

NOUVEL ATELIER DE L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NORMANDIE

Rouen - 1994 / 1995

Projet nominé à l'Équerre d'Argent

MAÎTRE D'OUVRAGE:
Ministère de l'Équipement

STADE DE L'OPÉRATION:
Réalisé

SURFACE:
1000m²

COÛT:
7 400 000 F HT

RÔLE DU CANDIDAT:
Architecte mandataire

PROGRAMME :
4 ateliers de travail en groupe - 1 salle de conférence - 1 atelier de fabrication de maquettes et prototypes - 1 salle d'exposition extérieure

L'institut européen d'aménagement et d'architecture est un établissement destiné à accueillir des étudiants de toutes nationalités, diplômés d'architecture, pour des séjours de recherche et des sessions de formation en 3ème cycle. Ses locaux pédagogiques sont construits à proximité immédiate de l'école d'architecture de Normandie, construite en réhabilitation par Patrice MOTTINI, dans les murs d'une ancienne filature. L'architecte, invité à réaliser un deuxième projet pratiquement sur le même site, crée un nouvel espace de travail au centre d'un grand parc.

Le programme est minimal: Trois ateliers, une salle de conférences, un lieu d'expositions, quelques équipements audio-visuels... L'Atelier doit offrir les outils et les services permettant l'étude et la fabrication des projets.

Implanté au milieu des arbres du parc, il reçoit du site l'essentiel de son pouvoir poétique. Le projet incite au dépouillement formel et s'ordonne assez simplement; trois plateaux vitrés entièrement ouverts sur la végétation du parc; une salle sus-

pendue et fermée, accrochée sur l'autre face du bâtiment.

L'édifice s'enracine dans le sol par un double mur pilier enfermant l'escalier. Des poutres métalliques, encastrées dans le tronc central, soutiennent au Nord les plateaux en porte à faux et fixent au Sud l'ossature de la grande salle. Coupant les voiles de béton des murs de cage, ces poutres portent des passerelles reliant les deux parties de l'ouvrage.

On passe à travers ce vide ouvert sur le dehors, et plongeant vers la terre ; puis on franchit une membrane de verre qui éclaire l'intérieur de la salle en second jour. L'intervalle est un complexe d'idées, cet espace creux fait vibrer les harmoniques du projet. Il évoque le thème des contiguïtés rompues, tout en créant des correspondances horizontales asymétriques. Entre l'escalier et la grande salle, les passerelles enjambent un vide qui plonge jusqu'au sous-sol et met à nu les ligatures: c'est «l'espace du secret».

Sous la nappe de lumière tendue d'en haut sur sa surface, le double mur ne pourrait faire jouer toute l'étendue de ses potentialités : le voici qui agit par réverbération et fait office de seconde façade au centre même de la construction. Les ateliers adossés au versant opposé y trouvent au contraire une épaisseur, et les cavités où loger des équipements.

Un axe vertical en béton, une charpente métallique, des porte à faux. Il fallait imaginer la révolution qui permettrait de construire l'idée. L'Atelier s'est enfoncé dans la terre: au rez de chaussée, une cour anglaise sur le sous-sol et ses locaux techniques.

Pensé dès l'origine en fonction de l'usage, et exceptionnellement préservé des marquages institutionnels qu'entraîneraient la présence de bureaux administratifs (logés en ville dans l'ancien couvent réhabilité par M. Fuksas), l'Atelier est voué, comme un moderne studio, à l'inspiration, à l'étude et au travail.



LE PARC ET LA VILLE - CONSTRUIRE AU MILIEU DES ARBRES



Photos de l'Atelier au sein du parc

Un parc : un élément de la ville banni ? A Darnétal, le parc historique d'une usine, devenu aujourd'hui le cloître d'une réflexion. On n'est pas hors de la ville.

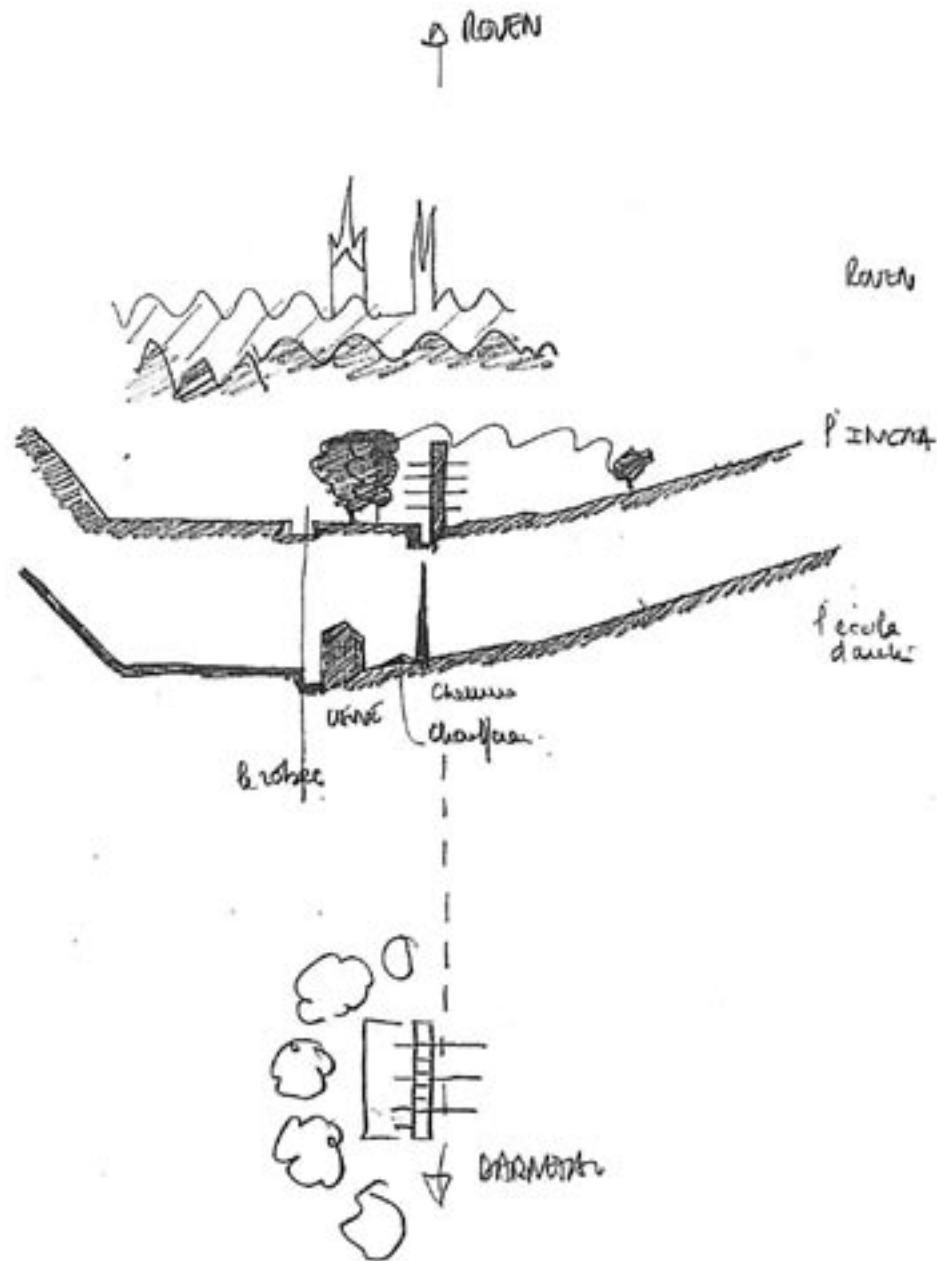
La réflexion hors site propre peut se faire en toutes sortes d'endroits, dans un endroit neutre par rapport au site étudié. On capte alors ce qui intéresse. Quand on quitte le site, on le remet dans une histoire, des luttes. On ne peut le faire entièrement sur place. Il faut du recul pour pouvoir y toucher.

