

Editions Parenthèses

Concevoir



LES CAHIERS DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE 34

Les expressions mouvantes du travail de conception

Dialogues avec Patrice Mottini

Jean Attali

Le processus de la conception architecturale est-il observable ? Patrice Mottini, architecte, et Jean Attali, philosophe, ont tenté de répondre à cette question à travers un dialogue poursuivi pendant plusieurs années ; quelques bâtiments de Patrice Mottini servent ici d'illustration.

Quatre ans de dialogue entre un architecte et un philosophe, tels furent les lendemains d'une étude sur les processus et les savoirs de la conception. La recherche engagée à l'origine avait ceci de singulier qu'elle se trouvait confiée à un intellectuel dénué de toute culture antérieure dans le domaine de l'architecture. Le travail avait malgré cela l'ambition de répondre à une question apparemment bien fondée, mais en réalité insaisissable : quels enseignements pouvait-on retirer de l'observation du travail d'un architecte ? Aucune problématique n'était constituée au départ. L'observation, enfermée dans les limites d'un dialogue de vive voix, ne s'appuyait elle-même sur aucune méthode savante, examen systématique d'une production graphique, enquête sur les références historiques ou doctrinales, ou bien construction de quelque modèle formel...

Cette abstention théorique, volontairement assumée, n'eut pour contrepartie que l'ingénuité, en la circonstance assez propice, d'une étude réduite à la découverte de l'architecture par le chercheur lui-même... La recherche se voyait indirectement constituée en tant que processus d'apprentissage, et son efficacité immédiatement conditionnée par la dynamique même du projet d'architecture. La relation du chercheur à l'architecte s'en trouva confortée et gagna en réciprocité : les rencontres furent souvent l'occasion d'un approfondissement des projets en cours. Mais le risque était pris alors d'une collaboration directe, réduisant progressivement l'espace nécessaire à une observation distanciée. La construction d'un univers interprétatif susceptible de fonder la compréhension du savoir-faire observé n'en devenait que plus nécessaire et venait redoubler la question de départ : quels étaient les savoirs et les processus impli-

qués dans la création architecturale ? Au demeurant, le processus de conception de l'architecte était-il seulement « observable » ? Cette dernière question allait s'imposer d'autant plus fortement qu'aucune décision théorique ou méthodologique n'était venue la masquer au préalable, et qu'elle s'interposait toujours entre la réalité des pratiques (la réflexion sur les programmes et les sites, la production d'esquisses, la réalisation des plans et des maquettes, etc.) et l'univers changeant des justifications, irritant rappel d'un fossé séparant l'ordre des procédures et celui des significations. C'est le processus d'« observation » par le chercheur qui se trouvait alors directement mis en cause, et la recherche dialoguée découvrait désormais son principal enjeu : se pouvait-il qu'une recherche aussi improvisée quant à ses moyens propres et visant un objet a priori si peu réductible aux conditions d'une description, puisse aboutir à des résultats de quelque intérêt ? Le dialogue accompagnait les évolutions d'une production personnelle et rendait de plus en plus discutable sinon l'existence d'un « processus » du moins la possibilité d'en fixer la forme. Admettre que le « processus de conception » est une médiation, voire un artefact didactique, indiquer toutefois la fonction de perpétuelle relance du projet d'architecture et l'impossibilité d'arrêter une pensée qui change toujours et se nourrit de ses constants recommencements, n'était-ce pas là le principal enseignement et l'indispensable expérience critique d'après laquelle il convenait de juger des différents niveaux de description dont peuvent relever par hypothèse les savoirs et savoir-faire de l'architecte ?

Les limites de l'observation

La critique rend compte a posteriori d'une certaine échelle de l'architecture, elle rend visibles les relations fixées entre des ordres, des matériaux et des mesures. Mais peut-elle expliquer la logique ou les motifs de l'invention ? Aboutie, la forme d'un bâtiment ne se ramène pas facilement à l'ordre de sa conception. C'est pourquoi, la tentative de suivre pas à pas l'élaboration d'un projet devait fournir les premiers éléments d'une mise en forme des pratiques, et rejaillir peut-être en propositions pour l'enseignement. Sans doute, ces pratiques sont irréductibles au discours de l'architecte, et l'on sait à quelles déformations peut conduire le double souci d'expliquer et de légitimer. En outre, elles sont impliquées dans des dispositifs techniques, eux-mêmes variables, qui supposent, pour être étudiés, que soient bien démarqués l'organisation des outils et le langage des schémas. Plans, coupes ou perspectives ne sont jamais que des succédanés, et il faut se rappeler combien un tracé ou une image peuvent être loin d'exprimer la réalité de l'espace projeté. Enfin, l'invention en architecture est inséparable d'une économie : l'architecture est entre autres choses une certaine manière de dépenser de l'argent. Du fait de leur incidence sur les coûts, les choix de conception placent toujours l'architecte, dans les rapports sociaux plus ou moins tendus de la construction, à la croisée des chemins. Entre le discours, les outils et l'argent, l'architecture ne cesse de réinventer son propre métier, lequel n'est ni tout à fait le dessin ni tout à fait la

construction mais la longue suite d'obligations et d'exigences qui conduit de l'un à l'autre.

