

**Entretiens réalisés
pour le film « Je ne
suis pas un homme
pressé » avec :**

MICHEL BOURDEAU
EMMANUELLE COLBOC
BERNARD DESMOULIN
CHRISTINE EDEIKINS
ET OLIVIER ARÈNE
MICHEL W. KAGAN
JACQUES RIPAULT
JEAN-LOUIS COHEN
CLAUDE PRÉLORENZO
GROUPE UNO
HENRI CIRIANI

Françoise Arnold et Daniel Cling

Transmettre en architecture

De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

LE MONITEUR

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Françoise Arnold et Daniel Cling

Transmettre en architecture

De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

II. EMMANUELLE COLBOC	33
III. CHRISTINE EDEWIS ET OLIVIER ARÈNE	77
V. MICHEL W. KAGAN	111
VI. JACQUES RIPAULT	131
VII. JEAN-LOUIS COHEN	151
VIII. CLAUDE PRÉLORENZO	169
IX. GROUPE UNO	183
X. HENRI CIRIANI	205
Crédits photographiques	248

Les auteurs remercient Valériane Boué, de TS Productions, qui a produit le film *Je ne suis pas un homme pressé* et Anne-Marie Leduc, qui l'a monté.
Les photographies extraites du film sont de Olivier Le Gurun et Jane Malaquias.

Transmettre en architecture
De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

S O M M A I R E

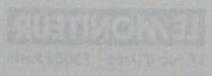
INTRODUCTION	6
I. MICHEL BOURDEAU	11
II. EMMANUELLE COLBOC	33
III. BERNARD DESMOULIN	51
IV. CHRISTINE EDEIKINS ET OLIVIER ARÈNE	77
V. MICHEL W. KAGAN	111
VI. JACQUES RIPAULT	131
VII. JEAN-LOUIS COHEN	151
VIII. CLAUDE PRÉLORENZO	169
IX. GROUPE UNO	193
X. HENRI CIRIANI	203
Crédits photographiques	248

Réalisation : **couleurROUGE**
Éditeur déléguée : Stéphanie Grégoire
Relecture : Antoine Hazan

En couverture : Henri Ciriani pendant une séance d'enseignement à Paris-Belleville.
Photographie extraite du film *Je ne suis pas un homme pressé*.

© Groupe Moniteur (Éditions du Moniteur) Paris, 2002
Tous droits réservés.
ISBN : 2.281.19153.2

© ADAGP, Paris, 2002, pour l'ensemble des œuvres de Le Corbusier reproduites.



I N T R O D U C T I O N

Les entretiens présentés dans ce livre sont extraits du film documentaire *Je ne suis pas un homme pressé*, dont nous avons achevé la réalisation au début de l'année 2001. Il y est question de transmission du savoir, thème abordé à travers une sorte de cas d'école qui consistait à établir une chaîne allant de Le Corbusier à Ciriani et de Ciriani à ses anciens élèves. Il ne s'agit pas, dans ce livre, d'évaluer le savoir ni de s'intéresser aux moyens que l'on se donne pour transmettre, par exemple en s'interrogeant sur les méthodes pédagogiques, mais plutôt de regarder comment les idées cheminent entre les générations et ce qu'elles deviennent au fil du temps. Qu'est-ce qui se transmet, qu'est-ce qui se déforme d'une génération à l'autre ? Ces déformations sont-elles légitimes ? Ne sont-elles pas une condition indispensable, indissociable de la transmission du savoir ? Celui-ci passe-t-il par l'appropriation, et toute appropriation n'est-elle pas déformation ? Ces questions constituaient le socle de notre approche, garante de notre attitude bienveillante et ouverte à l'égard des personnes que nous allions rencontrer.

Henri Ciriani, personnage central de notre réflexion, a élaboré une œuvre architecturale reconnue. À part égale, il a acquis une importante notoriété en tant qu'enseignant, inscrite dans la durée puisqu'il a commencé à enseigner en 1969, d'abord au Grand Palais (UP7 après Mai 68), puis à UP8 (aujourd'hui Paris-Belleville). Il a d'abord exercé seul, puis au sein d'un collectif, le groupe Uno, jusqu'à son départ à la retraite, en octobre 2002.

Cet enseignement aura été relativement à part dans l'histoire de l'architecture, du moins dans celle qui s'écrit depuis 1968. Il a d'ailleurs attiré des étudiants du monde entier et suscité la même fascination que les séminaires de Lacan. Le charisme de Ciriani tient une place incontestable dans ce succès. Il est aussi largement lié aux méthodes pédagogiques originales mises en place par le groupe Uno – qui ont beaucoup inspiré le milieu enseignant dans les années 1980. Pourtant, cet enseignement était au départ à contre-courant des nouvelles pratiques élaborées lors de la refonte de l'École des beaux-arts : quand, dans les années 1970, l'architecture s'ouvrait aux matières connexes, comme les sciences sociales, et aux regroupements pluridisciplinaires, Ciriani prônait l'autonomie disciplinaire, c'est-à-dire un enseignement centré sur l'aptitude à projeter. Le groupe Uno a ensuite énoncé et charpenté ce qui était intuitif, tout en développant une dynamique intrinsèque à la nature de groupe. Ainsi, au début des années 1980, l'aptitude des anciens élèves à proposer des projets structurés et réalistes, comme prêts à construire, alors que la part inventive de la profession sortait à peine des « années de papier », ne fut-elle sans doute pas étrangère à la réputation et à

l'identification de cet enseignement. Celui-ci possède aussi une autre particularité, celle de revendiquer ouvertement une admiration pour Le Corbusier – et cela dans la période d'éclipse des années 1970 – et d'enseigner dans la tradition du mouvement moderne.

Retenir quelques architectes parmi le millier formé par Ciriani était en soi forcément arbitraire et réducteur, mais la construction du film nous avait imposé de n'en rencontrer qu'un nombre restreint. Cependant, la richesse des enregistrements, dont nous n'avions utilisé qu'une petite partie pour le film – quarante heures pour une heure au final – nous a convaincus de la représentativité de notre « panel » et de l'intérêt de publier ces entretiens.

Nous avons pris tout d'abord pour critère l'âge, en choisissant la génération des quarante-cinq ans, ainsi que leur notoriété professionnelle. Celle-ci ne nous apparaissait pas comme une valeur en soi mais comme un gage de sérénité : il nous a semblé que cette distance dans le temps permettait aux architectes de s'être « trouvés » ou d'en avoir le sentiment. Le troisième critère concernait l'écriture architecturale, que nous avons recherchée la plus diversifiée possible, afin de repérer comment se manifestait l'héritage au travers d'expressions différentes. Dans notre choix, nous n'étions pas indifférents à l'existence d'une polémique actuelle du milieu architectural, qui accuse Ciriani et le groupe Uno de « cloner », de « formater » les étudiants, et il existe certainement aujourd'hui une sorte de référent formel que l'on pourrait sommairement définir par la recherche d'opacité, un travail sculptural sur les intérieurs, sur la manière de faire entrer et cheminer la lumière, l'emploi de béton, blanc ou brut, la présence de poteaux isolés et de certains éléments de modénature, comme la poutre pliée à angle droit en auvent... Cependant, notre sujet n'était pas la mise en cause de Ciriani, mais l'observation des mécanismes de transmission. L'existence de cette polémique a cependant constitué un autre critère de choix des anciens élèves. Nous avons ainsi choisi de rencontrer trois personnalités qui passent pour des « purs et durs » (ce qui évidemment les agace beaucoup), Michel Kagan, Jacques Ripault et Emmanuelle Colboc. Nous avons ensuite retenu deux « moutons noirs », chacun à sa manière, Michel Bourdeau et Bernard Desmoulin, ainsi que Olivier Arène et Christine Edeikins, à la position moins tranchée par rapport à cette problématique, mais qui nous permettaient d'aborder les mécanismes de transmission à travers le dialogue d'un couple ayant reçu une formation similaire.

Nous avons également choisi de rencontrer deux intellectuels, Jean-Louis Cohen, pour son autorité incontestée d'historien de l'architecture, et Claude Prélorenzo, sociologue urbain, pour sa fonction de secrétaire général de la Fondation Le Corbusier. Tous deux nous ont entraînés dans une réflexion passionnante sur le processus d'acquisition des connaissances.

Tous avaient une grande envie de témoigner et ont accepté d'emblée le principe de nos entretiens qui ne cherchaient pas à produire une parole savante mais, avant tout, personnelle et investie. Nous les avons abordés avec une liste identique de questions, relatives à la filiation sous ses différents aspects, directs et indirects. Toutefois, au cours des ren-

contres, nous nous sommes volontiers laissé entraîner dans les préoccupations de nos interlocuteurs. Cherchant à découvrir les convictions communes qui, le cas échéant, les unissaient, nous avons exploré la piste du lexique des formes – dont tous nous ont rappelé qu'il s'agissait de concepts et non a priori de formes –, ainsi que la piste des engagements professionnels. Certains champs insoupçonnés de l'héritage se sont par ailleurs révélés, lorsque certains des anciens élèves, devenus enseignants à leur tour, l'ont situé dans leur méthode de transmission.