La situation de l'École : typiquement hors site du traitement de l'urbanisme. Un site qui peut marquer une parenthèse. La ville, à certains moments, nous donne des lieux qui sont des parenthèses : des enclos. Mais quand la voiture entre, la parenthèse tombe. Dans la ville moderne, on perd cette distinction des rythmes. La ville ancienne a plusieurs paliers, la rue et la cour. Le parc n'est pas un site extra urbain. C'est un site qui se paye le luxe d'une intériorité. Le parc est un intérieur.

L'exemple des rues nouvelles de Nanterre, près de l'École de danse et du métro Nanterre Préfecture. Le parc André Malraux. Notre architecture ne sait pas être violemment dense ou, au contraire, relâchée. Le jardin comme mise en valeur du bâtiment, ou enclos qui devient presque lui-même un bâtiment. A Paris, Montsouris et les Buttes Chaumont sont les seuls à être chahutés volumétriquement.

Le site propre ne se limite pas à la parcelle. Mais l'insertion urbaine, ce ne sont pas des ficelles directionnelles et optiques qui relient le bâtiment à l'environnement. Les communications entre éléments sont peut-être des communications visuelles. Mais ce sont, plus encore, des communications analogiques : des jardins, des lieux.

Se placer dans le site représente un énorme effort mental. Il faut construire sur place quelque chose qui n'existe pas. Affronter le projet aux arbres, aux dimensions, etc.



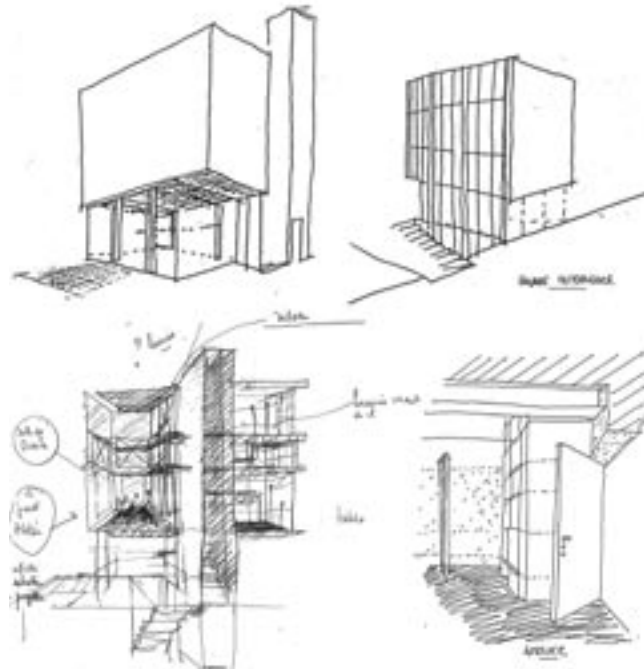
Les trois directions principales du site : la sous-val-
lée de Darnétal, ses deux pentes débouchant sur la
vallée de la seine, le paysage rouennais.

La faille est dans l'axe de la vallée, séparant une
façade aveugle (la salle de conférence) et une fa-
çade ouverte sur la partie herbeuse du parc. Les
grands arbres sont les montants dont la faille et les
passerelles figureraient sur les barreaux. Ce monde
d'échelles et de passages est un lieu ouvert, l'in-
verse du monde clos du Dépeupleur (Samuel Bec-
kette).

Lignes visuelles et optiques ou appréhension tactile
de l'architecture ?



