant tout les architectes français qui s'intéressent à ce qui arrive en Italie. En témoigne un numéro d'*AMC* (« Architecture mouvement continuité ») dédié aux changements des deux cultures de projet. De même, *L'Architecture d'aujourd'hui* suit avec une certaine assiduité la recherche italienne, laquelle, nous nous en souvenons, se développe dans un climat soumis à de fortes tensions politiques. Pour nous, *Controspazio*, la revue fondée par Paolo Portoghesi, a été un des principaux lieux de ce dialogue. Au début des années 1980, Bernard Huet joue un rôle de premier plan entre les cultures architecturales italienne et française qui entretiennent des rapports complexes, non dépourvus de quelques malentendus. En témoigne le livre *Italophilie* de Jean-Louis Cohen,

qui illustre les thèmes au centre d'un échange intense et productif qui dura dix ans. La chronique de cette convergence intellectuelle trouve, sans motif apparent, sa conclusion symbolique à la suite d'un colloque franco-italien, organisé en 1985 à l'IFA (Institut français d'architecture) par Jean-Louis Cohen lui-même.

La situation politique à laquelle se réfère le paragraphe précédent nécessite un bref commentaire. En Italie, on observe la compétition entre d'un côté une coalition gouvernementale, formée de la Démocratie chrétienne et du Parti socialiste, et de l'autre côté le Parti communiste, à la recherche d'un dépassement historique de son opposition de principe à la coalition au pouvoir. Toutes ces luttes, que ce soit pour le droit au logement ou au sein des organisations syndicales, auront deux conséquences : d'une part, le terrorisme, de l'autre, le soutien parlementaire du Parti communiste à la coalition en place. C'est le fond sur lequel se projette la culture architecturale italienne des années 1970. Cette période est marquée, en 1973, par la première grande crise énergétique, à laquelle succède une crise économique qui avive des tensions sociales déjà très fortes. De nombreuses difficultés découlent de ce climat et conduisent les architectes italiens à chercher des espaces de projet alternatifs à celui, toujours plus réduit, de la construction. L'architecture dessinée ouvre à la connaissance et à l'imagination des territoires inexplorés ; dans leurs abstractions, les recherches sur des modèles urbains et architecturaux mettent en évidence des aspects inédits de l'architecture. La mise au point de nouvelles voies prospectives nourrit des analyses portant sur les relations complexes entre structures et superstructures, entre idéologie et langage, entre l'architecture et les autres disciplines.

C'est plongé au cœur de ce débat que je me trouve en contact avec Henri Ciriani, pour suivre, à sa demande, les projets de diplôme de certains de ses étudiants particulièrement ouverts aux autres cultures, parmi lesquels Michel Kagan et Laurent Salomon. Les recherches d'Henri Ciriani et les miennes présentent

indubitablement, à cette époque, des aspects comparables, bien que son choix de travailler à une réécriture corbuséenne ne corresponde pas à ma propension à situer les questions de composition sur un plan grammatical. Mon approche se réfère moins à des langages connus et développe une démarche qui relève d'une intention plus hermétique, plus close sur des logiques linguistiques autonomes. Toutefois, c'est à cette différence qu'est dû l'échange intellectuel avec Ciriani et ses jeunes élèves, échange qui a été, du moins pour moi, très important. Ce qui intéressait particulièrement Ciriani, c'était mon attitude classificatoire, c'est-à-dire mon intention de considérer le langage comme l'exercice d'un ordre logique d'éléments, fondé sur une sorte de mathématique combinatoire. Pour moi le langage se définit comme la conséquence directe d'une série d'axiomes géométriques, vis-à-vis desquels le développement de la composition doit produire le moins d'articulations possible. Malgré cette différence – le *stimulus* néocorbuséen contre la déduction de principes opératoires –, Ciriani et moi pensions tous les deux que l'architecture était implicitement dotée d'une structure interne gouvernée simultanément par trois exigences : la *nécessité*, l'*essentialité* et la *finalité*, exigences qu'il était nécessaire de satisfaire pour atteindre les objectifs d'*unité*, de *stabilité* et de *totalité*. Depuis cette conviction commune, nous formulions une même critique de toutes ces conceptions de l'architecture comme *moyen de communication* qui allaient connaître une grande popularité après 1980, surtout dans l'architecture française, où elles trouvèrent dans la figure de Jean Nouvel leur représentant le plus important et le plus connu. Ciriani avait un autre motif d'intérêt pour la recherche italienne. Elle abordait le sujet de la *grande dimension*, introduisant l'échelle géographique dans le projet architectural – dette évidente à l'égard de certaines propositions de Le Corbusier –, et préfigurant les nouvelles configurations paysagères et urbaines. À l'intérieur de cette problématique, qui anticipait à plus d'un titre le *bigness* koolhasien, la typologie se trouvait remplacée par la