L'Institut européen d'aménagement et d'architecture dont Patrice Mottini construit les locaux pédagogiques à Rouen, a fourni l'occasion d'une première recherche, d'abord limitée à une approche monographique. Les thèmes en furent définis peu à peu : superficiellement, le projet semblait avancer par sauts ou par intégration d'idées adventices. En réalité, chaque état du projet servait à interroger le fonctionnement du futur institut ou à poser des questions sur son mode de construction. On évoquait des images, on tâchait de compenser la minceur du programme (deux ou trois ateliers, une salle de conférence, un lieu d'exposition...), sachant qu'ici plus qu'ailleurs l'architecture devait devancer l'usage. Profondément, le projet tentait de trouver sa place et son rôle dans une histoire intellectuelle, se situant vis-à-vis de l'école d'architecture toute proche, et introduisant à Rouen une référence moderne inédite. Une connivence au moins momentanée avec le maître d'ouvrage permettait d'élever le niveau des questions posées, tandis que des choix rapidement ordonnés fixaient l'orientation et l'organisation générale du bâtiment. La sûreté dans le maniement du dessin et la liberté de choisir le terrain de l'explication donnaient du champ à l'architecte. Le projet s'enrichissait grâce au libre jeu des effets obtenus à partir de l'apparente simplicité du schéma.

L'objet de la recherche était-il de dégager les règles supposées implicites du travail de projet ? Ou bien au contraire de valider les hypothèses de l'architecte sur sa méthodologie ? Dans les deux cas, la monographie n'aurait donné autre chose que des conclusions partielles et discutables : soit elle ne découvrait que des règles provisoires et valables pour le seul cas considéré, soit elle ne s'intéressait qu'à ses propres prémisses et risquait de manquer ce qui dépassait son propre angle de vue. Il est vrai, la situation pragmatique de l'architecture, toujours entre projet technique et création artistique, évolue entre des attitudes opposées, celle qui observe des procédures, fussent-elles inspirées d'une science des formes, et celle qui invente des moyens d'agir, c'est-à-dire crée son propre langage. La recherche était, répétons-le, volontairement dépourvue de toute problématique initiale, et ne visait qu'à distinguer les étapes d'une démarche progressive, au long de la voie étroite d'un récit au jour le jour. Il ne fut possible d'éviter l'impasse qu'en intégrant cette condition quasi permanente du travail de l'architecte, à savoir qu'un projet ne vient jamais seul...

Un projet se nourrit de ceux qui l'ont précédé, il est souvent le précurseur de ceux qui lui succéderont. La continuité des préoccupations de l'architecte devient perceptible et la monographie doit s'étendre à un ensemble de travaux désormais très ouvert. Mottini dessine le projet de l'Institut pendant que commence le chantier de l'école du Gramat à Paris. La conception de son bâtiment évolue tandis que s'engagent les études pour les projets d'un marché à Nanterre, d'un centre scolaire à Rueil-Malmaison ou d'un hôtel de police à Paris. Rendre compte du travail de conception signifie alors expliquer de quelle manière l'architecte engage son savoir-faire dans la compréhension de ce qui lui est demandé à chaque fois. Inversement, la production de l'architecte peut connaître des ruptures, son évolution s'infléchir selon des directions imprévues : l'architecte peut changer son langage. On le comprend bien, l'interroga-

tion sur le processus de conception est inséparable d'une réflexion sur les règles qui faciliteraient les transferts d'une expérience à la suivante. Cette réflexion est limitée par deux écueils : le changement de sujet et de but d'un projet à l'autre ; l'utilisation d'un registre formel éventuellement différent. Mais la difficulté se retourne. Ces nouveautés elles-mêmes peuvent n'être qu'apparentes et cacher une grande continuité dans l'art de construire. Celui-ci, de l'aveu de l'architecte, est ce qui change le moins, ce qui évolue le moins vite, l'aspect le plus résistant.

