

# Jean Nouvel

6 décembre 2001 – 4 mars 2002, Galeries 2 et 3, niveau 6

Nocturnes tous les jeudis jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

Direction  
de la communication  
75 191 Paris cedex 04  
attachée de presse  
**Aurélie Gevrey**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 49 87  
télécopie  
00 33 (0)1 44 78 13 02  
e-mail  
aurelie.gevrey@cnac-gp.fr

## sommaire

|  |                |
|--|----------------|
| <b>1 Communiqué de presse</b>                            | <b>page 2</b>  |
| <b>2 Éléments biographiques</b>                          | <b>page 5</b>  |
| <b>3 Plan de l'exposition</b>                            | <b>page 7</b>  |
| <b>4 Editions</b>  | <b>page 8</b>  |
| <b>5 Extraits de textes du catalogue de l'exposition</b> | <b>page 9</b>  |
| <b>6 Liste des visuels disponibles pour la presse</b>    | <b>page 25</b> |
| <b>7 Autour de l'exposition</b>                          | <b>page 31</b> |
| <b>8 Informations pratiques</b>                          | <b>page 33</b> |

## Jean Nouvel

6 décembre 2001 – 4 mars 2002, Galeries 2 et 3, niveau 6

Le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, présente du 6 décembre 2001 au 4 mars 2002 une exposition consacrée à Jean Nouvel.

Architecte du concept et du contexte, de la dématérialisation et de l'image, d'une exigence et d'une originalité incontestable, il poursuit et élabore avec pertinence une œuvre toujours en prise avec l'esprit du temps. Véritable figure charismatique de la culture contemporaine, architecte de renommée internationale, il a reçu cette année trois distinctions internationales (le Prix Borromini, la Médaille d'or du Royal Institute of British Architects, le Praemium Imperiale décerné à Tokyo). Cette exposition, la plus importante qu'on lui ait consacrée, et dont il a lui-même conçu la scénographie, présente sur 1100 m<sup>2</sup>, le foisonnement impressionnant de ses projets, et plus particulièrement les plus récents d'entre eux, pour la plupart peu connus du grand public.

Jean Nouvel est né le 12 août 1945 à Fumel (Lot-et-Garonne). Il veut être peintre, mais s'inscrit en 1964 à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux en architecture. En 1966, il est admis premier au concours d'entrée de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris dont il est diplômé en 1972. Dans la mouvance intellectuelle de l'architecte Claude Parent (chez qui il travaille de 1967 à 1970) et de Paul Virilio, il ouvre sa première agence en 1970 avec François Seigneur. Il rencontre le critique Georges Boudaille grâce auquel il devient architecte de la Biennale de Paris, dès 1971. Il pratique la scénographie - un type de commandes qu'il aime tout particulièrement réaliser - dont notamment la section architecture et design de l'exposition «Les Années 50» au Centre Pompidou en 1988, et plus récemment celle de l'exposition «Le Futur du travail» et «La Mobilité» pour l'Expo 2000 à Hanovre. En 1976, il rencontre le scénographe Jacques Le Marquet qui lui fait découvrir le monde du théâtre et la mise en scène.

Jean Nouvel a toujours affiché des prises de position militantes, voire polémiques quant aux problèmes et décisions concernant l'architecture et la ville. Il est cofondateur du mouvement «Mars 1976» et du Syndicat de l'Architecture en 1977. Il co-organise le «contre concours» international pour l'aménagement du quartier des Halles. Il fonde en 1980 la Biennale d'architecture dans le cadre de la Biennale de Paris. Il est aujourd'hui président de l'Association pour la Mutation de l'Île Seguin (AMIS).

Sa première réalisation marquante, exemplaire de ce qu'il appelait une «architecture critique», est la Maison Dick (Saint-André-les-Vergers, Aube, 1976). A partir de là, s'enchaînent des projets qui ont marqué son itinéraire : du Centre médico-chirurgical du Val-Notre-Dame à Bezons (Val-d'Oise, 1976), au Collège Anne Franck à Antony (Hauts-de-Seine, 1978), jusqu'en 1981, où il est lauréat du concours pour l'Institut du Monde Arabe, premier tournant décisif de sa carrière.

Exposer Jean Nouvel, c'est rendre compte d'une œuvre singulière, d'un langage en constante mutation manipulant les concepts et les images, sans cesse en quête «d'hyper-spécificité», de poésie de situation, et de dématérialisation. Pour lui, l'architecture est un «art visuel, une production d'images». Il a conçu la scénographie de son exposition essentiellement autour d'un dispositif d'images élaboré pour susciter émotions et sensations chez le visiteur qui, tout au long des cinq séquences thématiques que compte le parcours, plonge le visiteur dans une semi-obscurité. Ce dispositif d'images exclut les moyens conventionnels de représentation que sont les plans et les maquettes. L'exposition n'est ni rétrospective, ni exhaustive, ni scientifique. Elle se veut un chantier d'idées, une pluralité d'approches de l'architecte.

La première séquence, «L'essence de la matérialité», est une sorte d'atlas - une boîte d'images où l'espace est entièrement saturé de diapositives - qui capte immédiatement le regard du spectateur. Aux vues de loin (vues générales des projets présentées de manière statique) se juxtaposent des vues de près (détails projetés) à la limite de l'identifiable, rendant compte de l'importance de son œuvre construit tant quantitativement que qualitativement.

La seconde séquence thématique donne à voir la multiplicité, la spécificité et l'accumulation des projets, entièrement conçus sur ordinateur, depuis le Centre de Culture et de Congrès de Lucerne, tournant aussi emblématique que l'Institut du Monde Arabe. Des images de synthèse collées directement sur les cimaises, de spectaculaires représentations virtuelles et hyperréalistes rendent compte des interférences, des innovations et des ruptures. Vingt trois projets (répartis entre les deux espaces) ont été sélectionnés, dont le Guggenheim Temporary Museum of Art à Tokyo (Japon, 2001), l'Ambassade de France à Berlin (Allemagne, 1997), le JVC Business Center à Guadalajara (Mexique, 1999), le Siège social de la société Richemont à Genève (Suisse, 2001), le Musée de l'Evolution humaine à Burgos (Espagne, 2000), le Centre culturel de Saint-Jacques de Compostelle (Espagne, 1999) abordant les questions du paysage, du végétal et du territoire devenues des enjeux majeurs dans le travail de Jean Nouvel.

Se distinguent également quelques ensembles, par exemple les musées dont deux sont actuellement en construction : le musée du Quai Branly (Paris, 1999) et l'extension du musée Reina Sofia à Madrid (Espagne, 1999) ; les dernières étapes de la dématérialisation, où la matière devient de plus en plus invisible : la Dentsu Tower à Tokyo (Japon, 1998-2003), la Chambre de commerce de Prato (Italie, 2000), la Salle philharmonique de Luxembourg (Duché du Luxembourg, 1997), la Tour BIS à Bâle (Suisse, 1999) et Kyriat Arieh 1 à Tel Aviv (Israël, 1999) ; les nombreux projets américains par exemple le River Hotel à Brooklyn (New York, USA, 1999) et ceux en cours d'étude : le Carnegie Science Center de Pittsburgh (USA, 2001), le Soho Hotel à New York (USA, 2001-2002) ou encore le tout dernier projet Landmarck à New York (USA, 2001).