topologie, c'est-à-dire par une étude des caractéristiques morphologiques du site, qui devenaient pour le projet un matériau préexistant. Cette part de la recherche italienne – en particulier les propositions inscrites dans certains projets de Vittorio Gregotti auxquelles j'avais apporté ma contribution – fit l'objet de remarquables analyses de la part de Ciriani, alors membre de l'AUA (Atelier d'urbanisme et d'architecture).

J'ai un souvenir très précis de Michel Kagan. Je l'ai connu en 1977, en même temps que Laurent Salomon. Salomon avait une personnalité plus concrète et plus directe. Il possédait déjà très jeune une sagesse innée, contrebalancée par une ironie aussi pénétrante que raffinée. En architecture, Laurent Salomon était enclin à des compositions dont la morphogenèse apparaissait extrêmement claire. Michel Kagan présentait au contraire des traits de caractère et des attitudes, dans sa façon d'évoluer ou de s'exprimer, qui faisaient penser à un personnage stendhalien. Une certaine anxiété romantique le caractérisait et lui conférait, cela à cause aussi d'une façon raffinée et en même temps insolite de se vêtir, une tonalité décidée qui ne cachait pas mais rendait plutôt évidente sa subtile élégance. Comme Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, la passion rejoignait en lui une rationalité lumineuse et déterminée. Son architecture d'alors exprimait ce caractère ambivalent, avec une écriture exacte, déjà thématiquement orientée, dans laquelle la note dominante révélait un grand intérêt pour l'espace, compris comme équilibre soigneusement calculé de dimensions, de directions et de volumes. Le tout était gouverné par un sens inné de l'équilibre gravitationnel régissant la proximité ou l'écartement des éléments de composition. Concernant ce point particulier, il faut se souvenir que, dans ces années, Ciriani n'avait pas encore atteint le centre de sa poétique, à savoir la lumière. Ce qui lui tenait alors à cœur, c'était une reformulation critique des aspects les plus fondateurs du projet corbuséen. Plus tard, Ciriani deviendrait ce *poète de la lumière*, capable de parvenir à la perfection comme à Péronne. La lumière fait aussi partie du

monde architectural de Michel Kagan, mais avec des accents différents de celle que l'on trouve dans les édifices de Ciriani. Considérant l'évolution de l'œuvre de son professeur selon un mode ni mécanique ni subalterne, il poursuivra sa propre recherche sans se laisser ralentir par des hypothèques maniéristes, évoluant vers une tectonique toujours expressive mais débarrassée des composantes *diagrammatiques* présentes dans ses premiers travaux. Ce faisant, Michel Kagan deviendra rapidement, à New York, un interlocuteur privilégié de Kenneth Frampton.

Parcourant les œuvres de Michel Kagan, il est possible d'y déceler certaines constantes. La première est une dialectique sereine entre parties et unité qui induit une certaine conflictualité expressive. L'édifice est constitué de différentes échelles figuratives et spatiales, que la stratégie de projet permet de synthétiser. La distinction des éléments est recherchée avec une attention égale à celle qui est consacrée à la fusion des parties entre elles. Dans cette conception complexe de la composition, il est facile d'isoler des *morceaux* autonomes, tout comme il est possible de ramener certaines parties au tout. Par cette ambiguïté constitutive se profile dans l'architecture de Michel Kagan une constante problématique du *fragment*, sans qu'elle prétende toutefois devenir l'explicitation du tout. La deuxième composante de l'architecture de Michel Kagan, même si elle peut paraître porteuse de contradictions, se définit comme présence simultanée du *continu* et du *discontinu*. Ses édifices – l'université de Cergy-Pontoise, les logements du 70 de la villa Mouchez à Paris – sont liés par une narration spatiale fluide et ininterrompue. Ils sont tout autant séparés en séquences singulières comme autant d'enchaînements perspectifs dans lesquelles est toujours présent le *trinôme* poteau, poutre, mur comme dans l'énonciation d'un théorème. De tels enchaînements révèlent, en filigrane, une inspiration de nature scénographique qui se confirme par la disposition dans un espace soigneusement délimité de formes élémentaires autonomes, révélées par une lumière raréfiée