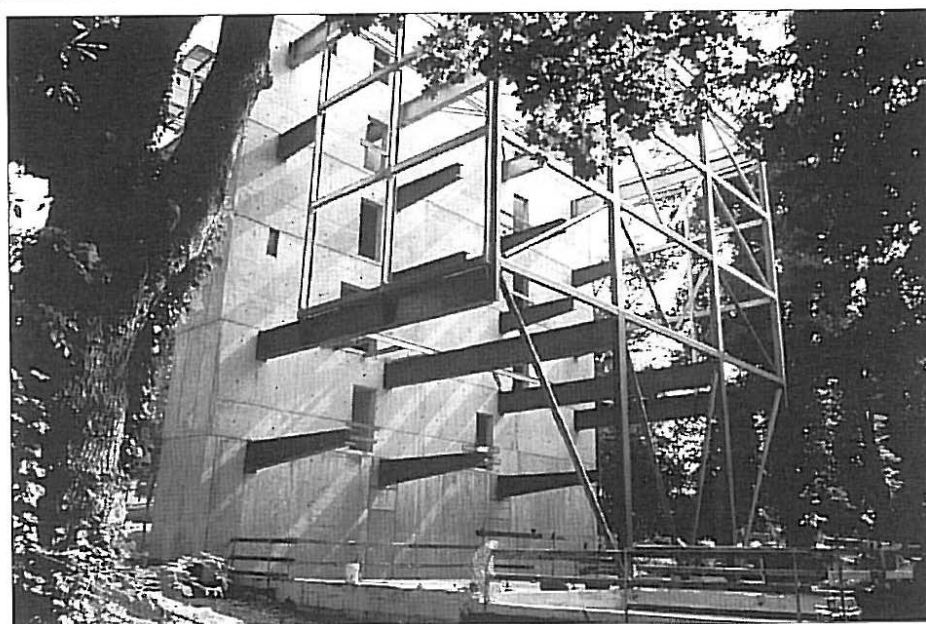
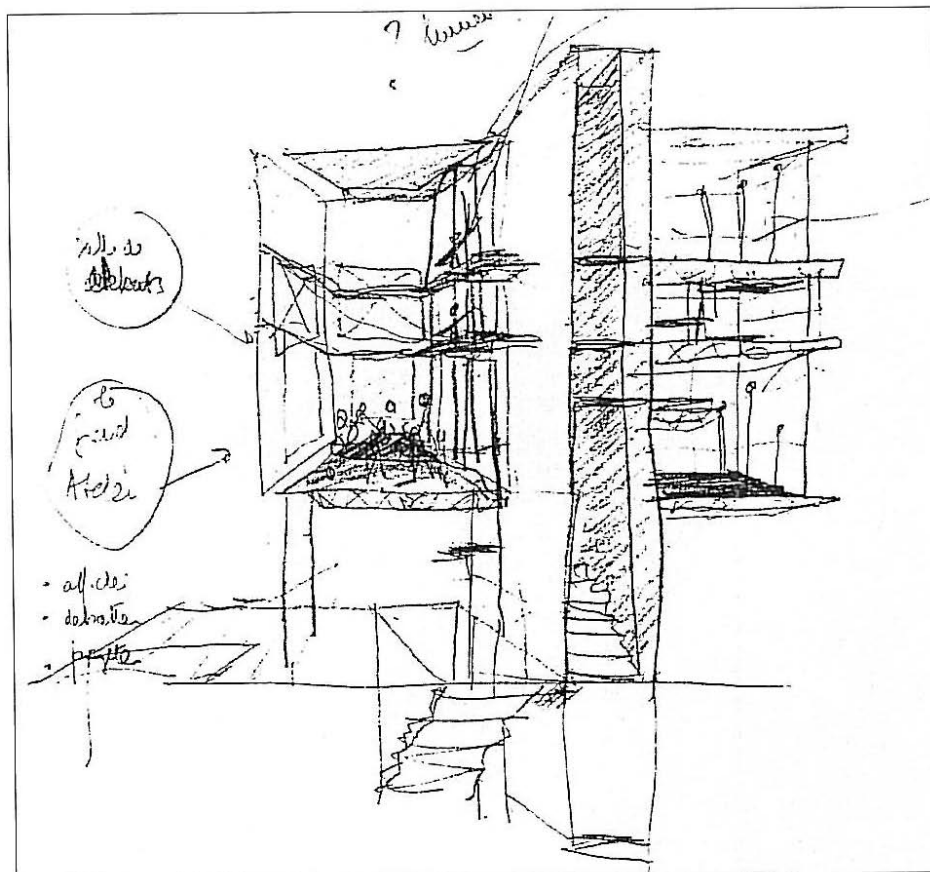
Si les productions de l'architecte, de l'esquisse jusqu'aux dessins d'exécution, sont des «projets» avant d'être des «objets», toutes portent la marque de son engagement vis-à-vis d'un problème unique : quel bâtiment construire, à quel endroit, et pour répondre à quelle commande ? On demande à l'architecte un dessin et une pensée, mais son rôle, âprement négocié et disputé, subit des restrictions qui constamment le rappellent à l'obligation de défendre une prérogative et une méthode. Le goût d'inventer se complique du devoir de convaincre et les décisions se nouent à des calculs autant qu'à des intentions. C'est pourquoi il n'est pas facile de faire émerger les tâches de conception de l'univers technique ni même du système social où elles sont plongées. La maîtrise d'un savoir-faire constructif conditionne largement la faculté de créer l'architecture, en grande partie parce qu'elle est un instrument essentiel de négociation du projet avec les ingénieurs puis avec les entreprises. Peut-on démêler ce qui appartient à la conception et ce qui relève déjà d'une méthode de construction ? Les cas sont sans doute rares où une parfaite continuité de la pensée puisse se lire avec netteté jusque dans son détail. A Rouen, parce que Mottini s'est donné les chances d'une grande liberté constructive, et parce que l'usage du bâtiment peut presque s'identifier à son expression architecturale, le nouvel institut apparaît à la fois comme un projet très pur et comme une situation-limite.

Situation critique du processus de conception

Le processus de conception doit être situé par rapport à des références multiples : une esthétique, une culture constructive, un héritage typologique. Il serait plus exact de dire que le projet est exposé à des influences exogènes : celles-ci s'exercent à partir de modèles divers, artistiques ou doctrinaux, techniques ou idéologiques, c'est-à-dire tendent à prescrire de l'extérieur des règles d'efficacité ou de légitimation qui peuvent être autant de facteurs de raidissement du travail de l'agence. Car ce sont toujours des idées qui sont réclamées à l'architecte, au moins autant que des formes. Ces idées ont à affronter les conventions d'une rhétorique plus ou moins établie. Leur nouveauté doit être passée au crible des contraintes programmatiques et techniques. Lorsqu'elles sont puissantes, elles défient les préjugés politiques qui inspirent la commande sociale d'architecture.