Au cours des entretiens, nous avons abordé avec diplomatie la question du « formatage » et du référent formel. Les anciens élèves ne se défendent pas d'une certaine fraternité de leur production tant ils estiment naturel que chacun mette du temps à élaborer son propre langage. Cela ne les empêche pas de signaler que, selon eux, Ciriani n'a jamais initié un langage architectural particulier, et d'émettre des hypothèses sur la formation de ce référent. Cependant, s'ils sont sereins par rapport à la validité de l'enseignement reçu – ce qui n'exclut pas, parfois, des critiques – ils sont en revanche blessés lorsque la polémique concerne leur travail de maturité, notamment lorsqu'elle s'attaque à leur travail sur les façades, jugées trop similaires et prévisibles, tant il est vrai qu'elle met en cause leur expression de créateurs. Les témoignages de Claude Prélorenzo et de Jean-Louis Cohen sont à cet égard très éclairants sur les problématiques dans lesquelles évolue tout créateur, entre inscription dans une filiation, de manière plus ou moins diffuse certes, et recherche d'autonomie.

Cependant, tous reconnaissent l'intérêt limité qu'au fond ils accordent à cette étape du travail, parce qu'elle leur semble facile, parce qu'elle leur apparaît comme une résultante, parce qu'elle ne suffit pas à résumer une proposition en termes d'espace public. Pour eux, il est clair que la nature véritable de leur démarche se situe ailleurs, dans un travail sur l'espace intérieur et, d'une manière générale, sur la spatialité. Ils affirment l'importance du travail en plan et en coupe, la primauté du « plan générateur », inscrivant ainsi clairement leur démarche dans les pas du mouvement moderne.

Généralement, cet héritage est exprimé directement, de manière consciente et assumée. Mais il se révèle aussi par la juxtaposition des entretiens, quand se succèdent les mêmes concepts mais aussi les mêmes formulations. Ainsi, les architectes témoignent de leur recherche de liens entre intérieur et extérieur, de leur volonté de « mettre un peu de dehors dedans et un peu de dedans dehors », comme le formule Emmanuelle Colboc. Ils partagent également une très haute idée de leur mission d'architecte et de leur responsabilité sociale, qui commence par l'enjeu de l'habitat. On retrouve alors dans leurs propos le désir de changer la société, que portait le mouvement moderne, et la conviction qu'ils auraient les moyens d'y contribuer. Au fur et à mesure des entretiens, nous sommes ainsi devenus plus sensibles aux liens proprement affectifs tissés entre « les anciens » et Ciriani ainsi qu'à la gratitude qu'ils lui témoignent encore. Au-delà des qualités de pédagogue du « maître », les anciens élèves évoquent bel et bien une rencontre, et leurs paroles permettent ainsi d'identifier à quel point la part affective contribue au désir d'apprendre et constitue un véritable moteur de transmission. Ils nous

font comprendre comment, en abordant chaque projet sous l'angle du « pourquoi » et non pas du « comment », dans un art consommé de la maïeutique, Ciriani permet à ses élèves de construire leur propre raisonnement afin d'aborder ensuite seuls de nouvelles problématiques. De ce point de vue, la méthode et les idéaux semblent se confondre et la transmission du savoir prend réellement sa saveur et son sens. Si les maîtres mots de Ciriani, « liberté, bonheur, espace et lumière », puisent leur source dans un lexique identifiable, nos témoins semblent attester que l'essentiel a été transmis, sans qu'il ait été nécessaire de « tuer le père ». L'appropriation, avec la déformation inévitable qu'elle entraîne, se révèle au fil de ces pages comme la condition indispensable de la transmission. Alors que nous nous attendions certainement à entendre parler de doctrine, la seule que tous semblent avoir finalement retenue de Ciriani pourrait se résumer à une phrase d'Olivier Arène : « Il donne envie de faire, envie de se lever tous les matins avec le désir de changer le monde. »

Françoise Arnold et Daniel Cling

MICHEL W. KAGAN

Michel Kagan est architecte et enseignant à l'école de Paris-Belleville. Né en 1953 à Paris, il obtient son diplôme en 1979 à UP7 (Paris-Tolbiac). Il enseigne d'abord à l'université Columbia de New York ainsi que dans les écoles d'architecture de Toronto, Montréal et Syracuse, puis réalise des ensembles de logements sociaux, comme à Paris une cité d'artistes (1992), une résidence pour étudiants (2001) ou 70 logements PLI (1999), des immeubles de bureaux ainsi que des équipements : un bâtiment pour l'université de Cergy-Pontoise (1999), un groupe scolaire à Noisy-le-Grand (2001). Il est également architecte conseil pour le ministère de l'Équipement, actuellement en poste dans le département du Calvados, et membre du conseil d'administration de la Fondation Le Corbusier.

Je voudrais dans un premier temps tenter de constituer une sorte de grammaire du langage moderne. Aussi, la première question que j'ai envie de vous poser, c'est : pourquoi des espaces blancs ?

Michel W. Kagan. C'est une question qui revient souvent. Le blanc reçoit la lumière et la réfléchit, les ombres vivent avec le blanc. La couleur est une notion subtile, sa réceptivité à la lumière naturelle varie même selon les régions du monde, son maniement est difficile. J'aime les matériaux pour ce qu'ils sont : le bois, la pierre, le béton sont des matériaux naturels qui « rustiquent » l'apparence des édifices et leur donnent une valeur architectonique.

Cela étant, au début de ma pratique de l'architecture, j'ai préféré m'en tenir au blanc, pour me concentrer sur la conception spatiale, que je n'étais pas sûr de maîtriser avec la couleur. C'était une sorte de facilité que je m'accordais. On peut orienter l'espace en colorant un pan de mur, pousser une teinte à l'extrême, jusqu'au bleu intense, au jaune pur, etc. Aujourd'hui, j'utilise la couleur et la matière, contrairement à ce que l'on retient de mon travail. Je suis d'ailleurs, à l'origine, plutôt peintre. J'ai beaucoup peint à partir de quatorze/quinze ans et, lorsque j'ai rencontré Ciriani, il m'a fallu choisir entre être peintre ou architecte. Ce choix a été assez délicat parce que, pour moi, la peinture était en même temps une plastique et une matière, je travaillais beaucoup au couteau et à l'encre de Chine. Avec le travail de l'architecture, j'ai abandonné pour un temps la matérialité de la couleur pour le noir et le blanc, pour la valeur du trait qui traduit mieux la pensée. Cet intérêt pour le trait m'a conduit vers les architectures blanches parce qu'on y lit en direct les figures de la géométrie.

Pourquoi préférer les droites aux courbes ? Pourquoi rechercher une sorte de mise en ordre de l'espace, un certain dépouillement ?

M.K. Il ne s'agit pas de choisir entre les droites ou les courbes. La mise en ordre de l'espace, c'est la géométrie, c'est-à-dire une instrumentalisation élémentaire du travail de l'architecte. Elle est une mathématique descriptive de l'espace, qui renvoie également à la dimension du sensible. La géométrie, ce n'est pas un ordre moral, c'est simplement un outil. C'est la question de la mesure, qui elle-même va engendrer des usages car l'architecte travaille pour les hommes. Oublier la géométrie, vouloir faire croire que le travail de l'architecture serait purement artistique, ce serait oublier que c'est aussi un art social, dans le sens de vivre ensemble dans un monde de culture.

Comment cette utilisation de la géométrie, qui me paraît en soi très cérébrale, sert-elle la dimension sensible ?

M.K. La géométrie est essentiellement visuelle, donc sensible. Je me souviens d'un voyage au Maroc, sur la route des casbahs dans le moyen Atlas. Il y avait des bornes héritées de la colonisation, elles étaient les uniques moyens d'appréhender les distances. Au croisement de deux routes du désert, l'une d'entre elles indiquait 14 kilomètres jusqu'au village suivant. Or, 14 kilomètres, c'est la largeur de Paris. D'un seul coup, j'ai pris conscience que ce grand vide pouvait contenir deux millions d'habitants ! La question de la mesure devenait alors très sensible. Autre exemple, près

de Grenoble, le long du lac de Paladru, on voit très bien, à dix ou vingt mètres près, la façon dont les premiers hommes venaient installer leur campement ou leur village en fonction de la montée des eaux. Ces exemples sont révélateurs de la capacité de la géométrie à contenir une dimension sensible. Elle donne à lire le moyen de se repérer. Se repérer, c'est comprendre le monde et se comprendre dans le monde, c'est-à-dire une capacité à être, tout simplement. Le photographe ou le cinéaste mesurent ce qu'ils voient et sélectionnent ce qu'ils veulent retenir à travers leur objectif. Cela va de l'infiniment petit, de la dimension de la main, du toucher, jusqu'à la grande distance territoriale. L'architecte participe à cette nécessité d'être dans le monde grâce à la géométrie.

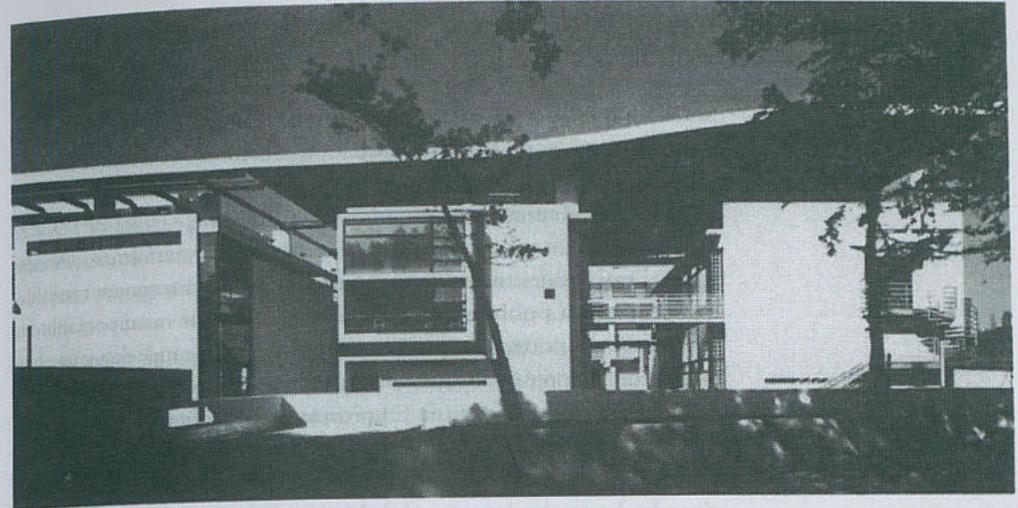
Pourquoi les toits plats ?