OUTILS DE CONCEPTION

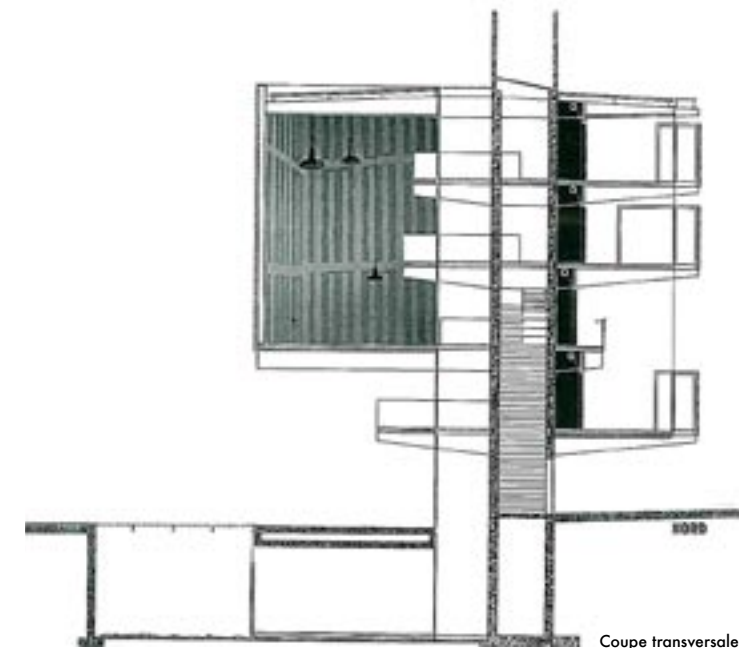
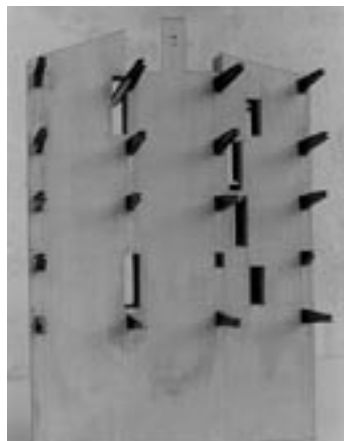
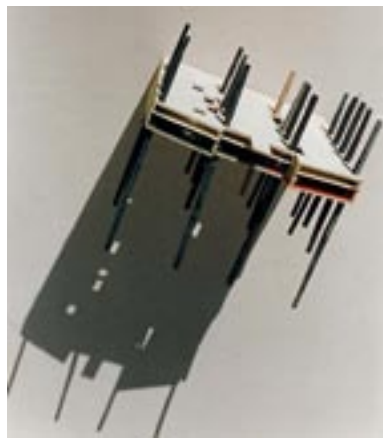


Un processus clair dans la collaboration Patrice Mottini / Sonia Blaisot. Peu de dessins. On passe directement des mots aux images. Les maquettes révélatrices : production d'images et diversité des projets.

Pour l'Institut, une sélection rapide des éléments constitutifs. Habituellement, une synthèse ne se fait qu'après des journées de labeur sur le papier.

Les coupes sont un outil plus familier à Patrice Mottini : une gymnastique intellectuelle qui définit un bâtiment par une coupe. Sonia Blaisot n'a pas le même outils. Pour elle, ce sont des maquettes et des matières qui constituent la pensée du projet.

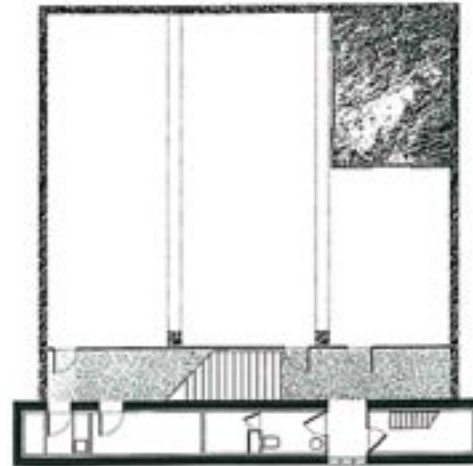
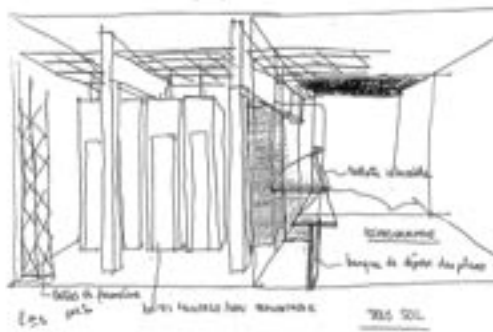
La maquette de l'architecte est habituellement en carton gris : on cherche l'essentiel du bâtiment dans sa géométrie, sa structure. Les maquettes de Sonia Blaisot sont faites de matières avec lesquelles on entretient un rapport sensible. Ce n'est pas seulement de la volumétrie.



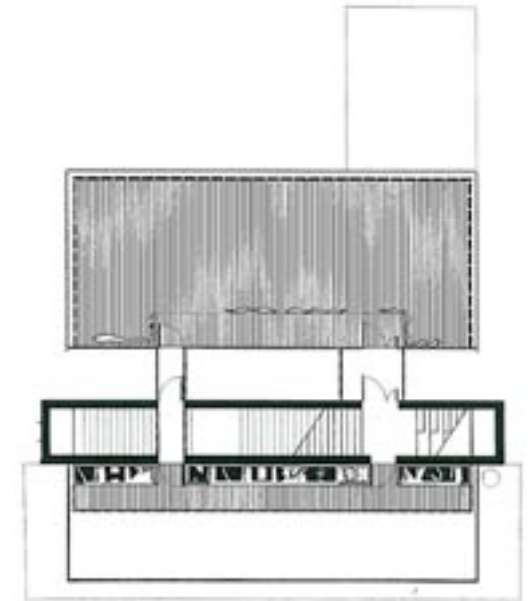
LA STRUCTURE RAMENÉE À L'ESSENTIEL

Un axe vertical en béton, une charpente métallique, des porte-à-faux.

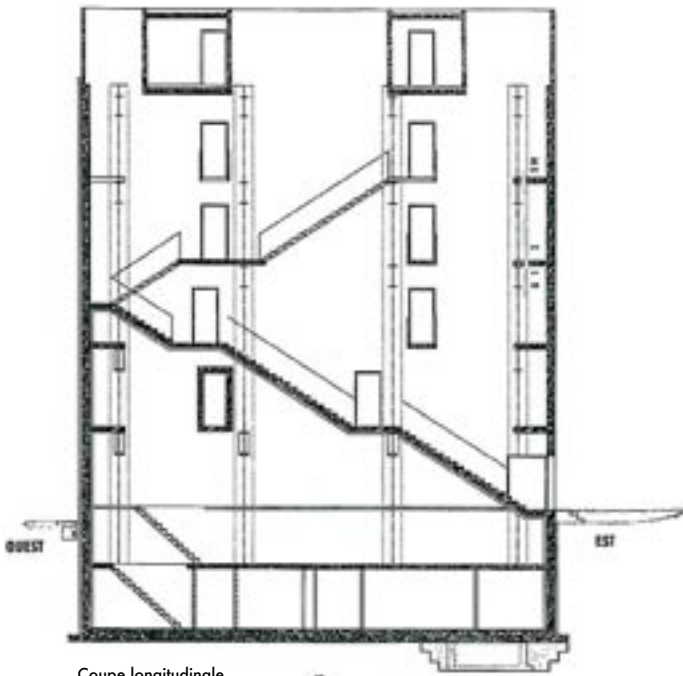
Travail sur l'enracinement : des solutions préservées en ce qui concerne les espaces « gros » et les espaces « fins » (espaces de travail).