Par rapport à ce système des influences et des résistances, Patrice Mottini mobilise les ressources d'un langage poétique, déterminant la qualité de sa réponse aux questions posées par le site : il faut être

Patrice Mottini, Institut
européen
d'aménagement et
d'architecture, Rouen,
dessin d'étude, 1989.

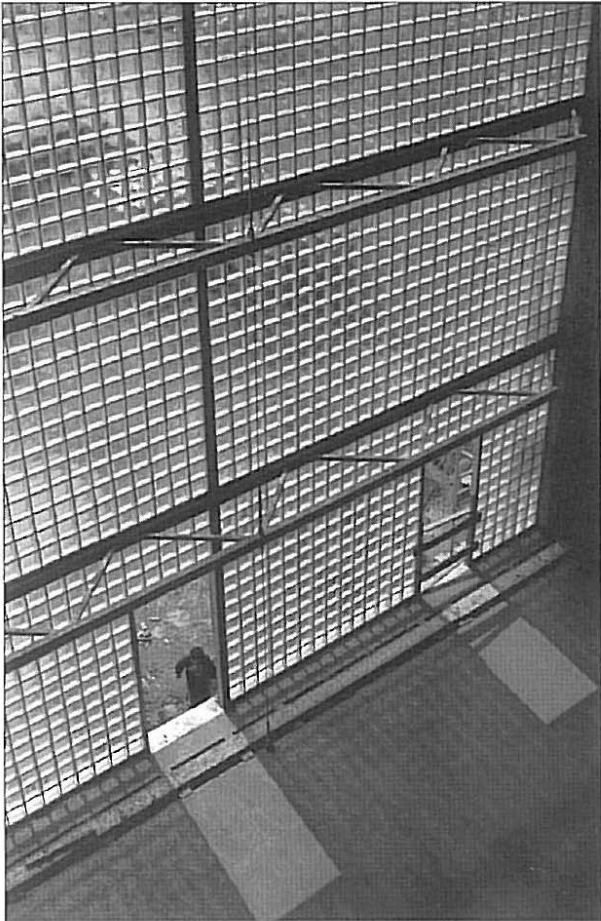


Patrice Mottini, Institut
européen
d'aménagement et
d'architecture, Rouen,
vue du chantier, 1993.
(Photographie : Jacqueline Trichard)

sensible au lieu, à ses usages et à ses bruits, à sa tradition urbaine (Paris) ou à son absence d'ordonnance (la périphérie). L'école élémentaire du Gramat s'adosse à la rue et concentre dans ses atriums de verre la lumière de Paris. Le centre scolaire de Buzenval, à Rueil-Malmaison, s'expose à la souplesse de l'espace et à la variété des terrains de banlieue. Rouen et le parc centenaire de l'ancienne filature de Darnétal offrent leur paysage végétal exceptionnel : l'architecture y apparaît comme une sorte de dialogue privé de la forme bâtie avec la beauté du sol. Mais comment admettre que cette intense méditation du site puisse tenir en lisière les gestes convenus, l'esthétique apprise, les habitudes intellectuelles ? Le lieu appelle une expérience corporelle, une sensation physique de l'architecture, peut-être un sens du rythme, de la musique et du cinéma... La terre dans laquelle on s'enfonce, l'escalier qui s'élève entre les parois d'un tronc central, les passerelles enjambant le vide vers les balcons d'une grande salle, le passage du jour sur un voile de béton sont autant de lieux de l'architecture convertis en moments de la pensée, en relations possibles du corps avec l'air, avec le poids, avec les dimensions de l'objet, avec sa distance aux arbres : «A Rouen, dit Patrice Mottini, je touche des jeunes qui viennent de toute l'Europe, je dois faire travailler ici vingt-cinq étudiants de trente ans. Je veux leur donner une expérience corporelle et intellectuelle du site : je les transforme en écureuils et en oiseaux.»

Face au savoir-faire constructif, la riposte est plus subtile et plus exigeante encore. Pour préserver la liberté de concevoir, il faut déjouer ses propres réflexes professionnels : ceux-là mêmes à cause desquels l'architecte risque de figer son style. Bien connaître une manière de construire enferme insidieusement la conception dans une méthode de plus en plus formelle. Subissant l'influence régulatrice d'une technique éprouvée, c'est-à-dire d'un matériau, d'un système architectonique et d'une logique de chantier, le travail sur la forme risque de perdre la plus grande part de ses enjeux architecturaux. Incontestablement, le parpaing a joué ce rôle à la fois modérateur et inhibiteur dans la production de Mottini. Ses projets récents se dégagent de cette emprise selon des voies divergentes.