M.K. Si tous les toits de Paris étaient plantés, on aurait un peu moins de pollution dans la capitale ! N'est-ce pas déjà une bonne réponse ? La ville est dense. Les toits-terrasses, accessibles aux habitants des immeubles, offrent une compensation au manque d'espaces publics de la ville contemporaine. Il est vrai que souvent, dans les opérations modernes ou contemporaines, ce plan n'a pas été traité avec la même attention, le même soin que par le passé.

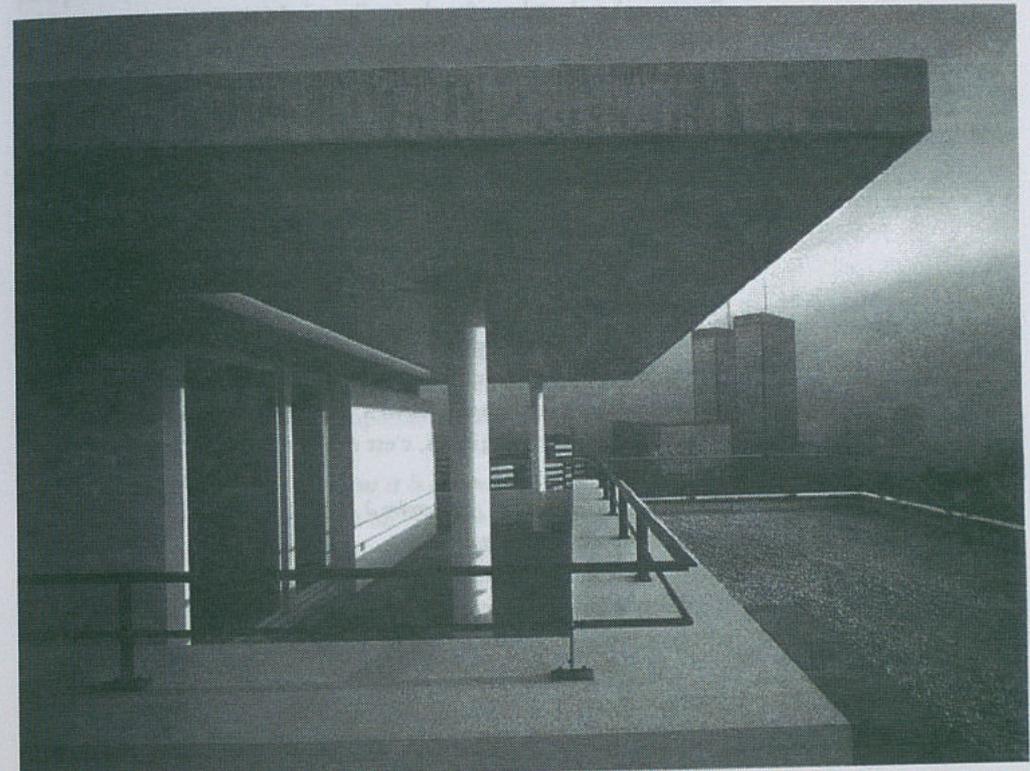
Le toit plat est aussi une vision de la ville, qu'il présente comme un panorama. Même s'il n'est pas accessible, il engendre une architecture plutôt horizontale, en relation directe avec le ciel. La toiture peut être transformée pour être ouverte ou semi-ouverte, afin que la lumière pénètre à l'intérieur des bâtiments car, au final, c'est l'espace intérieur qui compte : plus que le besoin de regarder dehors, le but est d'être réellement chez soi. Pouvoir ouvrir un toit et se dire : « Je ferme mes rideaux sur la ville mais j'ai le ciel pour moi », offre une possibilité de trouver une intimité, un calme par rapport à la vie urbaine, au monde extérieur trop bruyant. Les toits plats existaient déjà dans l'Antiquité et dans l'architecture méditerranéenne. Ils induisent une relation particulière à l'intérieur.

Les architectes proposent des espaces, mais de quel droit proposent-ils des modes de vie ?

M.K. Le mode de vie n'est qu'un terme générique. L'architecte n'est qu'un vecteur dans la société. Lorsqu'on conçoit des logements sociaux, ce ne sont pas les architectes qui élaborent les programmes. Les intervenants en amont sont très nombreux, sans parler de la loi du marché, du coût de la construction. Que signifie « faire habiter les gens » ? Nous, architectes, avons à gérer des logements trop petits au départ. Ensuite, bien sûr, les gens s'installent chez eux comme ils veulent. Dans un même immeuble, dans le même appartement-type superposé, deux familles n'habitent pas de la même façon. Quand il s'intéresse aux modes de vie, l'architecte ne doit pas chercher à casser les structures familiales et à mettre le monde à l'envers : il travaille simplement avec ses outils. Il propose par exemple un logement traversant, pour avoir de la lumière qui vienne à la fois de l'est et de l'ouest dans l'appartement. Cela implique une certaine manière d'organiser l'espace privé, pour que l'habitant puisse s'approprier son intérieur de manière très libre.



Michel W. Kagan, cité administrative et technique, Paris, 1993.



Michel W. Kagan, cité Fougères, rue de Noisy-le-Sec, Paris, 1998.

L'architecte, s'il fait bien son travail, n'intervient finalement qu'indirectement sur le mode de vie, ce qui relativise la portée de ce terme. En revanche, l'organisation de l'espace conduira les gens à vivre mieux parce qu'ils auront de la lumière toute la journée. Il s'agit donc, quel que soit le mode de vie, d'offrir des lieux plus généreux, de proposer un art de vivre.

Je ne comprends pas bien l'intérêt de se fermer au monde extérieur. Ne vaut-il pas mieux s'y ouvrir, quitte à affronter une certaine violence ? Le fait de se protéger sans cesse ne porte-t-il pas en lui un risque d'isolement par rapport à la société ?

M.K. Il ne s'agit pas de s'isoler du monde extérieur, il s'agit de ne pas négliger l'intérieur. Dans la production courante, on l'a souvent oublié, rejeté, mécanisé. On l'a limité à la surface propre des logements. Dehors, on vit sur les restes de la ville ancienne, le chaos de la ville contemporaine, sur des espaces publics désormais transformés, dévorés par les besoins des trafics divers. Aujourd'hui, nous manquons terriblement d'espaces publics, ce qui rend d'autant plus insupportable le manque de considération pour l'espace intérieur. Le mode de vie le plus intéressant proposé dans l'histoire du logement social est celui de l'immeuble-villa de Le Corbusier. Il prévoyait un jardin privé pour tout un chacun, qui pouvait ainsi vivre dans une villa suspendue. L'objectif n'a pas été atteint. L'après-guerre a construit des logements de masse pour répondre à une absolue nécessité. Maintenant, dans un autre contexte social, il nous manque l'expérience et la générosité de l'immeuble-villa. En revanche, dans la quête du jardin privé pour tous, on a couvert les banlieues et les périphéries de lotissements, dévoreurs de paysages, ignorants de l'origine des lieux où ils sont construits.

Avez-vous le monopole de la générosité ?

M.K. Bien sûr que non. En ce qui concerne les architectes, la générosité consiste simplement à ne pas gaspiller l'espace qu'on nous donne à gérer. Cela signifie le qualifier, par exemple, en lui donnant de la profondeur, en le faisant percevoir plus grand qu'il ne l'est. Ce n'est pas imposer quelque chose aux gens. L'homme, il faut le reconnaître, s'adapte à n'importe quel milieu. L'architecture, c'est simplement ouvrir des fenêtres sur le monde, intérieur ou extérieur, pour apporter du bien-être. Pour autant, elle n'a pas à résoudre tous les problèmes personnels ou psychologiques, c'est évident.

N'est-ce pas malhonnête de faire croire à quelqu'un qu'il vit dans un espace plus grand qu'il n'est réellement ?

M.K. Si je vous dis que dans un rectangle, la diagonale, c'est-à-dire la ligne droite la plus longue que l'on puisse tracer, permet l'extension de l'espace, vous êtes libre de me croire ou non. L'essentiel, pour moi, est de considérer que la qualité d'un espace n'est pas seulement une question de surface.

Poursuivons sur la grammaire. À quoi sert le poteau ?

M.K. C'est d'abord un élément structurel, qui a un rapport avec la construction. Il permet d'ouvrir les volumes à l'espace, à la lumière. Grâce à lui, le mur cesse d'être porteur, et devient paroi. Mais cela n'est pas l'apanage de la modernité ; on savait déjà remplacer le mur par un poteau dès l'Antiquité, au Moyen Âge, dans les cathédrales gothiques, à la Renaissance. On a inventé une grande quantité de mots tout au long de l'histoire pour parler du poteau : pile, pilastre, pilotis, colonne. Il a pu, dans la colonnade du Bernin à Rome, devenir par sa répétition un mur qui filtre la lumière. C'est une verticale, un homme debout. Il

traduit la présence de la gravité et s'oppose à l'horizontale, au sol. Dans le musée des Arts premiers de Jean Nouvel, le poteau devient même un totem ! Mais il ne faut pas lui accorder d'autres valeurs que la sienne. Les poteaux sont des éléments au service de l'architecture. Je ne voudrais pas leur faire dire davantage.