La question de la ville et des stratégies urbaines, essentielle pour Jean Nouvel est présentée par deux projets majeurs et parisiens : Seine-Rive Gauche, quartier Austerlitz-Salpêtrière (Paris, 1993) et le Stade de France (Saint-Denis, 1994). Certaines étapes de ces projets sont «animées» par des courts films d'Alain Fleischer.

La séquence 4 propose, avec le reportage photographique de Georges Fessy, la visite virtuelle de onze bâtiments emblématiques : de l'Institut du Monde Arabe (Paris, 1981-1987) à la récente reconversion d'un Gazomètre à Vienne (Autriche, 1994-2001), des logements Nemausus à Nîmes (1985-1987) au Centre de Culture et de Congrès de Lucerne (Suisse, 1990-2001). Ce reportage dresse un constat de l'état actuel des bâtiments.

Le visiteur peut circuler entre ces images impressionnantes quasiment projetées à l'échelle réelle, et se confronter à l'espace construit de l'architecte.

La reconstitution de l'agence est la seule salle lumineuse de l'exposition. Disposés sur trois tables, dix-huit moniteurs permettent au public de consulter les archives, les fichiers, les banques de données de l'agence. Ce sont près de deux cents projets conçus depuis une vingtaine d'années qui sont consultables et répartis en cinq répertoires : les projets en cours, les projets urbains, les scénographies, les réalisations, les projets non réalisés comme l'Aménagement du parc de la Villette (Paris, 1982), la Médiathèque et le Centre d'Art Contemporain de Nîmes (Gard, 1984), le Nouveau Théâtre National de Tokyo (Japon, 1986), la Tour sans fins, Triangle de la Folie, (Paris-La Défense, 1989-1994), le Halo de la Flèche à Salzbourg (Autriche, 1989)...

Des films d'Odile Fillion présentent dix-huit autres constructions de Jean Nouvel, telles que la rénovation du Théâtre de Belfort (Territoire de Belfort, 1980-1984), les logements sociaux de St-Ouen (Seine-Saint-Denis, 1982-1987), l'Hôtel Saint James à Bouliac, (Gironde, 1987-1989), la Résidence Pierre et Vacances du Cap-d'Ail (Alpes-Maritimes, 1987), le Géoscope de Lanaud (Haute-Vienne, France, 1990-1994), l'Hôtel des Thermes à Dax (Landes, 1990-1992), le Musée de la Publicité (Paris, 1997-1999)...

L'exposition Jean Nouvel sera présentée ensuite en Italie, en Espagne, aux Etats-Unis et au Japon.

commissaire de l'exposition : Chantal Béret

conservatrice au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle au Centre Pompidou

## Publication

L'ouvrage, mémoire visuelle de l'exposition, est rythmé par la scénographie du parcours, chaque séquence correspond à une salle. Cette publication, largement illustrée, placée sous la direction de Chantal Béret, rassemble des essais de Paul Virilio (A Jean Nouvel), Yehuda E. Safran (Le rouge et le noir : notes sur la dématérialisation), Jean-Paul Robert (Ici maintenant), Frédéric Migayrou (Les desseins du concept), Jacques Lucan (Une esthétique de l'immanence) et Chantal Béret (Eloge de la multiplicité). Il comprend des extraits de conférences et des textes de Jean Nouvel, une biographie, des repères chronologiques et bibliographiques.

format : 22 x 28 cm, 184 pages, environ 500 illustrations couleur. prix : 240 F / 36,59 € parution : 27 novembre 2001

attachée de presse pour les Editions du Centre Pompidou : Laurence Lévy

tél : 01 44 78 12 42 fax : 01 44 78 13 02 mél : laurence.levy@cnac-gp.fr

## Informations pratiques

**Exposition ouverte au public du 6 décembre 2001 au 4 mars 2002,**

tous les jours sauf le mardi

horaires de 11h à 21h

nocturnes le jeudi jusqu'à 23h

tarifs : 42 F / 6,40€, tarif réduit : 30 F / 4,57€

Accès gratuit pour les titulaires du Laissez-passer annuel du Centre Pompidou

Pour plus d'informations : [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

## Jean Nouvel Eléments biographiques

### **12 août 1945**

Naissance à Fumel, (Lot-et-Garonne), France

### **1966**

Admis premier au concours d'entrée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts

### **1970**

Première agence avec François Seigneur

### **1972**

Diplômé DPLG

### **1973**

Lauréat du premier Pan, concours d'idées lancé par le Ministère de l'Équipement dans le cadre du Plan construction

### **1976**

Co-fondateur du mouvement d'Architectes Français «Mars 1976»

### **1977**

Co-fondateur du Syndicat de l'Architecture et co-organisateur de la consultation internationale pour l'aménagement du quartier des Halles, «Mille contre-projets pour les Halles», à Paris

### **1980**

Fondateur et responsable artistique de la Biennale d'Architecture dans le cadre de la Biennale de Paris

### **1981**

Associé avec Pierre Soria

### **1983**

Docteur honoris causa de l'Université de Buenos Aires

### **1984**

Fondateur de la 1ère Biennale internationale d'Architecture, (Grande Halle de La Villette)

### **1987**

Chevalier dans l'Ordre du Mérite

Grand Prix national d'Architecture

Équerre d'Argent pour l'Institut du Monde arabe (Prix du meilleur bâtiment de l'année)

Nommé Créateur de l'année au Salon du Meuble de Paris

### **1988**

Agence «Jean Nouvel , Emmanuel Cattani et associés» (Jean-Marc Ibos, Myrto Vitart, Emmanuel Blamond)

**1989**

Prix de l'Aga Khan pour l'Institut du Monde arabe

**1990**

Prix de l'Architectural Record pour l'hôtel Saint-James, Bouliac, (Gironde)

**1991**

Vice-président de l'Institut Français d'Architecture

**1993**

Équerre d'Argent pour l'Opéra de Lyon (Prix du meilleur bâtiment de l'année)

Honorary fellow, AIA Chicago (American Institute of Architects)

**1994**

Agence «Architectures Jean Nouvel»

**1997**

Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres

**1999**

Médaille d'or de l'Académie d'Architecture

**2000**

Lion d'or de la VIIe Biennale d'Architecture de Venise

**2001**

Prix Borromini pour le centre de Culture et de Congrès de Lucerne

Médaille d'or du Royal Institute of British Architects

Praemium Imperiale décerné à Tokyo

## Les Editions du Centre Pompidou

# Jean Nouvel

**Direction**  
**de la communication**  
**75 191 Paris cedex 04**  
attachée de presse  
**Laurence Lévy**  
téléphone  
**00 33 (0)1 44 78 12 42**  
télécopie  
**00 33 (0)1 44 78 13 02**  
mél (e-mail)  
**laurence.levy@cnac-gp.fr**

Les Editions du Centre Pompidou publient un ouvrage consacré à Jean Nouvel à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou (galeries 2 et 3, niveau 6), du 6 décembre 2001 au 4 mars 2002.

Jean Nouvel, auteur de la Fondation Cartier, de l'Institut du Monde Arabe, ou de l'Opéra de Lyon..., est une figure majeure de l'architecture internationale. L'ouvrage, qui est littéralement la mémoire de l'exposition, est rythmé par la scénographie du parcours, chaque séquence visuelle correspondant à une salle. Il vise à transmettre émotions et sensations, notamment par l'importance donnée aux images et montre la multiplicité de ses projets récents, en cours de réalisation ou non, et très peu connus, voire inédits.