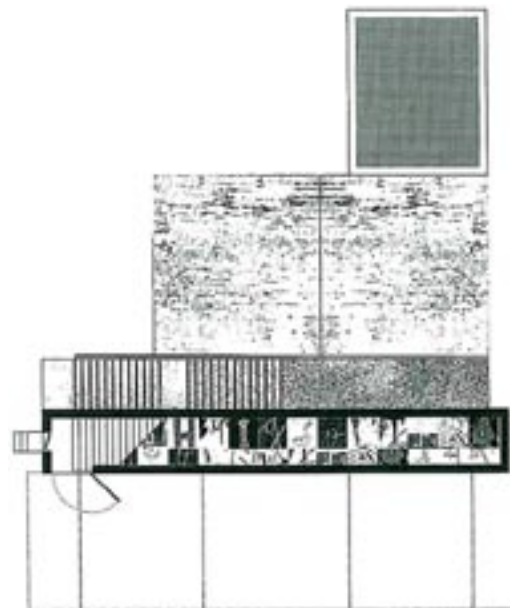
Plan du Sous-sol



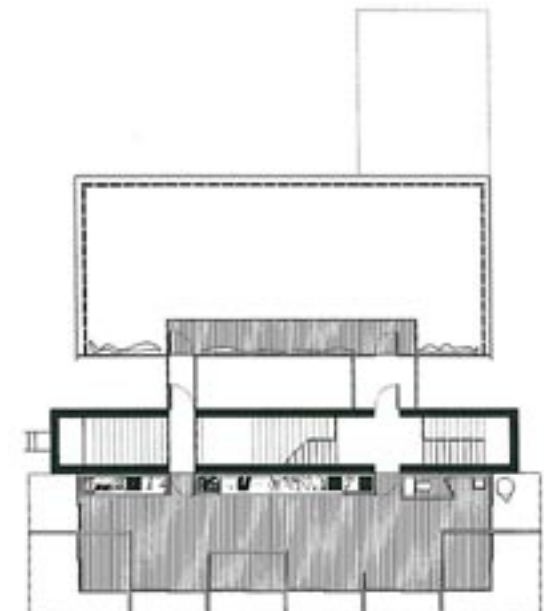
Plan du Deuxième étage



Coupe longitudinale



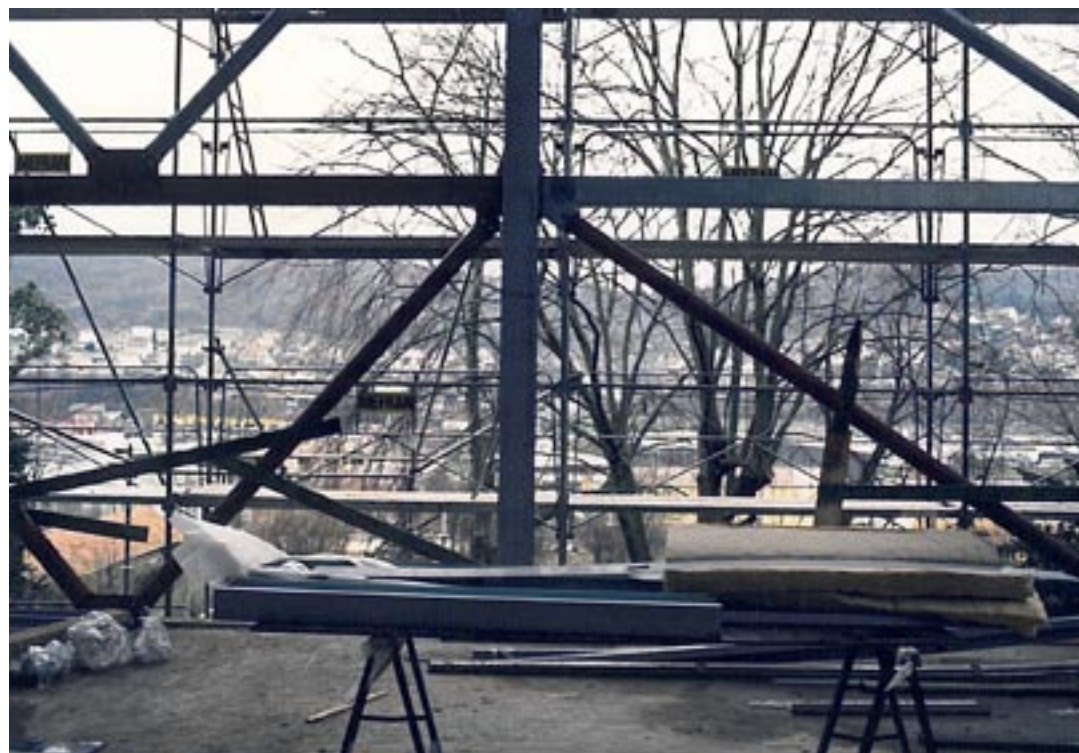
Plan du Rez de chaussée



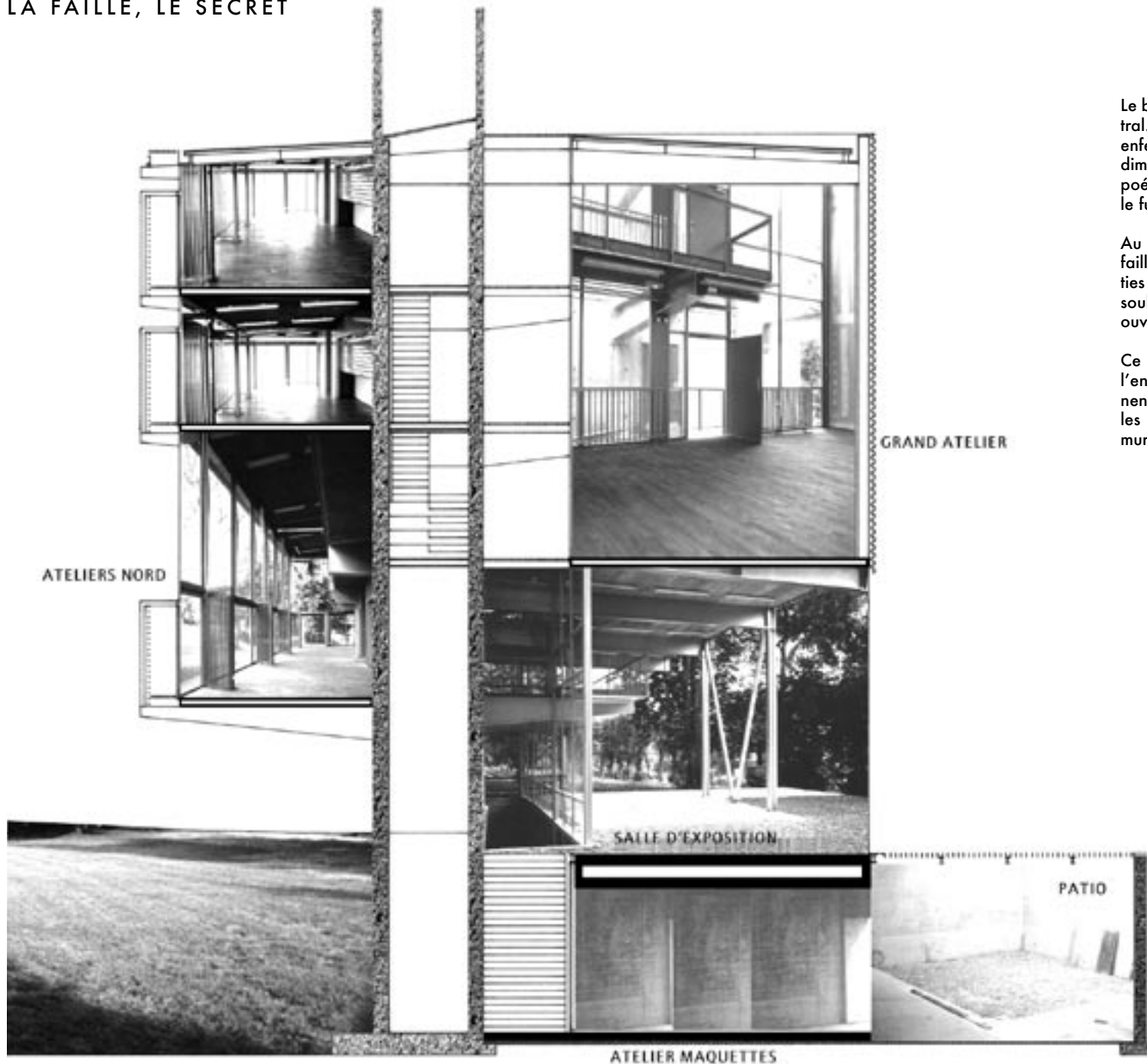
Plan du Troisième étage



NOUVEL ATELIER DE L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NORMANDIE
Rouen - 1994 / 1995



LA FAILLE, LE SECRET



Le bâtiment s'enracine dans le sol par un tronc central. Ce tronc, constitué par un double mur pilier enfermant l'escalier, donne au projet l'une de ses dimensions essentielles : sa verticalité. Réponse poétique au site, arbres de haute fige entourant le futur édifice.

Au double mur pilier est accolé un espace vide : faille rendant visible l'articulation des deux parties de l'ouvrage. Cet interstice ouvert au dehors souligne l'absence de contiguïté entre les espaces, ouvre un passage à la rêverie, à l'échappée.

Ce vide est l'espace du secret. Les passerelles qui l'enjambent reposent sur les poutres qui soutiennent les différents niveaux. La faille met en scène les ligatures : l'encastrement des poutres dans le mur-tronc.