Pourquoi des murs et pas du verre ? Pourquoi faire perdurer l'idée d'enfermement ? Est-ce par souci d'intimité, d'intériorité ? Les avancées technologiques permettent désormais au verre de répondre aussi bien que les parois aux attentes thermiques...

M.K. Il existe aujourd'hui en effet des verres très efficaces. Mais pourquoi opposer l'opacité à la transparence de manière exclusive ? La transparence pour la transparence n'est pas plus intéressante que l'opacité pour l'opacité. Ce ne sont, cette fois encore, que des outils de l'architecture.

L'opacité n'est pas faite pour créer un sentiment d'enfermement car une paroi pleine peut au contraire recevoir de la lumière et la diffracter. Le vitrage nous rappelle simplement qu'il existe une différence entre être dehors et être dedans. La continuité existe, mais elle est relative. Faire rentrer un univers dans un autre n'est pas uniquement le résultat d'une technologie du verre, comme le montrent les maisons de Frank Lloyd Wright ou de Mies van der Rohe. Ce sont les opacités, c'est-à-dire que la toiture et le sol créent un rapport de continuité entre l'intérieur et l'extérieur. Le verre y joue son rôle. Très souvent, quand on veut parler de transparence, on privilégie la perception du monde extérieur comme si, dans une vision ludique, tout le monde pouvait regarder chez les uns et les autres. Je ne suis pas du tout d'accord avec cette idée-là. Avec le verre, la nécessité d'intimité existe aussi : il faut inventer des textures pour filtrer la lumière, jouer avec l'ombre et contribuer ainsi à la richesse d'une architecture tout simplement humaine.

L'architecture serait à la fois le contenant et le contenu...

M.K. Exactement. Et pour réaliser un espace et son enveloppe, il faut dessiner des coupes. Je ne commence jamais par dessiner des façades. Cela vient toujours après. C'est d'abord la coupe qui préside à la conception de l'architecture, à la manière dont elle va se mettre en place. D'ailleurs, dans un concours, c'est la chose la plus difficile à communiquer parce que c'est le dessin le plus abstrait, le plus difficile à faire partager. Il ne s'agit pas d'un problème de graphisme, ou de « rendu », mais toujours d'un travail de représentation qui passe par la coupe et le plan, la perspective, la maquette. Je fais confiance au trait, parfois trop, au détriment du « rendu », ce qui me cause de grosses difficultés au moment des concours. Quand Alvaro Siza montre son travail, il montre toujours ses croquis au trait et rien d'autre. Après, une fois le bâtiment réalisé, chacun peut voir ses plans d'exécution et comprendre comment Siza est passé du croquis au plan réel. En France, on en est resté à une vision « Beaux-Arts », où il faut « rendre », impressionner par la qualité graphique des images, celles-ci représentant une vision publicitaire de l'architecture. Cette représentation de la représentation m'exaspère. Elle provient toujours du manque de culture du projet. Elle est aussi un

moyen d'identification dans le cadre de concours anonymes. Il faut toujours en montrer plus pour ne jamais montrer le plus important, il faut se concentrer sur cette extériorité graphique des bâtiments, plutôt que d'essayer de parler de ce qu'ils sont en eux-mêmes. C'est très difficile de montrer l'espace en plan et en coupe. Heureusement, la maquette à très grande échelle permet de manière plus large de montrer et de faire ressentir l'espace proposé, contenant et contenu confondus.

Pourtant l'habitant est aussi un piéton. À ce titre, la façade devrait donc vous intéresser autant que l'intériorité...

M.K. Oui, précisément. Dans l'architecture que j'essaie d'élaborer, le parcours, le mouvement, font partie d'un continuum de l'espace urbain qui va de la rue jusqu'à la chambre à coucher, jusqu'à la terrasse où un retour s'opère sur la ville. Cette continuité s'effectue sans rupture. Tous les bâtiments que j'ai réalisés ont cette valeur. Pour moi, le lien entre ville et intérieur des logements s'établit par la promenade architecturale. La vie urbaine ne s'arrête pas au trottoir, on ne change pas d'univers de façon brutale en composant un digicode. Ainsi, les façades sont un résumé de tous ces parcours, et ne proviennent pas d'un dessin abstrait. On est toujours dans ce que les Grecs appelaient un entre-deux ou les Japonais le *Ma* : la question n'est pas de traiter un élément puis un autre mais de considérer ce qui se passe entre ces éléments. C'est ce qui différencie l'architecture moderne de l'architecture néo-classique. Un monument néo-classique est déterminé par son axe de symétrie. Pourtant, lorsque l'œil se rapproche du bâtiment, il se déplace d'un point à un autre. La modernité s'intéresse au déplacement : plutôt que de mettre en perspective, il importe d'être dans cette perspective.

Vous revendiquez-vous comme un moderne ?

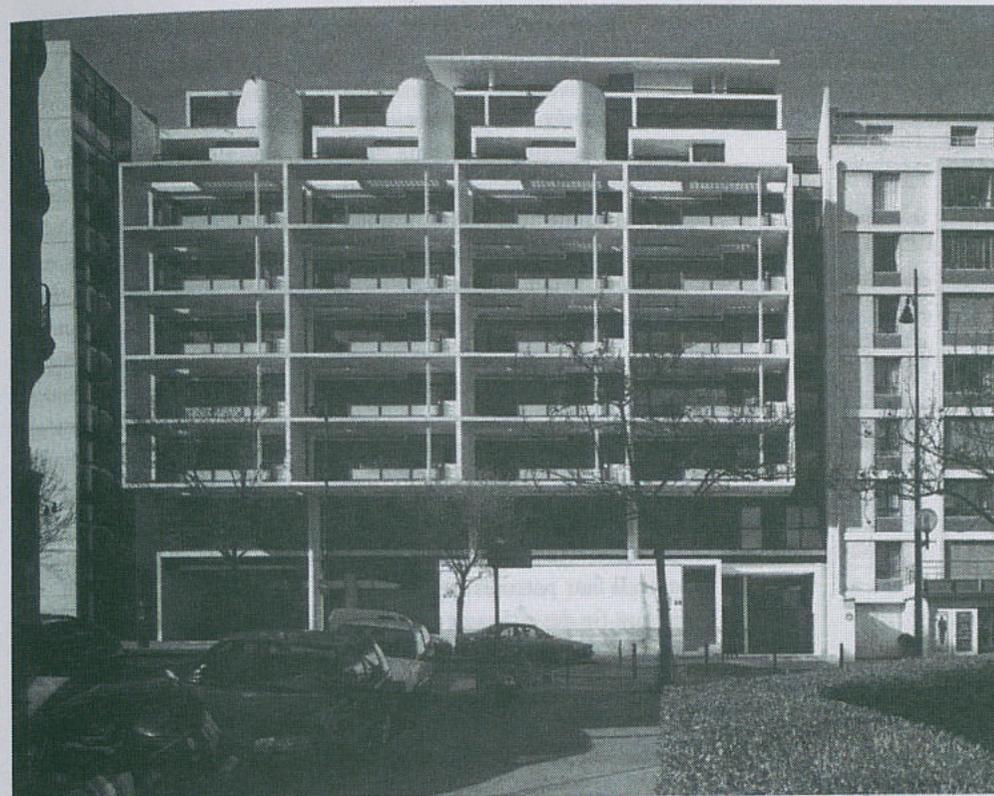
M.K. Je pense qu'on doit tous se revendiquer comme des modernes et des contemporains. Contemporains parce qu'on lit les journaux tous les jours, et modernes au sens basique du terme. C'est la modernité de tous les temps, celle dont on ne se lasse pas, ancrée dans le présent. Il n'est pas besoin d'utiliser le dernier matériau à la mode pour être moderne.

Le terme de moderne ne peut-il pas être dangereux ? Après tout, n'est-il pas utilisé par les ultras-libéraux pour défendre, par exemple, les projets du Medef ?

M.K. Personnellement, je n'associerais pas modernité et libéralisme sauvage. Par exemple, si on construit entre deux mitoyens, l'attitude moderne serait de donner au bâtiment une autonomie relative et d'engager une dialectique vis-à-vis du lieu. La contemporanéité, elle, participe d'un certain éclectisme.

D'où viennent votre langage architectural et vos idées sur le rôle social de l'architecte ?

M.K. Le langage que j'emploie me semble être le langage le plus universel, le plus ouvert que j'ai pu trouver jusqu'à présent pour faire mon travail d'architecte. Si j'arrive à comprendre Rembrandt et Matisse, je peux comprendre Ellsworth Kelly et Barnett Newman, si je peux comprendre Brunelleschi et Le Corbusier, je comprends aussi Rem Koolhaas



Michel W. Kagan, immeuble de logement, rue de l'Amiral-Mouchez, Paris, 1999.

et Mendes da Rocha. Une architecture devrait être perçue comme si elle avait toujours été là. Cette notion me semble importante car elle permet de dépasser les différences. À la Renaissance, le changement d'époque devait être ressenti beaucoup moins brutalement qu'aujourd'hui. De nos jours, l'éclectisme crée de la confusion. On refuse les langages porteurs d'une cohérence parce qu'on les pense dépassés. Or, dans le contexte culturel actuel, où prédominent les valeurs de l'économie,

il importe que l'architecte ait une attitude de résistance, une éthique émancipatrice face aux opportunistes en vigueur.