Le catalogue comporte 6 séquences d'images :

- séquence 1 : vues de loin (vue générale des projets) et vues de près (détails de ces même projets) de l'ensemble de l'œuvre construit.
- séquences 2 et 6 : projets récents datant de «l'après Lucerne», dont certains totalement inédits, avec de courts textes de présentation de l'architecte. Une double page est consacrée à chaque projet, conçu entièrement sur ordinateur et illustré par des images de synthèse hyper réalistes.
- séquence 3 : la stratégie urbaine de Jean Nouvel est évoquée à travers deux projets parisiens et polémiques (non réalisés) : le «Stade de France» (1994) et le «Quartier Seine Rive Gauche» (1993).
- séquence 4 : visite des 11 grands bâtiments emblématiques de Nouvel, à travers un reportage photographique inédit de Georges Fessy.
- séquence 5 : simulation de l'agence de Jean Nouvel, avec une sélection de projets choisis dans les archives, non réalisés («Salle de rock de Bagnolet», «Tour sans fin» (la Défense), «Ministère des Finances»...), ou en cours d'étude («Arena de Prague», «Pôle technologique de Wismar»...).

Trois cahiers de textes d'un format plus petit sont insérés au sein de ces séquences :

- cahier de texte 1 : extraits de conférence et de textes de Jean Nouvel, dont certains inédits, ou non publiés en français. Il y expose ses idées clefs et les valeurs auxquelles il est attaché.
- cahier de texte 2 : essais et interprétation de l'œuvre par Paul Virilio, Yehuda E. Safran et Jean-Paul Robert.
- cahier de texte 3 : essais de Frédéric Migayrou, Jacques Lucan et Chantal Béret, qui présentent de manière précise les différentes étapes de la réalisation des projets.

directrice de l'ouvrage et commissaire de l'exposition :  
Chantal Béret, conservateur au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou

format 22 x 28 cm, 184 pages, broché, environ 500 illustrations couleur  
prix : 240 F (36,59 €), date de sortie : 27 novembre 2001, ISBN : 2-84426-108-6

**plan**

## Extraits de textes du catalogue de l'exposition

introduction

### Exposer Nouvel

Chantal Béret

Agitateur célèbre, militant médiatisé, activiste branché, bouillonnant accélérateur de l'histoire, Jean Nouvel, architecte de la profondeur et de la légèreté, qui souvent s'est défini comme un «hors-la-loi», est devenu, en l'espace de quelques bâtiments emblématiques et par une attitude de constants défis, une figure charismatique de la culture contemporaine, à la fois universelle et singulière, consacrée cette année par trois importantes distinctions internationales, et ici, par sa première manifestation d'importance.

Si sa filiation est reconnue, — Prouvé, Mies van der Rohe et Archigram —, on sait comment cet architecte du concept et du contexte absorbe, loin de toute inertie, l'esprit du temps et, par-dessus tout, ce qui n'est pas architectural, «piquant et transposant des éclats de réel, des émois fugitifs», des lumières d'aéroports, des autoroutes, des voitures, des lignes électriques, des banlieues, des enseignes, la bédé, les images, le trivial, l'état des choses, la technologie pointue, les photons, les fractales, Wenders et Godard, *Blade Runner*, James Turrell, Anish Kapoor, Jenny Holzer, Richard Serra, Foucault et Deleuze, bref des attitudes, des intensités, des émotions... Capteur d'ondes et sismographe sensible aux mutations, Jean Nouvel déplace les catégories conventionnelles de l'exercice architectural pour projeter ses concepts à partir de ce qu'il appelle l'*Imaginaire Assisté par Ordinateur*, et pour élaborer les images d'une architecture signifiante, expérimentale, d'une œuvre ouverte, avec la volonté d'en faire un acte culturel.

L'image sous toutes ses formes — «signes et symboles [où] se cristallisent une charge énergétique et une expérience émotive qui surviennent comme un héritage transmis par la mémoire sociale» (Giorgio Agamben) — constitue donc le dispositif essentiel de l'exposition. L'image est autant le support de ses stratégies conceptuelles que le véhicule spectaculaire de ses exigences et engagements, inconditionnels et constants depuis les années soixante-dix : contre la banalité, la normalisation, contre les atteintes et abus des décideurs, contre les typologies et l'autonomie ; mais pour une architecture critique, une mémoire active, l'hyperspécificité, le darwinisme architectural, la singularité, le poétique, «l'esthétique du miracle»...

Ni exhaustive, ni objective, ni rétrospective, ni didactique, ni scientifique, l'exposition ne s'adresse pas aux initiés : n'attendez ni plans, ni maquettes qui risquent d'être sources d'incompréhension sur l'échelle, la nature de la lumière ou des matériaux ; pas d'informations sur ce qu'il en est de la genèse du projet, sur l'architecture comme travail — ou alors stockées dans la mémoire d'un ordinateur. Comme si, une fois les objets soustraits à leur contexte et délivrés de leur fonction, la question de la construction et celle de la réalisation se déplaçaient dans une dimension esthétique pour restituer à l'art de bâtir cette valeur symbolique perdue, en faisant la part toujours plus belle à la valeur d'usage ou à ce qu'on nomme la fonction, ou encore aux procédures techniques. Il ne sera donc pas question ici des conditions de son exercice, mais plutôt de scénarios imaginaires et de leur inscription dans le réel. Articulée entre la représentation du projet et la réalité — l'instance de la construction —, l'exposition tente une histoire discontinue, une sorte de nouvelle sans mot, évoquant un chantier d'idées et une pluralité d'approches pour diriger le regard, entre distraction et démonstration, réflexion et fascination, laissant largement place à une perception flottante de l'espace architectural.

Le parti pris des images, sans idolâtrie, présentées dans tous leurs états, de la reproduction à la simulation, donne à voir, à l'opposé des tenants de la recherche patiente, la résolution énigmatique des diagnostics, des concepts, des stratégies. Choisies ou conçues pour séduire, les images éveillent alors le désir d'une perspective critique, leur échelle comme leur présentation visant à susciter les sensations construites : «Créer le mystère indispensable à une certaine séduction, faire oublier les moyens pour mieux atteindre sa fin : toucher l'autre».

Depuis sa première scénographie pour la Biennale de Paris en 1970 jusqu'à celle de l'exposition de Hanovre en 2000, Jean Nouvel a développé quelques principes sur ces architectures éphémères, événementielles : valoriser le lieu, ici, dans un oubli complice, s'effacer devant le message — l'exposé —, susciter des émotions sans théâtralité, marquer le temps, faire date. Autant de critères pour une scénographie qui sera l'envers de la provocation mémorable de celle des «années 50», ces années du rock et du béton, dont la rigueur, invisible dans le noir, amplifie un de ses enjeux majeurs : montrer l'impressionnante multiplicité des projets des dernières années, leur accumulation, les visions d'une pensée in progress, les insérer à différentes strates, à la mémoire sélective d'un travail, les confronter enfin à l'expérience du réel, au constat du déjà construit.

À partir de cette visée, l'exposition est stratégiquement découpée en cinq séquences thématiques formant l'ossature du catalogue qui en sera littéralement la trace visuelle. Ces séquences constituent autant de boîtes noires, de containers, où le visiteur plongé dans l'obscurité ne voit que la lumière de ce qui lui est montré, exception faite de la chambre claire de l'agence.

D'abord l'atlas. La saturation de l'espace, en fait une boîte d'images, magique, qui capte le regard et introduit d'emblée à l'épaisseur et à la densité de l'œuvre construit.