les réunissant comme dans une nature morte. La troisième constante de l'architecture de Michel Kagan, la troisième contradiction, concerne le fait que ses œuvres sont très attentives au contexte, en même temps qu'elles présentent une volonté déterminée d'*abstraction*. En effet, contextualité et abstraction s'y conjuguent, conférant aux édifices un dynamisme intense qui les rend vivants, changeants et précis. On pourrait ajouter à ce qui est dit précédemment que l'architecture de Michel Kagan intègre des influences de Richard Meier, une relecture attentive du rationalisme italien et, en particulier, de l'hermétisme des compositions de Terragni tout en apportant une réflexion personnelle sur certains aspects du minimalisme actuel. On observera aussi que cette œuvre se partage entre une vocation narrative et une recherche de principes premiers, voire d'une dimension tectonico-architecturale dans laquelle on ressent l'action mystérieuse de l'*archétype*. En cela, elle traite la contradiction qui oppose l'essence historique de la narration à l'an historicité des principes premiers. La quatrième constante de l'architecture de Michel Kagan est un autre rapport contradictoire entre le caractère analytique de la composition – un caractère qui hérite autant du mouvement de Stijl que de Le Corbusier – et sa capacité à paraître synthétique. Il s'agit là certes d'une contradiction très commune dans l'architecture moderne, mais Michel Kagan a su l'interpréter en termes originaux. Il l'a fait en donnant un relief suffisamment fort au thème de la composition pour que cette dernière gouverne la déclinaison des parties par lesquelles l'ensemble est articulé. Il faut préciser ici que la présence de chacune de ces contradictions n'est en rien le signe d'une incohérence thématique, d'une incertitude dans le développement des choix de projet ou dans les options constructives. Cette contradiction a, dans ses projets ou ses édifices, le rôle que lui assigne Manfredo Tafuri, l'identifiant comme l'expression architecturale de la volonté de ne pas dissimuler les contradictions qui traversent la réalité, mais plutôt de les représenter dans leur véritable

substance. De ce point de vue, l'édifice est un révélateur des tensions qui mettent en crise sa potentielle unité, au profit d'une simple présence simultanée de différentes écritures partielles et conflictuelles.

La présence de la contradiction dans les œuvres de la plupart des architectes modernes et contemporains dérive très probablement du fait qu'un des éléments qui fondent l'architecture moderne est la séparation entre les contenus véhiculés par le langage et les valeurs architecturales intrinsèques de ce langage. Les premiers font l'objet d'un contrôle toujours plus présent et rigoureux, les secondes ont gagné une liberté si manifeste que, par leurs excès et leur fréquente insignifiance, elles sont progressivement devenues simplement autoréférentielles. Au cours du xx^e siècle, cette divergence s'est faite toujours plus ample et définitive. Certains architectes – bien peu nombreux – ont cherché à contrecarrer cette scission en réunissant langage et contenu, d'autres ont choisi de la représenter. Rares sont ceux qui ont tenté d'exacerber cette séparation. Michel Kagan en fait partie. Il était conscient que la rupture d'une relation structurelle entre langage et contenus n'était pas un fait négatif, comme on pourrait le penser. Cela permet à l'architecte de découvrir, dans la dissociation, une nouvelle liberté, de nouveaux espaces discursifs, une nouvelle possibilité de comprendre le jeu complexe et infini de la séparation entre les mots et les choses qui, dans la modernité, a désarticulé ce qui semblait unitaire, restituant un monde fractal, suspendu entre un reste d'éloquence et un silence préoccupé. Dans l'acceptation critique et créatrice de cette dissociation, il n'est pas difficile de discerner dans le travail de Michel Kagan des dernières années un écho à la fois profond et soigneusement dissimulé aux déconstructions derridiennes. Cette référence ne se situe pas dans la littéralité extrémiste et spéculative de Peter Eisenman, mais dans une intériorisation sensible allant jusqu'à sa sublimation.