L'élément qui constitue le creux et le plein. Perte d'importance du voile. Une solution intermédiaire, rejetée ; l'escabeau à l'extérieur (pour conserver les dimensions intérieures du bâtiment). L'escalier qui permet de rentrer dans la terre et celui qui cadre le ciel.

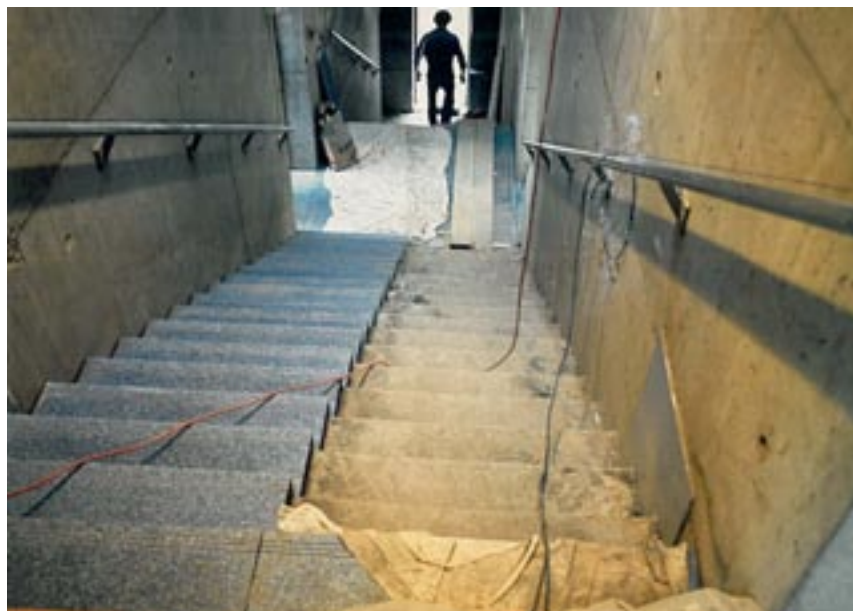
Il y a un problème de longueur : on sort des 16. Il faut libérer la longueur... Les échappatoires : le dessin à la mode. Ne pas trouver une solution expédiente. Etre capable de se cogner au mur, d'abandonner le tabou : ici, le 16mx16m. Alongeons la partie centrale et voyons ce que cela donne : 17,5m.

Importance nouvelle prise par les poutres. La salle de conférence boulonnée par des poutres extérieures ? Pour qu'on ait la perception de l'enveloppe totale en béton, il faut un escalier métallique à trous. On est toujours en suspension. Pour pouvoir accepter les poutres métalliques, il faut un tissu de métal léger qui permette de passer entre les poutres.

Deux idées poétiques : on gravit un escalier en maçonnerie vers un cadrage du ciel. Ou bien on traverse un espace et une profondeur, à distance du mur, du sol, sur une échelle (caillebotis).