D'abord l'architecte applique, mais à un matériau différent, un style constructif analogue à celui qui prévalait pour le parpaing, ses murs et ses appareillages. L'emploi à grande échelle du pavé de verre, à l'école du Gramat, permet de dresser de hautes parois translucides dont le système modulaire et la résille de joints plastiques amplifient harmonieusement le calepinage des murs. Les traits principaux de la construction conservent un rythme semblable : même sobriété dans l'expression des articulations, même probité dans l'usage de la maçonnerie. Mais les dimensions et la forte unité volumétrique des atriums de verre font maintenant évoluer ce style à l'intérieur d'une autre logique structurelle. L'équilibre statique est obtenu grâce à un système d'appuis glissants, et les deux parois extérieures, non raidies par les planchers, sont tendues par des poutrelles en treillis. L'intériorité voulue de l'école va de pair avec une grande économie de matière. Pour la première fois, Mottini joue sur les distances et les portées, sur la vibration des planchers (dalles Soprel). Il y a une résonance, une flexion, une ondulation sous la marche. Rien n'est dur. Les mêmes principes sont repris à une autre occasion, dans le projet de l'hôtel de police pour le quartier de Reuilly. Ailleurs encore, et progressivement, Patrice Mottini change ses références architectoniques en développant de nouveaux



*Patrice Mottini, Ecole
élémentaire Le Gramat,
Paris 15^{ème}, 1991 :*
détail d'un atrium, façade de pavés
de verre et poutres ;
façade sur cour et inscription urbaine
de l'école.

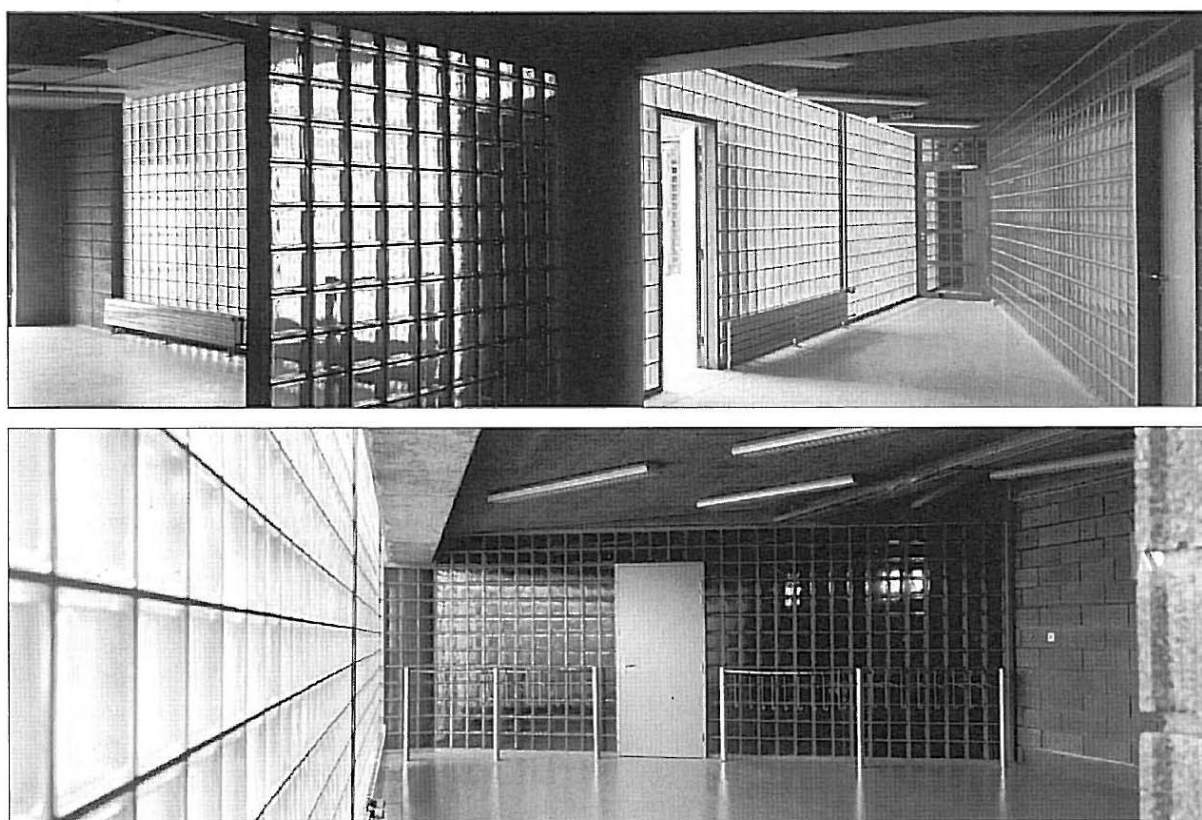
couples de matériaux : noyau de béton et charpentes de métal en cantilever, à Rouen ; ou bien voûtes de pavés de verre et contreventement métallique, à Rueil-Malmaison.

Le concept et le territoire

Quelles sont donc les strates ou les couches du processus et des savoirs de la conception architecturale ? La couche la plus apparente sinon la plus superficielle est celle des motifs et des justifications par lesquels l'architecte énonce ses intentions : métaphores poétiques, interprétation du programme, hypothèses de forme. C'est la rhétorique du projet... Mais l'objectif est ici d'atteindre une couche plus profonde, moins littérale, plus inquiète aussi parce que moins communicable. Plus intéressante parce qu'elle rythme le travail selon des scansions plus subtiles : à la fois la plus grande inertie et les plus grandes chances de révolution. Les savoir-faire sont mis en alerte puis transformés. S'il est assez dynamique, le projet cherchera son point de rupture, il avancera par sauts et paradoxes.