J'aimerais aborder la notion de maître. Que représente Le Corbusier pour vous ?
M.K. C'est certainement l'une des figures les plus libres de toute l'architecture du XX^e siècle. Il n'a jamais cessé d'inventer, de renouveler son langage. Il suffit pour s'en convaincre de considérer la période qui va des années 1920 au début des années 1930, aujourd'hui souvent rejetée par la critique, période dite blanche ou puriste – ce qui est une vision réductrice. En l'espace de cinq ans, il a réalisé la villa Savoye, une maison blanche, mais aussi la villa de Mandrot au Pradet et la villa aux Mathes, en pierre et en bois, la maison de week-end à Saint-Cloud, en briques et voûtes catalanes, recouverte de gazon, l'immeuble Clarté à Genève, à structure entièrement métallique, avec pavés de verre, balcons en bois et stores rouges, que beaucoup d'architectes contemporains ne renieraient pas... À ce stade de son œuvre, sa pensée était déjà d'une diversité infinie, le vocabulaire déjà en place et, pourtant, la production toujours en devenir. Il faut parcourir toute l'œuvre pour se rendre compte du catalogue sans fin des richesses qu'il nous a léguées, conceptuelles, formelles, mais aussi de sa capacité à évoluer. En se fondant sur le principe de la cité-jardin, il invente l'immeuble-villa puis l'unité d'habitation où il propose un logement pour le plus grand nombre. Qui est aujourd'hui capable d'une telle intelligence, d'une telle invention ?

Est-ce que Ciriani a contribué à vous faire connaître la valeur de Le Corbusier ?
M.K. Oui, bien sûr. Ciriani nous a fait entrer dans l'univers plastique, formel et spatial de Le Corbusier avec une fougue et un charisme extraordinaire, un enthousiasme qui ne nous a pas lâchés et qui nous a aussi donné une résistance incroyable à l'influence médiatique. Il nous a enseigné avant tout le travail sur l'espace. Il a fallu apprendre le vocabulaire pour décrire cet espace, ce qui n'est pas évident au départ : compression, dilatation, espace ascensionnel, rotation, etc. Ciriani nous a effectivement ouverts à Le Corbusier simplement en nous faisant étudier les fondements de l'architecture. C'est ce qui nous a motivés. Après, nous avons étoffé nos références, beaucoup d'autres architectes parlent de l'espace. Les commentaires qui ont été faits sur l'atelier Ciriani n'en ont retenu que cet aspect. Pourtant, aux États-Unis et ailleurs, tout le monde s'intéresse à Le Corbusier. Il n'y a qu'en France où il y a un problème Le Corbusier. Ciriani n'a pas eu cette gêne, parce qu'étant Sud-américain, il n'avait que faire des contradictions françaises des années 1970 et a pu avoir une parole libre dont nous étions demandeurs.

D'une certaine manière, vous dites que Ciriani a été l'un des meilleurs enseignants pour transmettre un peu de la pensée de Corbu...

M.K. Malheureusement oui. Je veux dire par là qu'il aurait dû y avoir beaucoup d'autres Ciriani dans les écoles d'architecture. De la même façon, je me souviens de Kenneth Frampton, au début des années 1980, déplorant qu'il n'y ait pas d'école Prouvé en France. Actuellement, certains architectes travaillent le métal mais la réflexion reste superficielle. Il ne s'agit jamais d'une réflexion structurelle, créatrice de formes. Il est

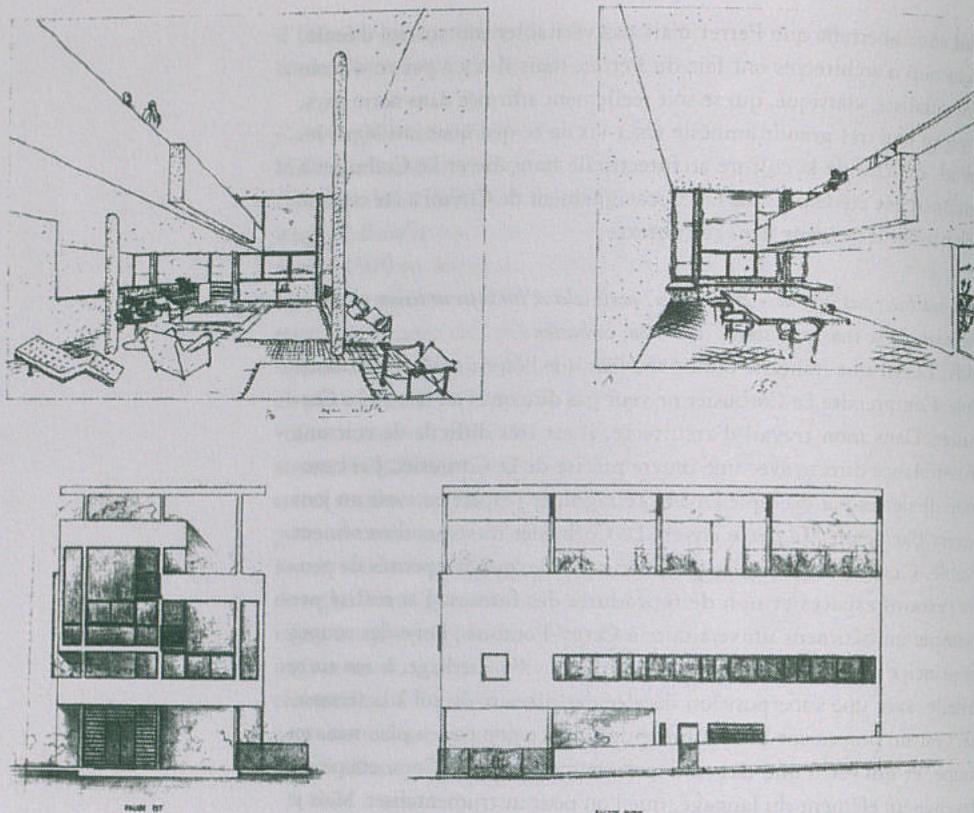
tout aussi aberrant que Perret n'ait pas véritablement suscité d'école. Beaucoup d'architectes ont fait du Perret, mais il n'y a pas eu d'école structuraliste, classique, qui se soit réellement affirmée dans notre pays. Il y a eu une très grande amnésie vis-à-vis de ce que nous ont légué les grands maîtres de la culture architecturale française et Le Corbusier a certainement été le plus gâché. L'enseignement de Ciriani a été comme une bouffée d'oxygène dans ce contexte.

Je ne voudrais pas dire de « gros mots », mais cela m'intéresse en termes de filiation : est-ce que vous vous sentez cirianien, corbuséen ?

M.K. La critique française oublie souvent que l'esprit moderne est multiple. Comprendre Le Corbusier ne veut pas dire que l'on fait du Le Corbusier. Dans mon travail d'architecte, il est très difficile de voir une ressemblance directe avec une œuvre précise de Le Corbusier. J'ai beaucoup de dettes par exemple envers Terragni, et j'espère en avoir un jour envers Barragán. Ma dette envers Le Corbusier n'est pas directement visible. C'est une source d'inspiration, mentale, qui m'a permis de penser certains espaces et non de reproduire des formes. J'ai réalisé par exemple un bâtiment universitaire à Cergy-Pontoise ; l'une des coupes de principe du hall est inspirée de celle de la villa Carthage, à une autre échelle, avec une superposition décalée des niveaux du sol à la terrasse. Ceci est un propos sur la continuité de l'espace non pas en plan mais en coupe, et qui est d'une richesse spatiale merveilleuse. Cette coupe est devenue un élément du langage, que l'on peut instrumentaliser. Mais je n'ai pas pour autant construit un édifice qui ressemblait à cette maison. Dans une autre de mes réalisations, à Alençon, deux corps de bâtiment se font face de part et d'autre d'un escalier et pourraient faire penser à la maison du docteur Currutchet, à La Plata – encore une fois avec des échelles différentes. J'utilise des formes courbes, il n'y en a pas à La Plata. Ce qui est commun, c'est une idée de spatialité dans le dialogue entre deux corps de bâtiment. Ces attitudes peuvent devenir des formes lorsqu'on les a comprises, engendrer des variations sans fin selon les sujets. C'est de ce legs profond, de cette faculté à penser l'espace que je me sens redevable. Mais Le Corbusier n'est pas le seul. Le questionnement architectonique d'Aalto par exemple nous a également permis de réfléchir à la qualité des matériaux. Dans son enseignement, Ciriani a choisi de s'en tenir à la conception de l'espace, qu'il a élaborée autour du thème de la pièce urbaine. Nous avons découvert les opérations de Carlo Aymonino et Aldo Rossi au Gallarate, et celle de Richard Meier dans le Bronx en même temps que lui, dans les années 1970, et elles lui ont servi à conforter son discours, au moment où il construisait sa pédagogie. C'était quelqu'un qui cherchait en même temps que nous. Dans les années 1980, sa pensée était constituée et son enseignement en place.

Qu'est-ce que vous pensez devoir à Ciriani ?

M.K. Lorsque j'ai commencé mes études d'architecture, je n'étais pas sûr de moi, j'avais beaucoup de mal à m'exprimer. Une métamorphose s'est opérée lorsque j'ai compris, petit à petit, que l'architecture était un véritable plaisir. Je suis devenu un de ces étudiants capables de dessiner un projet en une journée. Cet enthousiasme qu'il nous a communiqué



Le Corbusier,
villa Baizeau, Carthage, 1928.

est une force qui ne vous quitte jamais. Je la lui dois, de même que l'aptitude à m'exprimer : il suffit de dire simplement ce que l'on fait, rien de plus ; les discours compliqués ne sont pas justes. Je lui dois aussi de m'avoir encouragé à partir aux États-Unis. Plutôt que de rester à travailler dans les agences pour utiliser mon savoir-faire, j'ai préféré prendre de la distance et étendre ma culture pour aller plus loin. C'est à mon retour que j'ai pu apprécier l'apport de Ciriani. Néanmoins, on ne peut pas aujourd'hui considérer mon architecture comme celle d'un bon élève de Ciriani. Cela dénoterait une méconnaissance de l'architecture de Ciriani et de la mienne.