Patrice Mottini : la première chose que je fais quand j'ai l'idée du projet, je dimensionne. Ce qui est arrivé à l'escalier ne me serait jamais arrivé si j'avais travaillé seul. Le dimensionnement assure la crédibilité du projet. Avec Sonia Blaisot, l'idée poétique a pu évoluer et n'a pas été déviée ou censurée par le problème du dimensionnement. Habituellement, quand je suis seul sur un projet, je ne reprends pas les dessins et maquettes. Sur papier blanc, je me refais entièrement l'histoire pour voir si ça tient.

L'état actuel : ce qui est intéressant, c'est le hérissément, le porc-épic. Le double voile de béton et les poutres encastrées. C'est un projet plus organique : les éléments structurels ne sont plus enfouis, ne sont plus seulement des éléments d'équilibre. L'escalier est un espace extérieur. Stable au feu. On ne chauffe que les salles. Pas l'escalier.





Essayer de garder l'esprit du projet sans l'alourdir. Le rétrécissement des murs en hauteur ? Faire venir la lumière, alléger...

L'ossature de la vitre. Faire passer quelqu'un entre la paroi et le garde corps. L'idée de mettre quelque chose près de la vitre : tablette, lampe, plusieurs éléments. On voulait que la vitre coulisse. Ouvrir complètement le plateau, faire disparaître le balcon. Ne pas limiter la « cabane dans les arbres » par une vitre épaisse. Or, on ne peut faire des vitres coulissantes trop hautes : trop lourd, trop cher. Il faut une galerie périphérique, un cheminement, un déambulatoire. Tenir les vitres, tenir le garde-corps : « alimenter » la façade par cette ossature. Faire coulisser la vitre et constituer le garde-corps.

Evolution des dessins vers le rail. Eviter le dédoublement des menuiseries : celle des vitres et celle des garde-corps. Libérer le haut, faire voir l'extrémité des planchers : imposte en verre collé.



Il est facile de parler de transparence. Mais il faut déterminer la nature des façades. Problème aussi déterminant que la statique. Est-ce que la peau passe à l'extérieur ou à l'intérieur ? Référence à Mies Van der Rohe. Le problème n'est pas seulement un problème de façade. « Je suis dans une cabane en hauteur, sur un plateau : est-ce que je suis dedans ou dehors ? »

FAÇADES - LA PEAU, LA TRANSPARENCE - MEMBRANE ET LUMIÈRE

Le lieu du secret a changé. L'espace est toujours en appui sur le double mur de béton mais désormais il est ouvert par une membrane transparente sur la salle de conférence.

Le mur tronc et la membrane : intériorisation, incorporation d'éléments qui, dans un autre langage architectural, auraient appartenu à la façade.

Dans la salle de conférence, l'arrivée de la lumière se fait par le haut : un film de lumière sur la membrane extérieure.

Mur, épaisseur, dimension. Le double mur pilier, le travail sur l'épaisseur.

Le germe d'une refonte complète du projet.

Les choses qu'on n'ose pas faire sauter, les mots qu'on n'ose pas prononcer, ce qu'on ne veut pas faire au projet : « les mots qui vous brûlent la gueule ». On risque une déviation.

On a voulu garder le dimensionnement : le cube de 16mx16m, l'asymétrie entre les plateaux et la salle de conférences. L'adossement au double mur pilier.

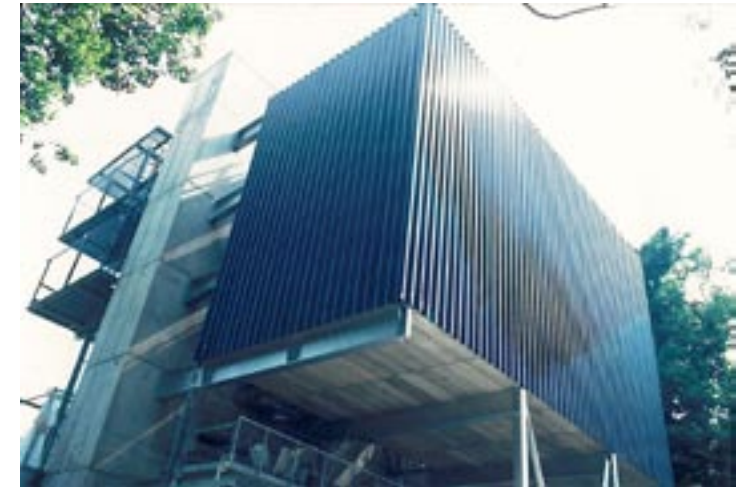
Modification : une grande porte s'ouvre sur le fond de l'atelier. Le mur perd son statut de paroi pour devenir un intérieur. A ce moment là, l'escalier n'est plus qu'un souvenir.

La maquette qu'on a du mal à ouvrir. L'escalier qui monte... Les paliers appartiennent à la coque indéformable. Ce sont des tendeurs. Avec les rangements, les murs vont se trouver : quel est le fond ? On évolue vers la constitution d'une façade différente. Façade métallique plutôt que façade de l'escalier ?

Les équipements : la richesse mobilière du projet...

Discussion sur le double mur pilier : vers un troisième voile de béton ? Une coquille dont une des parois est constituée d'une multitude d'alvéoles. Référence aux cheminées des immeubles de Paris : le shunt. Conséquence : 90cm d'épaisseur en plus.

Amplification de toutes les dimensions du bâtiment ou bien modification des proportions au risque d'un empatement ?



ESPACES INTÉRIEURS - MEZZANINES ET COURSIVES



ESPACES INTÉRIEURS - RELATION AVEC L'ENVIRONNEMENT





Texte de Richard Scoffier. 1er mars 1995

La nouvelle construction de Patrice Mottini se dresse cachée entre les frondaisons des arbres du parc de l'École d'Architecture de Normandie, comme une fabrique perdue dans un jardin ressuscitant à la périphérie de Rouen les édifices nostalgiques qui, de Stowe à Méréville, ont émergé au XVIII^e siècle. Pas de porte, qui marquerait le seuil et désignerait la signification de l'édifice, ni de fenêtres, qui témoigneraient d'une certaine intériorité.

Objet obstinément non péremptoire, ce bâtiment pourtant conçu pour abriter une annexe de l'Institut Européen d'Environnement et d'Architecture (INEEA) n'a rien d'institutionnel.