L'architecte interroge ses propres moyens. Ceux-ci, on l'a souligné, sont largement tributaires du système des moyens techniques et des représentations socialement acceptées. Quelle est alors la part de l'architecture ? Qu'est-ce qui lui appartient ? La prudence ici commande de ne pas vouloir traiter tous les sujets : savoir ce qui vous échappe et ce qui doit être reconquis, savoir ce qui peut être dit autrement. Qu'est-ce qui peut provoquer les avancées méthodologiques nécessaires ? Qu'est-ce qui changera « l'image de la pensée » ? Comment éviter de se fier à l'inertie du savoir-faire ou aux artifices techniques ? Il faut là encore une force de remise en jeu du savoir acquis. La réaction au site est l'amorce de la réponse, ce qui déclenche le mouvement. Mais c'est sur ce même plan où les qualités du terrain à construire sont interprétées, captées dans leurs différents régimes de distance et de proximité, de vitesse et de lenteur, que sont saisis le type, le sujet et l'abri. Nommer les lieux, identifier les fonctions essentielles, mettre les corps sociaux en présence.

Dans son projet d'hôtel de police, Patrice Mottini essaye de constituer la typologie, de décomposer l'espace de travail : une moitié de gens qui travaillent, une autre de gens qui attendent, et parmi eux le public et les prévenus. Mais il paraît interdit d'y exprimer certaines choses : l'importance des véhicules, l'identité de l'institution. Pourtant, tout le projet se ramène à ces fonctions simples : des entrées, des départs, une grande borne clignotante. Des gens, un signal, des autos. Le corps social de la police, *in situ*. Le but est d'inventer la mécanique nécessaire au fonctionnement de cet appareil, ses ascenseurs et ses mouvements contrôlés : les nouvelles clés. C'est toute la problématique du concept et du territoire. Chercher l'adéquation à un programme, à une commande, ne suffit plus. Ce qui compte, c'est ce qui donne consistance, le plan d'immanence dans lequel s'activent les perceptions particulières de l'architecture, le système des repères topographiques, signalétiques, naturels et urbains, techniques et sociaux, au milieu desquels l'architecture invente son propre type et entre en résonance. La ville, la banlieue comme double plan d'immanence ?

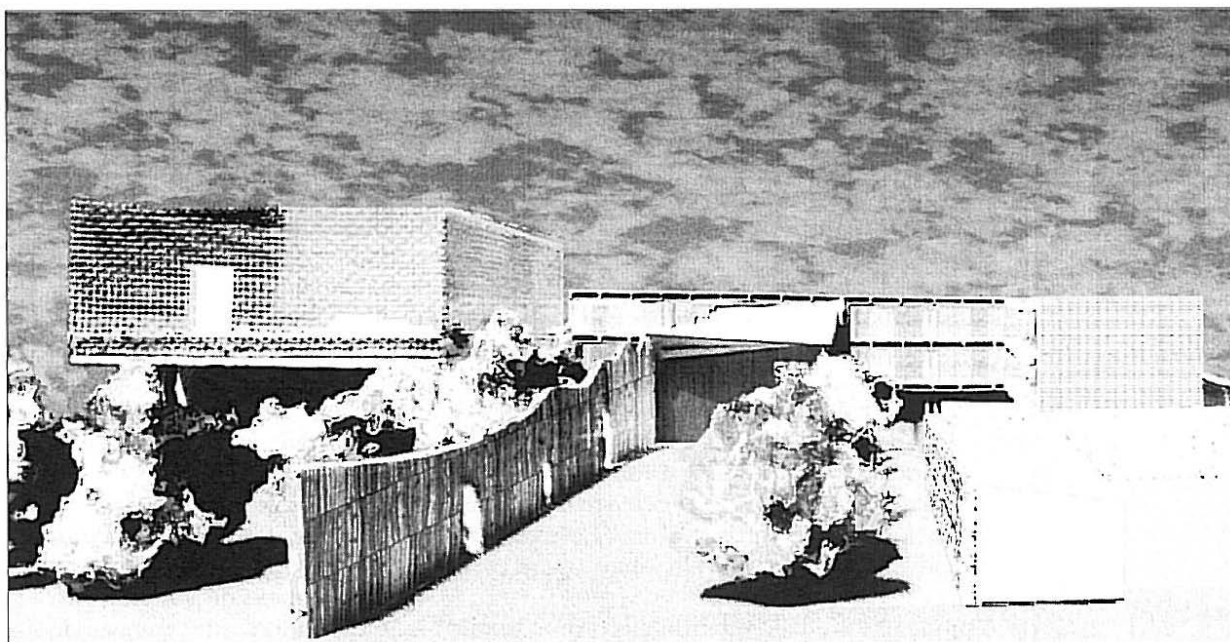


*Patrice Mottini, Ecole
élémentaire Le Gramat,
Paris 15^{ème}, 1991 : salles
de classe et vestibule.
(Photographies : Quentin Bertoux)*