Un aspect ultérieur de l'architecture de Michel Kagan se reconnaît dans la prédominance *du vide sur le plein*. Ses architectures apparaissent corrodées par un espace

urbain qui les désarticule en enveloppes et structures ; qui s'insinue entre figures, pylônes, cadres, traversées, tunnels, conférant aux édifices une consistance aérienne. Les espaces des édifices de Michel Kagan sont poreux, labyrinthiques, d'échelles multiples. Ils font ainsi comprendre avec une grande clarté que l'espace n'est pas *le contraire du plein*, un simple négatif, mais une entité propre, un ensemble de corps atmosphériques qui s'interpénètrent, dont la substance, quoique immatérielle, n'est pas pour autant invisible. Se souvenant que l'architecture moderne possède des racines *antiurbaines* qui lui viennent des avant-gardes, Michel Kagan fait de ses architectures autant de *machines célibataires* qui aspirent à la plus complète extranéité dans leur rapport au contexte dans le même temps qu'elles recherchent de tels rapports, comme déjà énoncé précédemment, par des formes autonomes dans lesquelles l'abstraction se mélange à une reconstruction topologique précise et exhaustive.

Très jeune, Michel Kagan possédait un vrai talent, cette combinaison d'ingéniosité, d'habileté et de génie qui s'exprime par des inventions soudaines, des gestes créatifs inattendus, des hypothèses imprévisibles. Dans une célèbre conférence de la fin des années 1980, dont le titre était «Talent et idées», Colin Rowe a mis en tension ces deux termes, soutenant parfois le primat du talent, parfois celui des idées, affirmant à la fin de son discours préférer de toute façon le talent. L'aventure créative de Michel Kagan démontre que ces deux polarités peuvent coexister. Son architecture est un exemple convaincant de la façon dont le talent peut donner lieu à la production d'idées influentes, voire conquérantes. On pourrait de façon crédible définir le talent comme une aptitude à établir des connexions significatives et parfois surprenantes entre des choses, des faits, des personnes et des idées. Ces dernières sont bien plus qu'une synthèse cognitive. Les idées consistent en fait en des paradigmes transformatifs qui, à leurs apparitions, provoquent refus et contestations. Si le talent fait penser à Mercure, à sa capacité magique de pas-

ser d'un domaine à un autre en les mettant en relation, les idées renvoient soit à la sévère axiomatique de Minerve, soit aux univers énigmatiques et apparemment opposés d'Apollon et de Dionysos. L'idée est toujours autoritaire, absolue, se muant en actions déterminées et irréversibles, alors que le talent a quelque chose d'intrinsèquement libérateur, plein de légèreté, dans le sens qu'Italo Calvino a donné à ce terme. Reportant le talent à l'idée, et cette dernière au talent, Michel Kagan a démontré posséder deux formes de la totalité, celle qui donne de l'intelligence au hasard, et celle, au contraire, qui vit de l'unité la plus radicale. Pour revenir à Stendhal, qui a écrit que «la beauté est une promesse de bonheur», on pourrait dire que toute l'architecture de Michel Kagan met en scène un habité centré sur les perspectives de l'accueil, d'une existence plus ouverte et disponible à la nouveauté, à une existence pour laquelle le futur n'est pas ce qui viendra après nous et que nous pouvons imaginer, mais une réalité qu'il nous est donné de connaître et de vivre. Elle reste inspirée par un ensemble de convictions théorico-opératoires qui non seulement s'avèrent encore valides, mais le deviendront toujours davantage à l'avenir. Cependant, ce serait une erreur de considérer que ce legs architectural est important en ce qu'il s'est opposé à tant de dérives médiatiques – ou simplement événementielles. En réalité, on ne doit pas considérer que son architecture s'affirmera toujours plus comme une référence dans les prochaines années parce qu'elle s'inscrit dans une tradition du nouveau – chose qui est cependant vraie. Cela se réalisera plutôt parce qu'elle démontre la capacité d'innovation que recèle toujours l'architecture de la raison. Une architecture qui sait, comme le rappelle Vitruve, que la raison ne suffit pas à garantir seule l'obtention d'un résultat si on ne l'accompagne pas de quelque chose d'inattendu, fait de mystère et d'émotion. Quelque chose qui a un nom simple, et pourtant insondable, la poésie.