Le programme de l'INEEA refusait l'idée d'une seule unité refermée sur elle-même et prévoyait plusieurs départements autonomes (dont celui-ci proche de l'École d'Architecture) procédant d'un ensemble éclaté dont les fragments épars seraient d'autant plus en prise sur la ville, objet même de cette formation. L'édifice se revendique ainsi comme une partie et non comme un tout, comme des salles directement connectées à l'environnement qui serait le seul site authentique de l'initiation : à l'image de l'un des thèmes majeurs qui traverse l'œuvre de Borgès, de l'anecdote fantastique dont traite « De la rigueur de la science » (où une carte de géographie devient si précise qu'elle finit par recouvrir exactement l'espace représenté) au « Congrès » (où le lieu d'un séminaire sur le monde n'est autre que le monde lui-même).

D'emblée, deux questions sont ainsi évacuées : la question de la représentation, puisque l'annexe de l'institut se confond avec son objet et la question du rapport intérieur/extérieur, puisque le « dehors » devient le « dedans ».

ci donc l'architecture libère de ces deux déterminations essentielles : désigner le lieu du pouvoir



L'UTILISATION DU MÉTAL ET DU BÉTON



dans l'espace et inscrire les limites de l'intériorité.

Mais ces deux déterminations rejetées, sur quoi peut-elle encore reposer ? Arbre parmi les arbres, la construction s'insère, plus qu'elle ne s'ancre, dans la légère déclivité ombragée. Elle marque une simple ponctuation et non un centre régissant l'espace alentour, pour rester en deçà de l'acte toujours autoritaire et pontifiant de la fondation. Plus qu'au sens, cette construction arborescente semble s'adresser directement à l'esprit.

De part et d'autre d'une verticale porteuse en béton, s'opposent deux blocs antinomiques en porte-à-faux. L'un totalement opaque, correspondant à la salle de cours et d'exposition des projets, est recouvert de plaques ondulée anthracites ; l'autre, transparent, correspondant aux salles d'études, s'ouvre vers le parc par toutes ses parois de verre et ses balcons de métal déployé. A l'opposition primaire entre élément porteur et éléments portés, s'en ajoute une autre, secondaire, entre élément opaque et élément transparent. Mais cette distinction claire est pondérée par des ambiguïtés : l'élément stabilisateur qui relie la partie opaque au sol atténue le tour de force de l'encorbellement : de même, la faille qui relie la grande salle opaque au noyau porteur, laisse clairement transparaître des poutrelles qui semblent annoncer des planchers alors qu'elles soutiennent des galeries préservant l'intégrité interne au volume. Le dehors et le dedans - l'ambiguïté dehors / dedans est telle à certains endroits que les entreprises ont monté des éléments de façade à l'envers - l'entrée n'est qu'une simple porte métallique et l'ascenseur vitré dessert directement le parc à l'opposé.

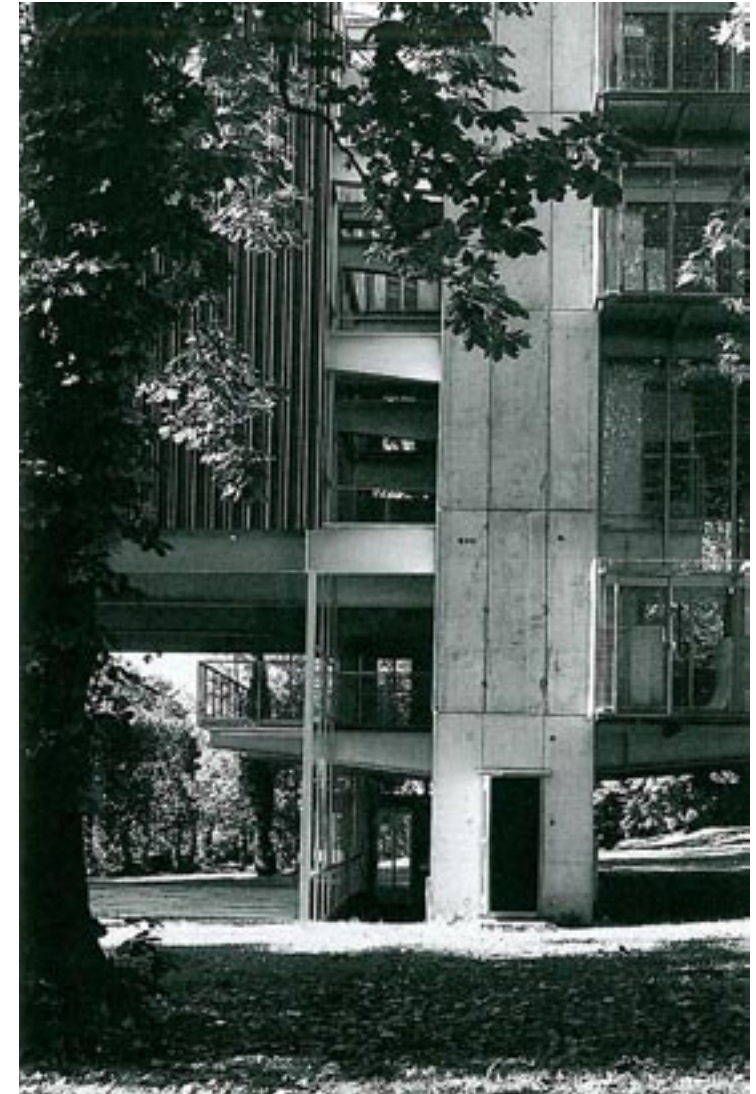
Une galerie découverte formant entresol s'ouvre sur la nature et, à tous les niveaux, les passerelles de desserte sans protections contre les intempéries s'élançant à travers la fracture de lumière. La question archaïque de la limitation spatiale une fois éliminée, tout semble se cérialiser. L'opposition paradigmatique de l'élément porteur et des éléments portés est renforcée par l'opposition de l'espace servant et des espaces servis (contrairement aux constructions de Louis Kahn où l'espace servant actif se trouve à la périphérie pour renforcer le marquage de la limite entre intérieur et extérieur,

l'espace servant est ici au centre). A la partie opaque correspond un vaste volume introverti, éclairé par réflexion par réflexion et dominé par des galeries. Le placoplâtre non enduit donne un aspect inachevé, un caractère d'entrepôt, c'est une note matérialiste qui contredit et renforce le caractère noble de cet espace dont les entrées sont doublées de rideaux de velours rouge. Les plafonniers suspendus, dont la hauteur peut être réglée par des manivelles, trahissent la structure métallique latente qui organise tous les espaces.