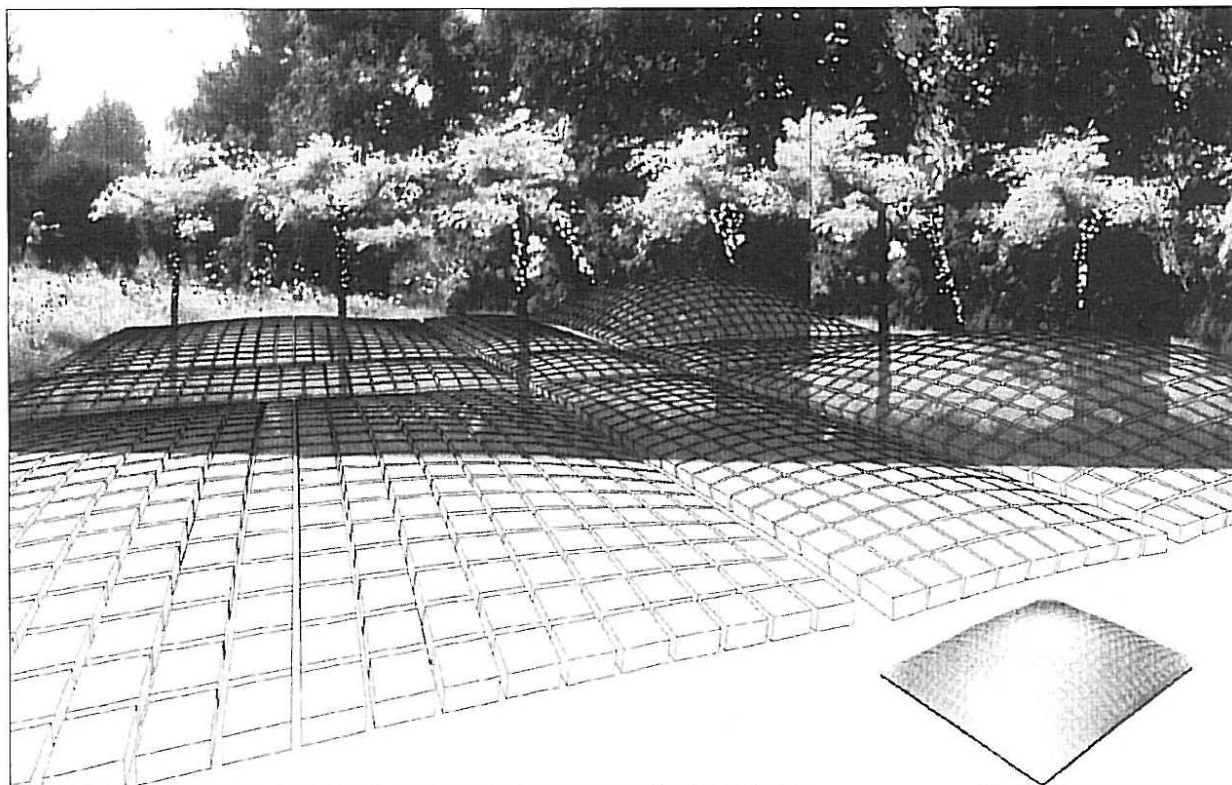
La comparaison des deux écoles, à Paris et à Rueil-Malmaison, est suggestive. A Paris, l'école du Gramat frappe par une liaison extrêmement tendue entre conception spatiale et interprétation de l'usage. Patrice Mottini accentue jusqu'à l'incantation sa double formule pédagogique et architecturale : rassembler verticalement tout en desserrant les contiguïtés à chaque niveau, ramasser tout l'espace mais en intensifiant sa différenciation interne ; répéter la forme standard de la salle de classe et y juxtaposer un système de circulation et de mise en écho. L'excitation vient de l'impression de fluidité engendrée par les traversées obliques et par le surprenant pouvoir d'imprégnation lumineuse, de scintillement des reflets et des ombres, que donnent les murs de verre. L'école devrait se nourrir de son propre espace au lieu de se dérober dans l'alibi d'une ouverture au monde extérieur. La proposition est doublement polémique : l'ouverture de l'école serait vaine si son dedans était sans esprit, sans plaisir et sans structure. Elle serait de plus décevante pour autant que le dehors paraît vide ou insignifiant. Patrice Mottini a osé exprimer une idée sur l'école et cela ne pardonne pas.

Le projet, même novateur et discuté, s'inscrit pourtant dans une tradition, son style est local et parisien. L'architecte n'a qu'un abri à faire. Mais pour abriter de quoi ? Pour se mettre où ? Quel est l'abri minimum qui manque à cet endroit ? Qu'est-ce qui indépendamment de l'institution peut être apporté aux enfants qui passent leur journée là ? A Paris, Mottini reprend un type mais cherche le programme : son projet ajoute des espaces à fonction libre, c'est-à-dire les préaux intérieurs et les vestibules qui permettent de respirer. A Rueil-Malmaison, au contraire, il n'est plus limité par un type scolaire et urbain constitué. Mottini y parle de la banlieue. La ville, la campagne et la banlieue : la densité et l'absence de densité. L'espace mental du bâtiment, dans chaque cas. Au Gramat, le programme est trop petit ; à Rueil-Malmaison, le programme est largement excédentaire. Le Gramat est un lieu de concentration et d'intériorité ; Rueil-Malmaison, presque trop riche dans ses capacités internes, n'a pas besoin de cette densité. Au Gramat, parce que l'école manquait d'éléments, il a fallu augmenter la pression architecturale ; à Rueil-Malmaison, l'usage de l'école est beaucoup plus libre, une partie s'élève dans l'air, l'autre s'immerge dans l'eau : les références sont symboliques et paysagères, l'espace est simplement orienté. Ici un langage de concentration urbaine, là un langage de dilatation.