Nous vous avons un peu provoqué autour de l'idée que les élèves de Ciriani feraient du Ciriani. Vous avez l'air assez attaché à la notion d'école et de famille et la parenté formelle pourrait en être un aspect légitime. Pourquoi réagissez-vous aussi violemment à ce type d'attaques ? Qu'est-ce qui vous touche au fond là-dedans ?

M.K. Je pense qu'il y a autant de différence entre Ciriani et moi, qu'entre Alvaro Siza et Souto Moura, pour prendre l'exemple d'architectes portugais que j'admire beaucoup et dont on connaît la filiation. Les étudiants aujourd'hui finissent leurs études à vingt-trois/vingt-quatre ans, pressés d'obtenir leur diplôme. Il leur faudra encore du temps sans doute pour faire leur chemin. L'enseignement de masse, qui existe depuis le début des années 1980, a certainement créé une sorte de sélection disciplinaire. Les étudiants doivent acquérir des connaissances vérifiables, quantifiables, même si cela provoque un nivellement plutôt que de révéler les 5 % de surdoués. Malgré tout, on se rend

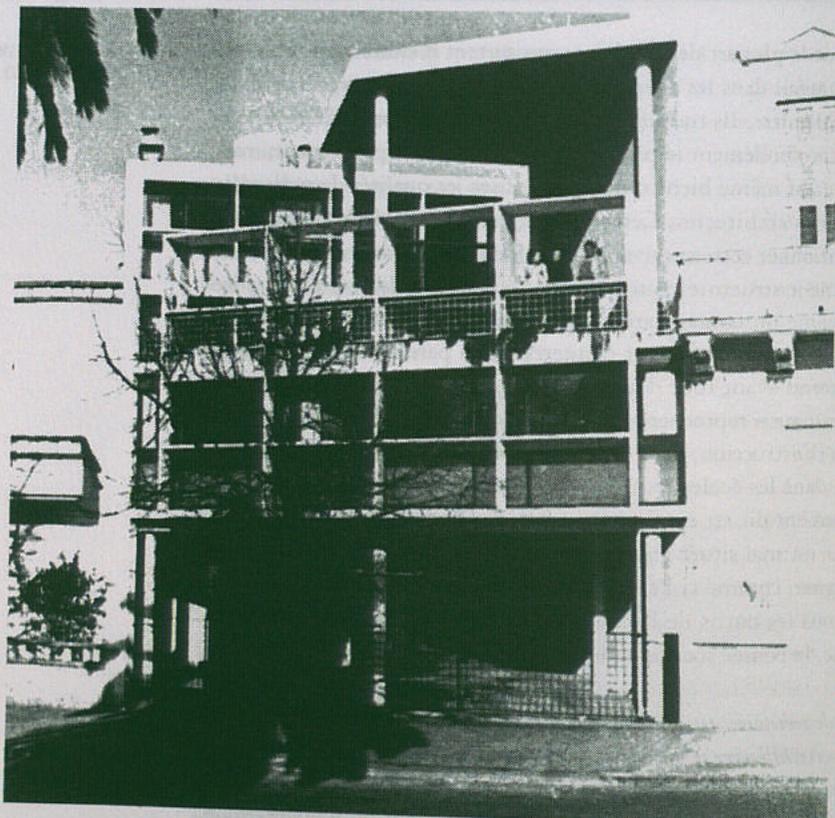
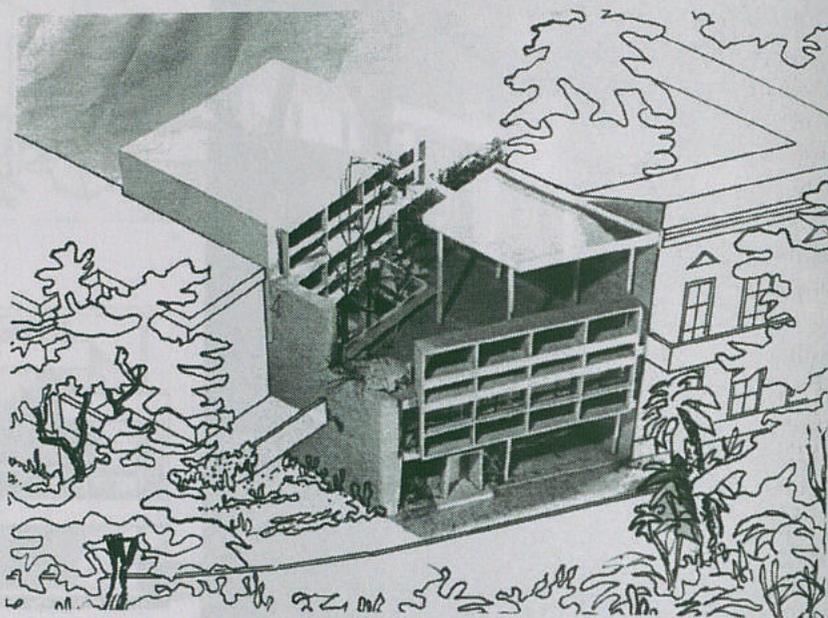


Michel W. Kagan, bâtiment universitaire, Cergy-Pontoise, 1999.

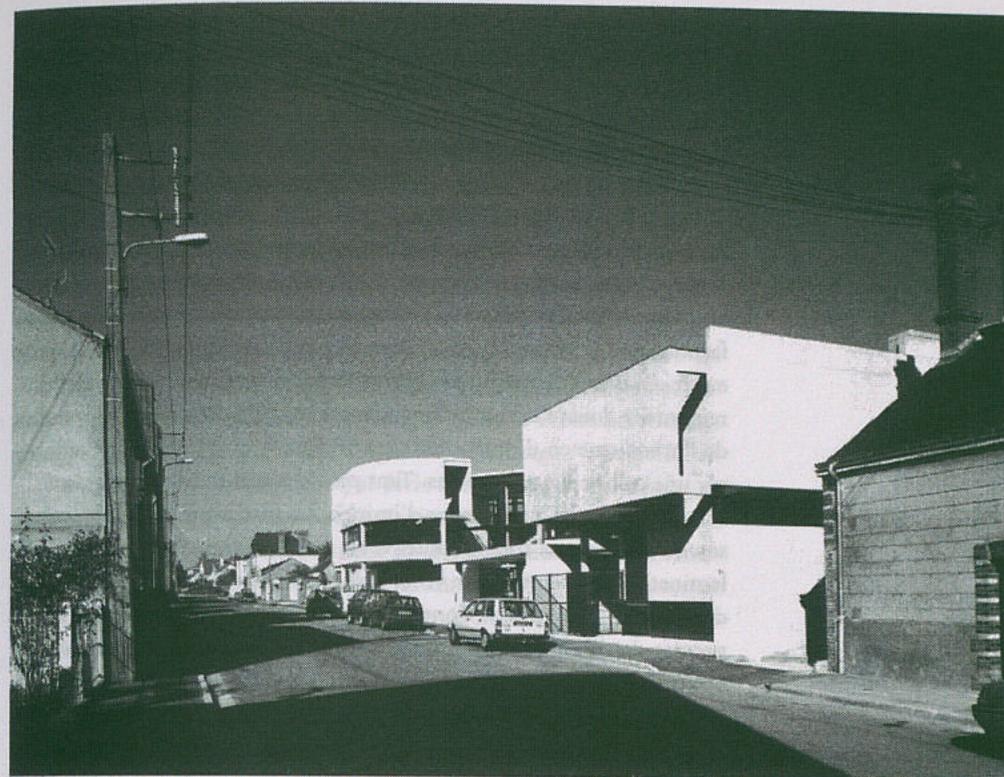
compte que la plupart des étudiants qui sortent d'Uno trouvent facilement du travail dans les agences, à la différence, malheureusement, de beaucoup d'autres. Ils travaillent parfois même chez des architectes qui détestent profondément la pédagogie de Ciriani et le proclament, mais ils sont quand même bien contents d'utiliser les qualités de projeteurs de ces jeunes architectes. Cette polémique est bien française. Il faut aussi mentionner cette survivance post-soixante-huitarde qui refuse un enseignement structuré pour laisser à l'étudiant la liberté d'atteindre par lui-même un langage architectural qui lui appartiendrait. Cette attitude est inconséquente et dangereuse, en particulier parce que la société attend avant tout d'un architecte qu'il sache faire son travail. On pourrait aussi reprocher à Ciriani de ne pas vouloir aborder la question de la construction, mais on ne peut pas tout enseigner ! Le nombre d'heures, dans les écoles françaises, réservées à l'enseignement du projet proprement dit est extrêmement limité. D'une manière générale, la pédagogie est mal située en ce moment : les écoles veulent absolument se distinguer, comme si l'enseignement devait se spécialiser et ne pas donner tous les outils de l'acquisition d'un savoir sur l'espace, sur la technique, la pensée sociale ou le territoire.

À propos de territoire, est-ce que l'école d'architecture de Marne-la-Vallée, qui s'appelle « Architecture et Territoire », ne répond pas justement aux carences du mouvement moderne en termes de contexte, une notion aujourd'hui très présente ?