Aux vues de loin, statiques, sont juxtaposées, projetées comme des pulsations visuelles, une succession rapide de détails, les vues de près, aux effets déstabilisants puisque sans distinction, sans reconnaissance : «Le détail ne peut être compris qu'à travers l'ensemble, et l'explication d'un détail présuppose toujours la compréhension de l'ensemble» écrivait Aby Warburg.

Puis la multiplicité, majeure. Les variations et dissonances de l'après-Lucerne, — d'un tout cela à la fois — déploient une impureté radicale, spectaculaire, dans l'abondance et la pertinence d'une pensée en cours. S'y déroulent, virtuelles et hyperréalistes, les multiples configurations et facettes des projets les plus récents, où se distinguent quelques ensembles : le végétal, le paysage, le territoire, les musées, la déréalisation ou encore la conquête de l'Amérique. Dans cette simultanéité est donnée à voir la multiplicité des interférences, des innovations et des ruptures.

La cause urbaine. Assurément la question essentielle pour Jean Nouvel, sous-jacente à tous ses projets. Ce n'est donc pas un hasard si elle constitue l'axe fédérateur de l'espace de l'exposition, qu'on peut appeler le couloir polémique, où la genèse de deux projets urbains parisiens, Seine Rive Gauche et Stade de France, développe le concept de «modification», opposé à toutes table rase et ville générique

Les faits. Onze bâtiments emblématiques, de l'Institut du Monde arabe au Gazomètre de Vienne, sont revisités. Projeté à l'extérieur et à l'intérieur du bâtiment, le visiteur circule dans l'espace virtuel d'images impressionnantes, quasiment à l'échelle réelle, et se laisse envahir par la magie de l'expérience : l'instant, la surprise, la lumière, les sensations cachées.

L'agence. Reprenant le thème de l'atelier, elle procède à un inventaire : archives, fichiers, banques de données stockent dans les ordinateurs la mémoire de plus de deux cents projets, conçus depuis une vingtaine d'années.

Autant de scansions qui multiplie regards critiques et analyses comparatives dans un rare et difficile, mais jubilatoire, exercice de liberté.

### Paul Virilio

«C'est l'essence même de l'architecture de sortir de ses limites.»(...)

Identifier ainsi «l'art de bâtir» à une sorte de fuite en avant, à une permanente tentative d'échappement, c'est prendre de front la prétendue stabilité du bâtiment et tenter d'inscrire sa statique dans une sorte de cinématique, un long travelling qui interdirait l'arrêt sur image de l'immeuble. (...)

En fait, lorsque notre architecte nous explique que «l'architecture dans ses aspirations, mais aussi bien dans ses modèles opératoires, possède plus d'un point commun avec le cinéma», il contribue à désorienter un peu plus l'art du bâtiment pour tenter le grand écart entre le passé et le futur, jeter un pont entre «l'actuel» et le «virtuel», par-dessus l'abîme de ce «présent» qui ne passe plus, mais s'éternise dans la complaisance d'un conformisme «historique» qui n'a pas disparu avec la fin du «post-modernisme», mais qui n'en finit plus de se survivre dans les standards d'opinion d'une profession foncièrement conservatrice sous des apparences novatrices. Jean Nouvel n'est donc pas, comme on le prétend trop souvent, un architecte «médiatique», mais un médiateur entre l'espace réel de l'édification et le temps réel de la transmission des formes et des figures de la défaite urbaine.

Pour moi, l'ami Jean a le grand mérite d'avoir rejeté la tentation du syncrétisme post-moderne où chacun était appelé à se servir au magasin des accessoires historiques du passé pour compenser la trop grande brutalité du présent.

À l'époque où les transferts de technologies de l'aéronautique inspirent l'architecture et où, demain, les télétechnologies de l'informatique ne se contenteront plus de servir le projet — grâce à la palette graphique — mais domineront la production du cadre bâti, Jean Nouvel apparaît comme celui qui aura tenté — l'un des premiers avec Bernard Tschumi — d'anticiper cette mutation cybernétique de l'architectonique.

Mais ne nous y trompons pas : c'est dans la déchirure, l'écartèlement des opposés que se joue ce drame qui atteint aujourd'hui l'espace réel de toute construction. (...)

C'est dans les douleurs de l'enfantement que surgit l'innovation contemporaine : l'enfantement de la Ville-Monde, de cette réalité virtuelle qui vient désormais s'ajouter à celle des apparences concrètes.

Dédoublage de la personnalité du sujet mais également de l'objet, où l'architecte devine l'émergence d'un nouveau «relief», d'un volume et d'une perspective qu'il s'agit maintenant de définir, d'élaborer, avant d'espérer appréhender les tenants et les aboutissants de cette métaphore de l'espace-temps dont nous sommes pour la plupart si peu conscients.

Dans l'œuvre de Jean Nouvel, la question de l'affichage est partout, et avec elle, celle de la révolution informationnelle qui succède à la révolution industrielle.

Face, surface, chez lui la façade a déjà disparu pour laisser place aux transferts d'une image animée dont la fonction d'interface n'est plus celle des ordres architecturaux, de la structure portante du bâtiment, mais celle du désordre sémantique du message informatique.

Adeptes de l'illumination et de la transparence directe des matériaux, Jean Nouvel a anticipé, depuis quelque vingt ans, ce que les agences de communication dénomment aujourd'hui media building — ces immeubles de grande hauteur tels ceux de Shanghai ou de New York, dont la fonction n'est pas tant le logement, l'habitation usuelle, que la mise à disposition de l'information ; information économique ou politique dont la rentabilité est vite assurée, le loyer de l'argent dépassant de beaucoup celui du coût du logement. (...)

Devant cette accélération de la réalité quotidienne, la lumière du temps réel domine celle de l'ensoleillement journalier. De transparente, la façade de l'immeuble devient

alors un écran trans-apparent pour l'affichage instantané de données cybernétiques dont la rentabilité publicitaire est assurée, grâce au feed-back, par la densité de population circulant sur les grands axes de communication, le media building venant encore accroître l'impact des télécommunications à domicile. (...)

Confronté au déclin de la sédentarité classique, celle où l'Europe s'installait pour de nombreuses années dans la fixité de l'appropriation citadine, Jean Nouvel n'a cessé d'être hanté par le nouveau nomadisme : celui qui vise à rendre la circulation habitable, au gré de l'évolution du mode de production post-industriel.

Engagé dans sa jeunesse dans l'aventure du groupe Architecture Principe avec Claude Parent et moi-même, Jean Nouvel a deviné très tôt que la géométrisation orthonormée du cadre bâti ne résisterait plus longtemps aux bouleversements techno-scientifiques de la révolution de l'information. À l'inverse de ceux qui auront fait carrière dans la reconstruction des villes européennes et l'aménagement des «grands ensembles», la génération de Jean Nouvel a été marquée par la rupture historique de la décolonisation ; décolonisation des anciens empires européens d'outre-mer certes, mais surtout de l'impérialisme des théories urbanistiques de l'immédiat après-guerre qui remontaient à Le Corbusier et à la Charte d'Athènes.

Vision figée et populiste du peuplement continental qui ne tenait pas compte des drames géopolitiques de l'ère de la dissuasion nucléaire, de l'immigration massive et bientôt, du développement de la cybernétique. (...)

## Le rouge et le noir

### Notes sur l'immatérialité

Yehuda E. Safran

(...)