De l'autre côté, les salles d'études, sont totalement ouvertes sur le parc. Face à une muralité inexistante, les radiateurs se composent comme des éléments constitutifs de l'espace (comme des machines à chauffer au centre d'un improbable atelier de chauffage). A l'instar des coffres des bouquinistes, de vastes placards sont inclus avec les sanitaires dans le noyau servant dont la couleur dorée corrige, vue du parc, la teinte naturellement bleutée du verre. Ces niches de rangement permettent d'entreposer les travaux en cours et de laisser les salles libres pour d'autres utilisations, de s'opposer à leur privatisation.

Tout se dématérialise, mais dès que l'on franchit le seuil de cette construction intellectuelle, le corps fait subitement retour, convoqué par la soudaine pénombre sépulcrale, à peine atténuée par la lueur zénithale blafarde ; par la vision simultanée de la presque totalité des marches qui indique l'effort à fournir pour les gravir ; par les dessertes en caillottes métalliques ouvertes au vent et à la pluie...

Nous retrouvons, ici, cette dimension pirannésienne ou boulléenne de l'effroi ou de la fascination figeant l'usager face au « sublime » de la composition. Dimension qui stigmatise l'œuvre de l'architecte, du double escalier en colimaçon de l'Ecole d'Architecture de Normandie, au patio en pavés de verre de l'Ecole du Gramat de Paris. A l'effroi s'ajoute l'horripilation, comme en témoigne l'assez vulgaire carrelage bleu clair de l'escalier (en total contraste avec la rigueur intellectuelle présidant à la composition) symptomatique, dans son mauvais goût revendiqué, de ce retour paroxystique du corps. De même, la couleur dorée des salles de travail fonctionne sur le même registre : ce n'est pas



LE BÂTIMENT ET LA VÉGÉTATION ENVIRONNANTE



là le doré cultivé de Koolhaas qui ajoute, en bon peintre, une nuance au spectre primaire de De Stijl, mais le doré trivial des objets en plastique oubliés au-dessus des cheminées ou celui, caustique, des tryptiques de Niki de Saint Phalle.

Ce dispositif spatial joue sur l'indépendance de l'approche intellectuelle et de l'approche sensorielle. C'est un épure machine pédagogique qui permet de poser sans prétentions la question théorique relative à la confrontation de ces deux modes d'appréhension qui peuvent entrer en consonance ou en dissonance.

D'un côté, un jeu de séduction pervers avec l'entendement où l'explication de la structure est si complexe qu'elle reste autonome par rapport à la destination du bâtiment. Les poutres métalliques en catiliver sont très distinctement perceptibles de l'extérieur (contrairement aux tours monolithiques de Chicago conçues pourtant, pour la plupart, selon le même procédé), comme si le moment de la construction ne pouvait être effacé par l'édifice achevé et persistait clairement détaillé.

Mais l'écriture n'est pas celle publicitaire ou redondante des maîtres du High Tech avec laquelle pourtant elle pourrait avoir quelques accointances. Ou ce serait alors avec celle d'un Rogers bricoleur, d'un Foster enfin décadent qui, au lieu d'affirmer péremptoirement la structure, laisserait planer quelques doutes, ou d'un Grimshaw déluré qui, abandonnant les délices puritains de la transparence, s'adonnerait sans entraves à ceux interlopes du carrelage bleu et de la peinture dorée.

De l'autre, un jeu avec tout l'éventail de la sensation, de la souffrance (produite par la sensation d'écrasement, les passages du chaud au froid, le vertige...) à la jouissance (procurée par l'ampleur sereine de l'espace ou la mise en proximité inopinée avec les arbres centenaires...). Ecrasement / vertige / amplitude ; carrelage bleu / rideau de velours rouge / placoplâtre brut ; leur blafarde / lumière extérieure / éclairage naturel réfléchi latéralement : tous ces registres d'oppositions dynamisent fiévreusement les parcours dans le bâtiment, transformant l'étudiant le plus anémique en personnage dostoïevskien. Mais comme toutes les

vraies machines, celle-ci fonctionne trop bien pour fusionner avec l'usage et reste quelque part souverainement célibataire. Plus qu'un véritable espace de travail confortable, c'est un espace qui symbolise le travail (les salles d'études, définitivement occupées par ces étranges radiateurs, apparaissent comme autant de salles des machines d'un improbable Nautilus). L'idée de l'usage semble se substituer à l'usage réel.

Que demander à l'architecture : de nous servir et de nous protéger jusqu'à nous étouffer, ou de nous rendre à chaque seconde une intelligence et un corps ? L'architecture ne s'évanouit pas dans la notion bourgeoise de confort ou de bien être.

De même que la littérature, qui ne se fait pas toujours avec de bons sentiments, l'architecture, aussi, doit avoir ce rapport à l'exigence, à l'authenticité, au mal qui la libère de toute compromission. C'est dans cette résistance, c'est dans cette cruauté que l'architecture trouve pleinement son sens et s'affirme elle-même en dehors de toute détermination programmatique ou fonctionnelle.

Elle commence lorsqu'elle fait preuve d'insoumission, lorsqu'elle se refuse à répondre servilement pour, dans un geste impérieux, réinventer l'usage et la fonction. Elle est la suspension par laquelle les choses qu'elle recèle et le paysage qu'elle donne à voir se désinstrumentalisent pour s'exposer dans leur pure extériorité, leur pure matérialité.

C'est parce qu'il procède quelque part de cette méchanceté essentielle que ce petit bâtiment dense nous interpelle. Il se refuse à s'identifier à la chiourme qui, selon l'expression de Georges Bataille, accompagne insidieusement nos gestes les plus singuliers et les rassemble en rituels, en habitudes : pour s'affirmer, inadéquat, comme le lieu d'une expérience toujours renouvelée.

Objet rebelle (« objection »), objet limite entre la fonction d'une machine à travailler et la pure gratuité d'une sculpture creuse simplement destinée à être parcourue, il ne symbolise pas, ne marque pas de frontière mais montre seulement les infinis reflets de la lumière d'hiver, ou cadre les frondaisons rouges et orangées des soirs d'automne.