M.K. Ceci est une erreur d'appréciation. Cette notion fondamentale existait dans le mouvement moderne. N'importe quel bâtiment



Le Corbusier, villa Curutchet, La Plata (Argentine), 1949.



d'Alvar Aalto est une leçon sur le rapport de l'architecture à son territoire. N'importe quel bâtiment de Le Corbusier montre qu'à l'époque, l'architecte avait encore un rôle sur le choix du site et qu'il savait correctement implanter sa construction, que ce soit par rapport à une butte, une forêt ou un petit centre-ville. Les architectes modernes des années 1920 et 1930 ont toujours su inscrire leurs bâtiments dans leurs sites, parce qu'ils avaient la chance de bénéficier de cette science très ancienne en plus de la culture moderne en cours d'élaboration.

Michel W. Kagan,
siège de l'OPDHLM de l'Orne,
Alençon, 1997.

Il y aurait donc eu rupture de transmission quant à l'art de s'implanter dans un site ?

M.K. En ce qui concerne la France, la rupture s'est opérée dans les années 1950 et 1960. Les connaissances ont été de plus en plus fragmentées et on s'est mis à opposer ville traditionnelle et ville moderne ou contemporaine. Au moment où l'on a découvert, vingt ans après l'Italie, les études typologiques et morphologiques, on a eu l'impression que le « retour à la ville » ne pouvait se faire que dans cette logique-là. Il est curieux que, dans un pays aussi littéraire que la France, on soit si peu dialectique ! Le bâtiment de l'Armée du salut, de Le Corbusier, a été hautement critiqué à l'époque de sa construction par ceux qui défendaient la ville traditionnelle. Il est implanté en travers de la parcelle, dans un quartier de Paris qui n'était alors pas structuré. Le Corbusier avait élaboré ses propres critères : tout d'abord, inventer une typologie, parce qu'il n'existait pas ou peu de modèles de référence. Ensuite, installer un bâtiment en fonction d'une orientation ou d'une

topographie, ce qui était une notion que la ville haussmannienne avait complètement négligée pour préférer le système des axes de composition – et ce rapport à l'orientation, qui pourrait le rejeter aujourd'hui ? Enfin, inventer une figure identifiable pour un bâtiment, c'est-à-dire lui conférer une lisibilité spécifique. Aujourd'hui, un morceau de ville s'est constitué autour de ce bâtiment. Il est incroyablement bien inscrit dans son site ; il lui a donné une force, une temporalité et en même temps une intemporalité qui ont permis ensuite aux constructions de se mettre en place. Les critiques de l'époque ne voyaient qu'une seule ville de référence pour Paris selon une vision univoque qui n'a de toutes façons jamais été réelle. À Montmartre par exemple, il est clair qu'il existe d'autres échelles urbaines que l'échelle haussmannienne. Malheureusement, lorsqu'il s'agit de construire un bâtiment neuf, les services de l'urbanisme en décident autrement. Que l'on soit dans la plaine ou sur une colline ne compte pas. Tant pis s'il s'agit d'un quartier de maisons, il deviendra un quartier d'immeubles quels que soient son passé, son orientation, sa topographie. C'est une manière d'égaliser tout, de laminer complètement une ville. Cela n'empêche pas l'haussmannisme d'avoir certaines vertus. Connaître celles de chaque expérience passée permet de sélectionner la réponse la plus juste. Ce n'est pas faire de l'éclectisme pour autant.

Vous avez choisi de devenir enseignant. Que représente pour vous le fait de transmettre ?

M.K. Cela fait presque vingt ans que j'enseigne, dans des milieux divers. Quand je suis parti à New York, je suis devenu l'assistant de Kenneth Frampton à l'université de Columbia pendant plusieurs années. J'ai enseigné à Toronto, à Montréal. Je suis ensuite devenu professeur à l'université de Genève puis en France à Lille, et maintenant à Paris-Belleville. Enseigner m'a fait progresser. J'étais trop introverti lorsque j'ai quitté l'École. Passer à la langue anglaise m'a permis de me dépasser. Dans l'univers new-yorkais se croisent toutes les cultures du monde, on est loin des petites haines locales et des querelles de clocher. Curieusement, tout le monde se sent naturellement plus libre à New York, la conception du rapport humain est tout autre. On peut facilement rencontrer Gregotti ou Ando. Comme j'enseignais l'analyse critique avec Kenneth Frampton, j'ai passé beaucoup de temps avec les étudiants dans la célèbre bibliothèque de Avery Hall à Columbia, où il y a deux à trois cent mille livres. À Paris, je n'avais pas ressenti cette boulimie extravagante de culture architecturale, je n'avais que sommairement fréquenté les bibliothèques. Là-bas, j'étais un peu dans la situation de Le Corbusier à ses débuts, lorsqu'il passait sa vie à la Bibliothèque nationale ! Durant cette période-là, j'étais plutôt avec les étudiants, dans une sorte de complicité plus que dans la position de transmettre.

Ma capacité à transmettre s'est ancrée dans cet acquis culturel. Il a conforté mon savoir-faire et m'a permis d'élaborer une pensée théorique, de la communiquer au cours des nombreux échanges dans les universités américaines. L'attitude rationnelle, cartésienne française a fait partie de mon bagage. Je la retrouve dans la conviction de la nécessité d'un raisonnement clair et de s'attacher uniquement à l'essentiel,

ceci afin de permettre à l'étudiant d'avancer dans une idée architecturale. Une osmose s'est opérée pour moi entre la critique rationnelle et réellement constructive, la précision du discours de Ciriani sur l'espace et la culture architecturale vivante. Elle s'est fabriquée avec les années. Je n'ai pas commencé à transmettre mon savoir en étant un architecte reconnu qui a un discours tout fait. Je continue à me construire.

Il y a donc eu deux temps : celui où vous avez commencé à enseigner, où vous estimez avoir prolongé votre formation personnelle, et celui où vous avez commencé à transmettre.

M.K. Oui. À Columbia, j'ai commencé avec un contrat de six mois qui s'est transformé en une succession de contrats pendant quatre ans, jusqu'à ce que j'aie mon propre atelier et que d'autres écoles américaines m'invitent. Ma pensée s'est aussi forgée avec l'ouvrage *Nouvelles Directions de l'architecture moderne*, que j'ai écrit avec Kenneth Frampton, et qui a donné lieu à une exposition. Je réagissais alors principalement à la célèbre exposition sur le mouvement moderne en Europe et en Amérique, conçue par Philip Johnson dans les années 1930, qui ne montrait qu'un aspect formel en le qualifiant de « style international », et omettait de révéler son contenu social. J'ai voulu mettre à jour, en pleine période post-moderne, les échanges culturels repérables dans certaines architectures françaises et américaines, dans la continuité renouvelée du mouvement moderne. J'abordais les questions du territoire, de l'espace, de la typologie. J'avais découvert, par exemple, des petits condominiums construits à Santa Monica – des petites maisons en bande, à la manière des *Siedlungen*. Ils prouvaient l'existence de cette culture du logement social aux États-Unis. Une réflexion sur la pièce urbaine, au travers de projets de Meier et Eisenman dans les années 1960, montrait aussi qu'une réelle science et pratique de l'aménagement urbain se développait dans les villes et les banlieues américaines, que nous ne connaissions pas. De même, la grille sur laquelle se sont construites les villes américaines vient d'Europe. Le constat de ces échanges entre les États-Unis et l'Europe a ainsi construit mon propos.

Le moment où vous estimez être en mesure de transmettre correspond donc au moment où vous prenez conscience d'avoir cristallisé un savoir, acquis des certitudes ?

M.K. Je ne parlerais pas de certitudes mais plutôt d'éléments de réflexion qui commençaient à avoir un sens pour moi, et qui relevaient d'une compréhension personnelle des situations. Le premier bâtiment que j'ai réalisé, la Cité administrative dans le 13^e arrondissement de Paris, est quasiment une réponse à ces questions de dialectiques euro-américaines que je m'étais posées au travers de ce livre : introduire la dimension du paysage dans un bâtiment, réactualiser un intérêt pour la verticale avec une tour, penser un périmètre autour des bâtiments, créer des espaces intérieurs d'autant plus importants que la ville ne les produisait pas. Donc, effectivement, la cristallisation est née de ce questionnement sur les échanges entre l'Europe et l'Amérique. Ceci m'a permis d'élaborer mes premiers projets, après avoir quitté les États-Unis et être revenu en France.

Lorsque vous avez commencé à enseigner, vous n'aviez donc pas encore construit ?

M.K. J'avais participé à beaucoup de concours et réalisé des petites choses à New York : une boutique, un loft, une installation éphémère. Mais je n'avais pas construit de véritables bâtiments.

N'était-ce pas difficile d'enseigner le projet sans avoir construit ?

M.K. C'est une vraie question. J'avais quand même derrière moi plus de cent projets et beaucoup de savoir-faire. Je n'avais pas construit, c'est vrai, mais il faut se rappeler que nous étions dans des années de crise – j'étais en 1981 à New York. On ne construisait pas beaucoup, si ce n'est des « architectures de papier ». Enseigner sans avoir construit n'avait pas le sens que cela a aujourd'hui. Ma génération a vécu une crise profonde, sans rapport avec ce qui se passe de nos jours où les difficultés des jeunes architectes sont surtout liées au nombre plus important qu'auparavant d'architectes de qualité.

Comment avez-vous élaboré votre pédagogie ?

M.K. Au départ, je suis entré dans un moule. Je n'ai pas inventé in extenso de pédagogie durant mes premières années d'enseignement. J'étais au début un simple assistant, je ne suis pas devenu professeur du jour au lendemain, tout cela s'est construit progressivement. J'ai enseigné le projet sur des logements sociaux dans un *perimeter block* au contact de Kenneth Frampton et d'autres. La question de la pédagogie s'est posée petit à petit. J'ai, par exemple, pris conscience de l'effet réducteur que peuvent avoir certains propos sur un groupe. La pédagogie se construit également en fonction de l'architecte que l'on est. Je ne me présente pas à mes étudiants en tant que professeur, je me présente toujours en tant qu'architecte, même si ma pédagogie est extrêmement didactique. Néanmoins, je ne me permettrais jamais de donner, comme certains, un sujet de concours sur lequel je travaille, c'est une question d'éthique. Les intentions pédagogiques s'élaborent aussi à partir des questions que l'on se pose soi-même, à partir de la formation que l'on a reçue ou pas, que l'on aurait aimé avoir, de ce qui nous manque en particulier.