Bien peu —si même il y en a— d'architectes contemporains ont su saisir une potentialité inépuisable en renversant un vide pour l'opposer à un autre vide, à l'instar de la coupole suspendue d'Anish Kapoor qui fait de chaque observateur l'axe potentiel du monde. Découvrant une «origine» dans la disparition même du devenir matériel, entraînant la matière naissante dans son propre rythme, Jean Nouvel a réinventé le mur-rideau de verre grâce à une infinité de rideaux de verre qui se substituent aux concepts traditionnels intérieur / extérieur, noyau / enveloppe, en y ajoutant l'énigme d'un rideau supplémentaire sous la forme d'écrans de projection aux mille et une apparitions. Il piège le réel et le contingent dans la spécularité du reflet et parvient à dématérialiser l'architecture en la rendant aussi insaisissable et mentalement stimulante que l'illusionnisme du cinéma, de la sculpture et de la peinture.

(...) L'architecture étant faite de matériaux, l'architecture symbolisant et représentant la solidité, la longévité, la sécurité et la fiabilité de nos institutions, il est difficile de concevoir une architecture comme une forme d'art qui serait précisément dénuée de telles qualités. Il est difficile de la penser comme une activité privée des attributs de solidité, de longévité, de sécurité et de fiabilité. En réalité, nous savons, depuis l'Antiquité, que l'architecture est fragile, qu'elle est sujette aux caprices des chefs, des présidents et autres institutions sociales. L'architecture manifeste, avant tout, la nature virtuelle et temporelle de tout effort humain destiné à résister à la pesanteur et à faire perdurer le poids et l'ordre de l'humanité.

La dimension virtuelle a acquis toute sa force avec la prise de conscience que «l'espace aussi est une notion temporelle» (Paul Klee). Le vaste répertoire de la fabrique des images est l'œuvre de peintres qui participent à cette aventure. La raison d'être de la peinture est de révéler son histoire et ses multiples temporalités.

L'intérieur de The Hotel à Lucerne (1998) a été peint de telle manière que la distance entre le sol et le plafond acquière une dimension incertaine. (...)

L'eau, la terre et le ciel sont les ingrédients de la palette de Nouvel lorsqu'il peint sur le vent. Il cite souvent les œuvres de Jenny Holzer, de Daniel Buren et de bien d'autres pour donner à un projet des dimensions supplémentaires. Jean Nouvel fait aussi constamment référence à l'œuvre de James Turrel. Les cadres de lumière et de vide de Turrel, l'infinie vacuité, le néant bien encadré qui donne à toute existence sa propre vitesse, figurent parmi les images invisibles du cercle magique de Nouvel.

Dans les années quatre-vingt, à la faveur des écrits de Jean-François Lyotard, l'immatérialité a fait irruption au beau milieu du discours parisien sur l'art et l'architecture. L'exposition intitulée «Les Immatériaux» sut le mieux appréhender ce phénomène.

Jean Nouvel fut l'un des premiers à alimenter ce discours lorsqu'il travaillait au cabinet de Claude Parent, sous l'inspiration des idées et des écrits de Paul Virilio, l'auteur d'*Esthétique de la disparition*, et notamment de l'un de ses premiers ouvrages *Guerre et cinéma*, consacré à la logistique de la perception. Cette nouvelle donne stimula les terminaisons nerveuses de son désir initial de devenir peintre. (...)

En passant du statut de jeune architecte militant à celui de figure de premier plan dans le domaine de l'urbanisme et de l'architecture, Nouvel fit sien ce principe du mutatis mutandis. Il devint pour lui évident que notre approche de l'architecture est constituée par notre savoir. Il semble en être arrivé à la conclusion que ce qui fait l'essentiel de notre condition matérielle relève de l'invisible. Le pouvoir des choses qui n'existent pas.

On peut se douter qu'une telle découverte ait été inévitable. Dès lors que sont rejetées la théorie classique, la théorie de la proportion, la géométrie euclidienne, etc., —autant de médiateurs qui permettaient à la pensée architecturale de se maintenir en vie sous la forme d'una cosa mentale—, d'autres formes de pensée s'offrent nécessairement, si doit perdurer la condition de «chose de l'esprit».

C'est précisément à cette croisée des chemins que la scène vide du théâtre est devenue un nouveau point de départ. Jean Nouvel eut la chance de faire la connaissance du scénographe Jacques Le Marquet. Au début de sa carrière, Le Marquet avait travaillé avec Jean Vilar, collaboration qui lui permit de contribuer à l'élaboration du festival d'Avignon. Le Marquet est toujours proche de Nouvel, aux côtés d'Hubert Tonka et de l'écrivain Olivier Boissière. Cette constellation d'esprits, avec le renfort d'experts spécifiques pour chaque projet, permet à Nouvel de traduire chacune de ses entreprises en un scénario ou une partition. (...)

Une grande partie de l'architecture européenne du XXe siècle est née de l'avant-garde artistique : Mies van der Rohe et l'Hellerau de Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia, Adolf Loos au théâtre poétique de Karl Kraus, les constructivistes russes du théâtre biomécanique de Meyerhold. Les silences dans la musique d'Edgar Varese et de John Cage sont nés sur scène, lors d'interprétations en public. Ces exemples nous permettent de prendre la mesure de la stratégie de Nouvel.

Il semble que Jean Nouvel n'ait jamais voulu exprimer quoi que ce soit ; il n'est pas enclin à croire en l'expressivité d'une construction, des matériaux ou de la géométrie. Il paraît au contraire animé du désir d'exister non seulement à la surface des choses, puisqu'il n'y a plus de surface en tant que telle, mais aussi dans la rencontre fortuite de sources diverses, rencontre presque aveugle, presque divine, recouvrant le territoire mental le plus vaste possible au seuil de la présence utopique. Certains de ses projets nous donnent une idée de l'impossible virtualité — l'opéra de Tokyo, 1986 — comme s'il préférerait la profondeur d'une clairvoyance qui, en dernier ressort, n'est pas conceptuelle et qui cherche à aller au-delà de la conscience et de tout ce qui peut être connu. (...)

Nouvel est aussi bien inspiré par le cinéma que par l'analyse philosophique qu'en donne Gilles Deleuze. À juste titre peut-être, il refuse d'accepter l'idée (dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*) que la philosophie joue un rôle privilégié et exclusif dans la proposition de nouveaux concepts. Naturellement, le simple déplacement des concepts, des processus et des matériaux donne naissance à un étonnant niveau d'invention conceptuelle que l'on ne peut ignorer. Nouvel sait que, sans l'intuition, le concept est vide et que, sans concept, l'intuition est aveugle. (...)

Image et abstraction sont soumises à l'hybridation. Cette hybridation, c'est l'architecture au sein d'un processus de retardement, en un rapport à la réalité matérielle qui se trouve suspendu. Comme si nous faisons partie d'un univers en vibration, d'une vague en élévation. (...)

La mise en présence de ses édifices —plutôt des concepts que des édifices, comme il doit en être d'un projet architectural— ne peut pas, par conséquent, être présentée en tant que telle. Il se peut même que rien de l'expérience humaine ne puisse être présenté en tant que tel. Ces accumulations, ces multiplicités ne nous mènent pas à un système de conception et de construction ; elles remettent en question les codes et, par là même, font «exploser» toute la rigueur des critères de plan et de section. La distinction entre intérieur et extérieur dépasse toute limite.

L'excès transgressif ne vise pas la provocation mais la sublime inutilité. Le projet donne naissance au lieu qu'il occupe simultanément. Comme si l'architecte avait créé la constellation errante en quête d'un lieu propre. Comme si seules les choses qui ne sont pas à leur place pouvaient répondre à la demande d'un lieu vide, réaffirmant ainsi la vision mallarméenne selon laquelle «rien n'aura eu lieu que le lieu». Dès l'instant où

ce traitement excessif trouve sa place, il n'existe plus de site se distinguant du projet qui en marque les limites intérieures / extérieures. (...)