Le Gramat fut le bâtiment d'une libération corporelle de l'architecte. A Rueil-Malmaison, il découvre des matières et des mesures. En banlieue, il y a des voitures, des routes, du mouvement. Des maisons, des arbres, des fragments d'images. La présence de la terre et la circulation dans des zones étroites. Il faut un sujet pour créer de l'épaisseur. Mottini évite d'introduire a priori des modifications de matières : la brique, le bois, l'asphalte ou l'enrobé noir, le vert du système végétal, la terre. Il ajoute de l'eau : une vague de pavés de verre. Quatre entités composent le programme : école maternelle, école élémentaire, restaurant, rez-de-jardin. Et un complexe socio-éducatif pour la commune. L'architecte doit inventer un système de mesures pour fixer le positionnement. Des mesures non traditionnelles par rapport aux bâtiments environnants, juxtaposition d'éléments non ordonnés. L'ennui des ordonnancements et la volonté de ne plus intervenir sur ce code-là impliquent une situation plus ouverte de l'archi-



*Patrice Mottini, Groupe
scolaire à
Rueil-Malmaison, projet,
1993 : perspective et
étude de voûtes en
pavés de verre.*
(Images : Jalil Amor)



ture par rapport à la ville. Connecter des territoires hétérogènes, laisser jouer la diversité des orientations et des gabarits, la responsabilité urbaine de l'architecture n'en est qu'accrue, bien que son pouvoir ne soit plus celui du plan ni du monument mais celui des distances et de la couleur. Être en banlieue, au milieu des matières non ordonnées, dans l'absence de composition. L'idée : une nappe d'eau qui débouche sur un jardin de fleurs. Irrité contre une pratique traditionnelle qui proclame que le terrain est beau puis le sature de constructions, Patrice Mottini préfère laisser des vides. Il essaye d'inventer une typologie de la banlieue : l'école d'une certaine dilution. Cette recherche sur la banlieue n'est pas séparable d'une volonté d'osmose de l'architecture avec d'autres langages et d'autres arts, ni d'une conscience de la grande hétérogénéité de conditions où se situe son intervention. Faire sentir qu'il y a des distances, de l'air, de l'eau : les motifs sont poétiques et la sensation est corporelle.

A ce stade de l'analyse, on pourrait éprouver le sentiment d'une double indétermination : une absence de formalisme aussi bien dans le mode de conception que dans la définition du rôle de l'architecture vis-à-vis du territoire avec lequel elle compose, et par rapport auquel elle donne la mesure de son propre pouvoir d'expression. Mais c'est que la détermination — le rôle peut-être d'un concept et d'une méthode de l'architecture — serait factice si elle ne signalait d'abord un seuil, et la possibilité d'une nouvelle position dans l'espace. Comme pour toute image et tout imaginaire, la complexité d'un projet architectural embrasse dans le même temps le réel et l'irréel, la règle du vrai et la puissance du faux ; elle implique la recherche d'une faisabilité mais sous la puissance simulatrice de la fiction domestique et urbaine, et des formes vers lesquelles cette fiction se sublime. Chaque fois, l'architecte se trouve à l'articulation de deux ordres, un état des choses et une ligne idéale d'événements possibles. La seule question, le seul aspect vraiment déterminable d'une pensée en projet — qu'elle soit architecturale ou même philosophique — est le seuil — c'est-à-dire le niveau des conditions qu'elle inclut (programmes et lois, limites de l'expérience ou caractères de l'habitude) et le degré de résolution dont la rendent capable la rapidité de ses instruments et la force de ses concepts. Aussi la multiplicité des qualités incluses dans le travail architectural (des qualités et des forces, plutôt que des « contraintes ») pousse seulement à déplacer le seuil où la résolution est possible, montrant par là même que l'architecture ne se construit pas seulement en subissant formellement un certain ordre des choses (économique, technique, esthétique...) mais en y figurant la puissance spatiale de l'événement et du sens — selon la double formule proustienne : réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite.

La conception à l'ombre de l'architecture *Introduction*
■ Jacques Sautereau

La conception en questions

La conception architecturale confrontée à la turbulence de la pensée contemporaine ■ Robert Prost
Le style c'est la démarche
«Le pays fertile de l'architecture II» ■ Yannis Tsiomis
Inventer l'éducation du génie inventif ?
Quelques étapes d'un parcours rétrospectif ■ Jacques Guillerme
Conceptions de la conception
Une réflexion épistémologique ■ Philippe Boudon

Regards sur des édifices

Les traces de la conception
Michel-Ange et la sacristie de la chapelle Médicis ■ Sergio Ferro
A propos de la HongkongBank
Foster Associates ■ Daniel Treiber
Ecouter, proposer, expliquer
La bibliothèque de l'université de Stockholm
■ Michel Conan, Eric Daniel-Lacombe

Parcours d'architectes

Les expressions mouvantes du travail de conception
Dialogues avec Patrice Mottini ■ Jean Attali
Stanislas Fiszer
Introduction à la complexité de la conception architecturale
■ Philippe Boudon, Philippe Deshayes
Modélisation des productions d'art et connaissance de la conception
Jourda-Perraudin et Partenaires
■ Bernard Deloche, Patrick Denis, Bernard Duprat

Concevoir et représenter

Entretiens avec Portzamparc, Hauvette, Tschumi
■ Richard Scoffier

En couverture :
Michel-Ange, Plan pour l'église
San Giovanni de' Fiorentini, 1559
(Florence, Casa Buonarroti).



LES CAHIERS DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

ISSN 0243-1742

Concevoir

N° 34 — ISBN 2-86364-834-9

Parentèses / diff. PUF

180 F.