J'ai repris certains exercices célèbres, comme celui des « neuf carrés » pratiqué par John Hejduk, à Cooper Union. Il consiste à prendre des éléments de l'architecture, notamment des poteaux, des parois et une surface carrée, puis à réaliser des permutations entre ces éléments. Ce type d'exercice entraîne l'étudiant à manipuler les formes élémentaires. Il ne s'agit pas d'apprendre les cent types de fenêtres, les cent types de portes possibles. Il s'agit de mettre en place tout de suite, dès la première année, une capacité à concevoir un espace avec des éléments simples d'architecture. Cet exercice-là m'a beaucoup plu et je l'ai réinterprété en y ajoutant des figures abstraites : triangle, carré, cercle, formes libres. Je l'associe à l'apprentissage du dessin, qui consiste à représenter les vingt ou vingt-cinq types d'axonométries possibles. L'étudiant découvre qu'il dessine vingt-cinq fois la même chose de manière variée et que l'axonométrie frontale, l'axonométrie renversée, éclatée, mise en couleur, suscitent des regards très différents. La sensibilité de l'étudiant par rapport à la lecture de son dessin révèle la façon

dont il se forme. Un dessin différent apporte un nouveau regard sur le projet. Cet exercice représente le début des premières acquisitions.

J'aime aussi proposer un autre exercice que j'appelle le projet « minimal-maximal ». C'est un projet de maison minimum où les étudiants élaborent leur propre Modulor, pour qu'ils prennent conscience de la dimension de leur corps par rapport à une architecture. Je ne me souviens que trop de mes premières années d'étudiant, où l'on me faisait dessiner des cabines de bateau ou des caravanes ! J'en ai tiré la certitude qu'on n'acquiert des connaissances que lorsque l'on est concerné par ce que l'on projette.

Je fais également travailler les étudiants en confrontation à l'histoire. Je leur demande de concevoir un projet dans un site significatif, comme par exemple celui du Weissenhof, ou de Pessac. Cela donne lieu à un voyage. Dans mes premières années d'études, l'histoire m'a semblé un peu mise de côté dans l'enseignement, soit parce que je n'arrivais pas vraiment à m'y intéresser, soit par manque de temps. On ne nous parlait jamais de la ville récente, celle du xx^e siècle. C'est pourquoi j'essaie d'ancrer certains projets d'architecture en confrontation directe avec cette histoire moderne. Ce mode d'acquisition des connaissances devient un plaisir essentiel pour les étudiants. Je développe cette réflexion à partir d'une décomposition élémentaire de l'architecture, pour ne pas produire de référence formelle et permettre aux formes de venir d'elles-mêmes à travers une compréhension de l'espace.

Quelle est la part de Ciriani que vous retrouvez en tant qu'enseignant ?

M.K. Lorsque j'ai fait mes études, dans les années 1970, le programme pédagogique d'Uno n'existait pas. À ce moment-là, les ateliers partageaient les mêmes exercices d'école, même si Ciriani les interprétait à sa manière. En tout cas, il n'y avait pas de rigueur telle qu'elle a pu se développer avec le groupe Uno plus tard. D'autre part, quand j'étais à New York, j'ai découvert certains exercices comme celui de l'image, inventé par Kandinsky au Bauhaus. Je l'ai pratiqué de moi-même, au début. Plus tard, j'ai découvert que Ciriani avec Uno proposait cet exercice fondateur, basé sur la nécessité de savoir analyser des dessins, des figures, des tableaux, des photographies, et de transformer des surfaces en volumes. À partir de cet exercice, j'en ai décliné un autre que j'appelle la « boîte magique », qui dépasse cet aspect graphique. Les étudiants inventent eux-mêmes l'image initiale. Je me suis beaucoup appuyé sur l'enseignement de Paul Klee au Bauhaus qui propose de fabriquer une image à partir d'un système très rationnel de points, de lignes, de surfaces, de couleurs. Ces éléments se combinent en série mathématique et se transforment en un demi-cube de trente-trois mètres de côté. Le programme consiste alors à intégrer une liste d'éléments d'architecture. C'est un travail passionnant parce que, comme dans l'exercice de l'image, les étudiants sont constamment surpris de voir ce qu'ils produisent. Certes, cela reste un travail abstrait, qui n'intègre pas la réflexion sur l'environnement, mais qui présente un intérêt très didactique dans les premières années. En même temps, il supprime l'angoisse de la page blanche car il y a toujours une case à remplir. L'architecture se met ainsi en place par accumulation raisonnée, de manière

ludique. Les étudiants comprennent instantanément qu'il existe plusieurs voies pour mener un projet. La valeur de ces voies est souvent quasiment égale, mais l'une d'entre elles va servir de déclencheur. Elle croisera ensuite les autres voies puisque, tôt ou tard, il faut retrouver la problématique de l'inscription dans un site, d'un programme, de l'épaisseur du construit, du sens de l'usage, etc. Cette décomposition didactique est une préparation à la synthèse ultérieure. Elle donne aux étudiants un système d'outils qui pourront ensuite être utilisés sur d'autres types de projets.

J'enseigne actuellement en quatrième et en cinquième années autour de plusieurs thèmes comme la tour métropolitaine ou le logement social comme socle de la grille urbaine, et je situe les projets dans des lieux extrêmes ou très marqués. Le musée est aussi un thème très formateur, qu'il est utile d'aborder pour concentrer la réflexion sur la lumière, le parcours, les espaces et les structures. En troisième cycle, j'aborde le projet urbain et la ville européenne à des échelles territoriales, sur des terrains aux situations complexes, qui ne sont plus vierges d'histoire. Ce que je retiens de Ciriani, c'est qu'une attitude pédagogique très rigoureuse est indispensable pour enseigner correctement le projet, mais cette rigueur doit en même temps être compensée par une liberté de découverte. L'étudiant doit être toujours dans une attitude d'éveil, de recherche et de critique par rapport à ce qu'il fait. C'est une initiation à la pratique théorique.

Transmettre en architecture

De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

Françoise Arnold et Daniel Cling

Comment, dans le domaine de la conception architecturale, les idées cheminent-elles d'une génération à l'autre ? Comment s'opère la transmission ? Comment se captent les héritages ?

Autour du cas d'école que représente la chaîne allant de Le Corbusier à Ciriani et de Ciriani à ses anciens élèves, les entretiens réunis dans cet ouvrage permettent d'analyser la façon dont se transmet le savoir architectural et les valeurs qui le fondent. Issu du film *Je ne suis pas un homme pressé*, réalisé par les mêmes auteurs en 2001, le livre utilise l'abondant matériel qui servit pour le documentaire, 43 heures d'entretiens avec des architectes mais aussi avec un historien et un sociologue. Il retrace ainsi l'ensemble des propos tenus sur l'héritage de Le Corbusier et du Mouvement moderne, sur le rôle social de l'architecte et sa construction identitaire et, enfin, sur la figure de Ciriani enseignant, qui apparaît ici en véritable passeur, celui « qui donne envie de changer le monde ».

Entretiens avec Michel Bourdeau, architecte ; Emmanuelle Colboc, architecte et enseignante ; Bernard Desmoulin, architecte et enseignant ; Christine Edeikins et Olivier Arène, architectes ; Michel W. Kagan, architecte et enseignant ; Jacques Ripault, architecte et enseignant ; Jean-Louis Cohen, architecte, urbaniste et historien, chef de la mission de réfiguration de la Cité de

l'architecture, directeur de l'IFA ; Claude Prélorenzo, sociologue, enseignant, secrétaire général de la Fondation Le Corbusier ; Groupe Uno (Édith Girard, Laurent Salomon, Alain Dervieux, Lorenzo Piqueras, Gaëtan le Penhuel, Olivier Gahinet, Malcolm Nouvel, Henri Ciriani), architectes ; Henri Ciriani, architecte et enseignant.

Dans la même collection :

- N° 1 MIES VAN DER ROHE,
par Fritz Neumeyer.
- N° 2 L'ARCHITECTURE EN QUESTIONS,
par Marianne Brausch et Marc Emery.
- N° 3 L'ART DU LIEU,
par Christian Norberg-Schulz.
- N° 4 LES ESPACES PUBLICS MODERNES,
sous la direction de Virginie Picon-Lefebvre.
- N° 5 L'ARCHITECTURE
ET LES INGÉNIEURS,
par Sylvie Deswarte et Bertrand Lemoine.
- N° 6 LE CORBUSIER EN FRANCE,
par Mathilde Dion et Gilles Ragot.
- N° 7 REGARD SUR L'IMMEUBLE PRIVÉ,
par Christian Moley.
- N° 8 PETER RICE,
Mémoires d'un ingénieur.
- N° 9 TADAO ANDÔ
ET LA QUESTION DU MILIEU,
par Yann Nussaume.
- N° 10 ANDRÉ WOGENSCKY
par Paola Misino et Nicoletta Trasi.
- N° 11 ARCHITECTURE EN FRANCE
(1940-2000),
par Jacques Lucan.
- N° 13 PAUL CHEMETOV,
Un architecte dans le siècle.

ISBN 978-2-281-19153-0



9 782281 191530

www.editionsdumondeur.com