Le message est des plus difficiles à transmettre car il ignore la redondance, chargé qu'il est d'un maximum d'informations, donc sans forme ni mesures élémentaires d'intelligibilité. En faire une description approximative est la chose la plus aisée, en donner une définition exacte, la plus difficile. C'est le plus fragile des messages. La symétrie, la répétition, l'aléatoire, la multiplicité, la saturation matérielle font partie des procédés qui souvent compensent la conception originelle et établissent une régularité harmonieuse. Voir par exemple l'INIST, centre de documentation du CNRS à Nancy (1985-1989). Certains des projets de Jean Nouvel nous obligent à apprendre à voir, il nous faut acquérir un certain style d'observation, un nouvel usage de notre image corporelle qui s'en trouve enrichie et redéfinie dans la recréation d'une seule et même action. Tout effort consistant à doter cette action d'un sens figuratif, qui dépasse son sens réel, entraîne le passage de l'objectif au subjectif. Le matériau avec lequel nous travaillons et que nous voyons se pose en lieu et place du corps, qu'il soit utilisé pour représenter celui-ci ou non. En d'autres termes, le corps est un pont jeté sur l'espace perceptible et existentiel.

La fin est contenue dans le commencement. En revanche, le projet de se trouver au commencement engendre toujours l'abondance non révélée de l'étrange et de l'extraordinaire, c'est-à-dire qu'il convoque et recouvre le familier et l'ordinaire. La condition de l'œuvre est la condition du projet architectural : il ne s'agit pas simplement de ses propriétés matérielles directes. La place qu'il occupe dans l'ordre des choses, dans l'ordre du discours, dépend de l'expérience vécue par le biais de la médiation de l'objet encadré dans une scène invisible, voilé dans la matrice des choses visibles. La pluralité et la multiplicité des intervalles sont solidifiées dans des rêves de lieux. Certaines constellations matérielles disparaissent dès qu'elles deviennent visibles, comme s'il leur fallait se débarrasser de leur apparence pour être vues. (...)

Après ses années d'apprentissage avec Claude Parent et Paul Virilio qui, tous deux, sont à la recherche d'un point de vue oblique, Jean Nouvel a découvert, avec le temps, un modus operandi qui a remplacé la boîte à outils, à l'instar du bricoleur que décrit Claude Lévi-Strauss dans le chapitre premier de *La Pensée sauvage* (1962), «La science du concret». Lors de sa première conférence londonienne à l'Architectural Association, il y a douze ans, Nouvel termina son exposé avec une diapositive représentant la façon dont il voyait la boîte à couture de sa grand-mère.

Entre-temps, il est parvenu de toute évidence à forger un nouveau gabarit, un moule capable de créer bien des motifs imprévus, un architecte d'un type nouveau.

Un architecte qui connaît le pouvoir du virtuel, qu'attire par-dessus tout le vide, l'espace créé par l'esprit qui projette ses propres désirs sur le monde matériel, à jamais silencieux et indifférent à la condition humaine.

Jean Nouvel a trouvé un moyen de renverser la découverte de Foucault, selon laquelle le langage a acquis une dimension spatiale. Pour l'architecte, c'est l'espace qui a acquis une dimension linguistique. Notre compréhension, nos désirs projetés donnent une couleur à l'espace et en déterminent notre perception, pas moins sinon plus que toute dimension physique.

S'il a parfois semblé croire en un darwinisme architectural et en la mutation progressive du projet architectural, c'était en réaction à une certaine forme de positivisme en vigueur dans son environnement intellectuel. Oui, nous paraissions nous débarrasser d'une inutile présence matérielle, oui, nous augmentons nos performances en nous allégeant ; du point de vue technique, nous sommes entrés, au XXe siècle, dans une «euphorie technologique», selon les termes d'Alvin Boyarsky.

La révision constante est nécessaire non seulement pour assimiler de nouvelles

possibilités mais, surtout, pour éviter les confusions entre la fin et les moyens. Il existe d'autres économies, l'économie du don, par exemple. Chaque projet, chaque commande appelle une réponse capable de transcender la requête originale d'un client ou d'une population. La réponse apportée par l'architecte représente un don. (...)

Nouvel passe du corporel à l'échange symbolique et à l'abstrait, s'éloignant de la définition claire et plastique de la forme pour gagner le domaine de l'imaginaire dont la signification est profonde pour l'ensemble du processus créatif ; l'objet devient de plus en plus un signe se rapportant à une pensée. L'architecture est une pensée construite faite d'objets, mais d'objets nés d'une idée, immanents par rapport au sujet : il s'agit de réalités subjectives qui trouvent leur origine dans des objets virtuels tout en les contenant, d'un monde que nous fabriquons, distinct de celui que nos yeux nous transmettent, d'un monde jailli des recoins les plus reculés de notre psychisme. Se souvenir d'une chose est en réalité la voir pour la première fois. Telle est la clé du recours à quelques images récurrentes : murs tachés, surfaces rayées, couleur et texture, mer vide, l'œil, reflets dans le métal, le verre, l'eau... mille et une images de lumière et d'ombre naturellement, variété de rires dans le noir.

Jean Nouvel est, de toute évidence, contaminé par l'image cinématographique et par la création d'images. Pour lui, le temps, c'est le temps de l'image. Mais chaque tableau possède son propre espace temporel. Chaque trace possède sa propre vitesse.

Un espace donné n'est plus conçu comme espace indépendant mais comme un espace ayant subi une réduction imagistique. Il est conçu comme une séquence d'images et, le plus souvent, comme une séquence de séquences d'images. Une nouvelle appréhension de l'espace accorde au corps d'être en mouvement, au lieu d'être un simple torse surmonté d'une paire d'yeux. L'espace physique est conçu comme une scène où une action à venir se jouera en temps voulu, trace d'un souvenir futur.

Le décor de théâtre, lieu de l'installation mécanique de nos existences fragiles, représente la constellation, la configuration d'où peuvent naître de nouvelles idées : il existe d'autres forces et de nombreux domaines, nous sommes relativement libérés de certaines restrictions, libérés de la pesanteur non parce que nous volons dans l'air et au-dessus de lui, mais parce que nous sommes relativement libérés de l'ordre des choses en vigueur. Par conséquent, nous sommes capables d'inventer, entre autres, un ordre / chaos nouveau. (...)

Perspectives immenses, couches qui se juxtaposent ou se superposent, dont l'énergie produit d'intenses tremblements sur les surfaces. Formations fluides, transfigurations qui coulent, telle une phrase sortie d'une fontaine intérieure, d'un noir profond, relativement libérée de la tyrannie du monde empirique.

Oui, la fenêtre cathodique et l'écran matriciel sont capables de remplacer les portes et autres moyens physiques de communication, ne serait-ce que parce que la représentation cinématographique a déjà déplacé la réalité de la présence effective des gens et des choses. Nos notions habituelles de surface, de limite et de séparation se sont désagrégées au profit de celles d'interface, de commutation, d'intermittence et d'interruption.

De chaque nouvelle technologie naît un déplacement des apparences. Assistons-nous à l'inauguration d'une nouvelle métaphysique ou sommes-nous confrontés à un excès d'instrumentalité numérique déguisée sous la forme d'un cadre conceptuel ?

La matérialité des images mentales a beau ne plus être mise en doute (Jean-Pierre Changeux, *Objets mentaux*), les images semblent capables d'initier le syndrome d'une transparence future susceptible d'affecter la conscience même. Le protocole de l'accès physique a changé au point d'être méconnaissable. (...)

Des siècles de discours ne sont pas parvenus à rendre compte du pouvoir de l'image, de l'image immatérielle, de l'immatérialité de l'image ou de l'image de l'immatérialité. Plus il s'agit d'une chose de l'esprit, moins elle risque d'avoir une réalité visible. (...)

## **Les desseins du concept**

**Frédéric Migayrou**

Jean Nouvel ne dessine pas. L'architecture n'est plus pour lui un travail de la main, elle doit se soumettre à son essence propre, elle est affaire d'origine, de disposition, de conception. L'architecte souligne fréquemment qu'il fut le premier à remettre, pour son diplôme —alors que les étudiants apportaient force plans et dessins pastichés—, un document dactylographié au format 21 x 29,7 qui ne contenait pas un seul dessin. «Je ne suis pas un architecte de papier, je n'ai jamais conçu un projet pour le seul plaisir du beau dessin». Jean Nouvel s'inscrit dans ce vaste mouvement qui sanctifie un accomplissement des arts de la représentation, lesquels s'étaient réclamé de tables rases, de degrés zéros de la littérature, du cinéma, du théâtre, de la fin des disciplines, de l'art, de la philosophie et bien sûr de l'architecture. Ces visions apocalyptiques, ces destins incontournables, Nouvel n'en fait pas seulement l'horizon d'une éthique, mais une source qui partage son travail entre, d'une part, un diagnostic critique qui spécifie, définit, évacue les présupposés et, d'autre part, la mise en place d'une base sédimentaire qui offre une résolution, qui libère la conception architecturale. Nouvel s'attaque toujours au champ culturel qui définit l'architecture, qui la pétrifie et la cristallise dans des identités formelles présupposées, des vocabulaires techniques consentis. L'architecte s'empare des typologies existantes dans le contexte qu'il investit pour les déstabiliser, les outrer en les amenant à leur propre limites ; il se pose en «amplificateur» qui pousse ses interlocuteurs à accepter leurs contradictions ou amène le public à assumer culturellement un environnement. Son travail est herméneutique et critique, pas seulement dans la phase du projet, mais le bâti, le construit, doivent être pétris des lignes de force de cette résolution, où les marques contextuelles des anciennes typologies restent lisibles.

Pourtant Jean Nouvel n'évacue pas l'image, il la revendique comme l'élément incontournable d'une véritable physique de l'architecture, l'architecte érigé en «réalisateur» s'autorisant toutes les fictions, tous les montages, renvoyant les techniques et les savoir-faire de la construction dans un envers de la production : «J'aime le film qui me fait oublier la caméra, comme j'aime l'architecture qui me fait oublier les moyens constructifs». L'architecture est le domaine d'une production d'images, mais jamais l'image ne se donne comme une entité, un objet inerte. Si elle est prise par le cadre, si elle doit rester immobile, Jean Nouvel la fragmente pour lui redonner la dynamique d'une simultanéité généralisée. Depuis les vues kaléidoscopiques du pavillon de l'exposition «Hanovre 2000», mêlant théâtralité des corps et projections, jusqu'aux éclats scintillants des Galeries Lafayette à Berlin (1991-1995), l'image est érigée en matériau ; elle vaut pour sa densité physique, sa capacité à élaborer une durée qui échappe à la permanence. Elle est l'exact envers de la monumentalité, mais elle garde cette capacité de conduire et d'accompagner le temps ; elle est l'outil d'une maîtrise de la durée. (...) L'architecture n'est plus saisissable par des vues, des vedute, elle s'impose comme une machine de vision, un outil de projection, elle confond les plans et les images, elle organise en permanence des montages, elle incarne sans relâche les fictions de la ville. Ce mythe moderne du machinisme, Nouvel le déborde, l'envahit ; il met l'architecture en fonction, il la met en marche, il invente une architecture pilotée (...).

L'architecte a souvent marqué son refus de toute lecture formaliste de son travail qui voudrait indiquer, au travers d'une constante des formes et des matériaux, une phénoménalité rassurante, reconduisant les principes d'une identification, d'un

style Nouvel, fait de noir, de verre, de transparence et de reflets, et de trames d'acier. Ses références permanentes à l'art contemporain confortent son affirmation d'une architecture conceptuelle, qui réside plus dans la monstration et l'accompagnement du process que dans l'objet. Y a-t-il une cohérence, une continuité de la pratique de Jean Nouvel qui permettrait de mieux appréhender les séquences de la conception architecturale ? Derrière une entreprise permanente de réduction, qui évacue tout effet stylistique, tout encombrement inutile, qui piège sans ménagement les fausses complexités, rejaillit toutefois un ensemble de lignes de force qui permettent d'appréhender la parfaite cohérence méthodologique de l'architecte. Par-delà la mise en crise méthodiquement appliquée de toute identité constituée ou supposée, on ne peut simplement faire écho à la littérature qui s'en tient à la seule thématization de la transparence et de la dématérialisation. Les effets de transparence restent, pour Jean Nouvel, un outil accentuant les effets de profondeur et, par là, un sentiment de mutation formelle permanente de l'objet architectural. (...)

D'un côté Jean Nouvel peut proposer, selon ses propres termes, «un monolithe de 150 mètres de long et de 80 mètres de haut en granit noir que de larges percements de 35 mètres de haut transforment en camera oscura dégageant des coupes sur le ciel, façon Magritte» (Opéra de Tokyo, 1986), et de l'autre, il imagine la surimposition de trames de verre du projet pour la Tête Défense (1982) qui tentait de construire tout à la fois une limite et un infini de l'horizon, en mêlant tous les effets de matière induits par les changements du ciel et de l'environnement artificiel du bâtiment. Cette alternative permanente entre les projets «trames» et les projets «monolithes» trouve sa source dans la résolution qu'avait tentée Claude Parent en cherchant, d'une part, à retrouver la dynamique d'un plan constitué de zones d'intensité (par exemple, avec la grille néo-plasticienne de la façade muette de la Maison de l'Iran, 1956) et, d'autre part, la capacité de mise en mobilité qu'autorise l'effet de masse du monolithe. Mis à part la Maison Delbigot (1970-1973), qui s'approprie directement la typologie du bunker basculé d'Architecture Principe, ou celle de l'église Sainte-Bernadette-du-Banlay à Nevers (Claude Parent, Paul Virilio, 1966), Jean Nouvel radicalise encore cette logique constitutive d'un plan de séparation, la vidant de toute dimension formelle, ce qui lui permet d'évacuer toute idée d'une préséance de l'espace ou du plan. (...)

Mais s'affirme avec autant de force un ordre de la trame, une «mise au carreau» systématique de l'espace (...). Lors d'une conférence à Barcelone, Jean Nouvel pose ouvertement la question : «Peut-être que la trame miesienne n'est plus quelque chose d'obligatoire dans la transcription de la matière d'aujourd'hui ?» Il s'intéresse alors davantage aux effets, parle de micro-trames, de textures, de lumières. La grille n'est que l'état stabilisé d'un usage cursif d'un plan de césure, outil d'une séquenciation, un déplacement des surfaces qui, se superposant, créent une épaisseur visuelle qui est tout à la fois «une destruction du lieu et de la limite». C'est paradoxalement dans un texte sur la transparence qu'il avancera cette idée décisive d'un «plan cursif» capable de donner une profondeur à l'architecture dans une exaltation de la surface. (...)

(...) Ce plan cursif, Nouvel le déplace sur ses projets comme le rayon d'un scanner et l'arrête quand il semble résoudre et rendre manifestes les données de la conception architecturale. Cette zone d'interface rend tangible une pleine réflexivité du projet et réalise l'aspect matériel le plus concret de sa forme critique. Jean Nouvel ne lui accorde pas de valeur ontologique ; elle n'est ni fracture (Claude Parent), ni principe de différenciation (déconstruction) ; elle est l'outil direct d'une réduction critique qui rassemble et unifie le projet en une unité singulière. (...)

Jean Nouvel a souvent avancé les principes d'une méthodologie (itération, altération, révélation, intégration/différenciation, comportement) qui cherchaient à briser la hiérarchie d'une gestion traditionnelle du projet. Quand il revendique la notion d'une architecture conceptuelle : «Seuls les architectes "conceptuels" ayant poussé au maximum l'analyse et l'exploration du champ des possibles seront en mesure de choisir en connaissance de cause», c'est pour aussitôt s'éloigner de tout dogmatisme, de toute affirmation de principes.

(...) La conceptualisation pour Nouvel est donc cet accompagnement du réel qui sans délai déstructure ce qui résiste, ce qui instaure d'inutiles médiations, pour s'attacher à son unique finalité : la manipulation, la fabrication d'un état contemporain du réel, un nouveau degré de réalité. Sans conteste, Jean Nouvel aura initié une véritable «architecture de situation»; il aura déplacé tous les éléments d'une analytique de la représentation pour les transfigurer en un domaine de production, de création pleinement enracinés dans leur source critique. Cognitive, l'architecture de Jean Nouvel est sans extériorité, elle est faite de surimpositions, de recouvrements, d'effacements, de rémanences pour ne pas parler de sa relation à l'histoire. Le concept est un «point de coïncidence»qui trouve sa résolution dans ces interfaces cursives charpentant avec logique son architecture. Alors, au travers de cet illusoire sentiment de virtualité, au travers des effets de surimpositions, c'est la perception, le phénoménal, qui doivent créer de l'épaisseur, une matière, un corps sensible de l'architecture. Si Jean Nouvel aime tant la nuit, si le noir reste toujours un arrière-plan, une zone de transition, un domaine référentiel, c'est parce que l'obscurité atténue les certitudes du visible pour accentuer une intelligence de la perception. (...)

## Éloge de la multiplicité

Chantal Béret

### Après Lucerne.

Sans tabou, ni certitude, ni concession, dans une sorte d'indétermination ouverte, Jean Nouvel se met désormais en roue libre et prend en charge, de façon singulièrement imaginative, les aspects les plus radicaux de notre contemporanéité. Son interrogation sur la consistance contemporaine de l'espace s'écarte de tout formalisme et de tout dogmatisme. Construire l'écran qui montrerait le tableau du monde, son état éphémère, tel apparaît l'objet de ses investigations multiples, autant d'expérimentations où il conjure le risque de répétition, de stéréotype ou d'immobilité du langage pour faire entendre une voix off, hors de tout consensus ou doxa. Maniant paradoxes et dialectique des différences, il dérive dans la condition contemporaine, et en déplace les situations fluctuantes. Il capte tout ce qui émerge dans une succession d'engagements conceptuels où se réinvente en permanence une architecture de la résistance (y compris dans ses positions militantes : Mars 1976, l'A.M.I.S.), ce qu'il appelle depuis vingt ans «une architecture critique» à l'instar de Nietzsche qui défendait, contre les «antiquaires», une «histoire critique», c'est-à-dire une histoire productive et non fossile, une histoire / architecture tournée vers le futur «car l'art s'enfuit dès que vous abritez modestement vos actes sous la tente de l'Histoire».

Jean Nouvel capte la mémoire du présent dans le domaine des idées, des images et des émergences architecturales ; il recherche toujours, «la petite sensation» et, imprévisible, sème une confusion fascinante en affichant une singularité de l'extrême, du «trop», de la radicalité. (...)

Déviances fatales, ces mondes imaginés dans le plaisir d'un lexique impur, hétérologique, et d'une désorganisation énigmatique, hyperspécifique, n'ont plus de forme. «Comme tout le monde le sait, je suis l'homme du concept et du contexte.» Mondes informes, donc, qui procèdent de l'Anti Form.

Dans une sorte de déconstruction polyphonique, le jeu d'écritures multiples descelle et défait les oppositions et les appartenances conventionnelles, complique et pervertit les systèmes, désoriente, opère constamment une déstabilisation expérimentale et poétique des situations, des limites, des matières. S'inscrivant dans une généalogie duchampienne, il puise une dynamique conceptuelle dans le rejet et par la négation permanente de tout support conventionnel de production de sens.

Référence majeure dans l'exposition «Les Immatériaux» de Jean-François Lyotard en 1985, Marcel Duchamp se saisit de toute matière quelle qu'elle soit, conceptuelle et volatile, comme matériau artistique : peinture de verre, élevage de poussière, readymade, air, eau, gaz, transparences «inframincées», ombres portées, effets «miroiriques» de lumières tels que «le nacré, le moiré, l'irisé en général», hasard et mouvement... Une dématérialisation du support au profit du milieu et d'une connexion permanente avec le réel, dont Lucy Lippard, dès 1968, a rendu compte dans son article «The Dematerialization of art».

D'où l'instabilité comme attitude, induite par son exigence de «diagnostic permanent», le changement de manière comme méthode, la transformation comme principe, et la notion de la «transformabilité» comme fil rouge de ses travaux les plus récents : virtuelle depuis sa théorie des 3 M «mono-matière mutante»[...].

Délivrée de sa pesanteur immémoriale, fluide, équivoque et transformable, l'architecture participe de cette dématérialisation générale de la condition contemporaine, de ces

situations fluctuantes, interconnectées, déplacées, de la constante hybridation des phénomènes, des flux de l'information, de la coexistence de l'immatériel et du matériel. Particulièrement exigeant quant à l'actualisation de son savoir, y compris scientifique, Jean Nouvel absorbe, dans ses stratégies conceptuelles, les domaines connexes à l'architecture — son vieil aphorisme «le futur de l'architecture n'est pas architectural» reste toujours et encore pertinent — et enregistre ces mutations qui voient la disparition des frontières (entre pays, entre espèces, entre les sexes), l'effacement des identités du bâti comme de la ville, et préfigurent «le monde zéro».

Il en découle un mouvement oscillatoire et paradoxal entre le moins de matière, la «nullité» de la forme et la singularité d'une «production d'images», «le règne visuel de l'instantané, du spectaculaire, du mouvement, du trucage. Un coup de synthétiseur et on inverse les couleurs, on change d'échelle, on multiplie l'image à l'infini, on la déforme, on la réforme, on la re-forme». Ces allers et retours s'effectuent entre la matière-lumière et la matière-image, entre le virtuel et le réel, entre la transparence et l'image conceptuelle, entre l'invisible et le visible, entre l'absence et l'appropriation d'une identité, les champs et les flux, le proche et le lointain. (...)

Le passage au numérique et à la manipulation de l'outil informatique, systématique depuis le projet de Lucerne, modifie les méthodes de projet et donc les formes architecturales qui en résultent. La distinction entre les registres propres au projet de bâtiment et au projet théorique s'abolit au profit d'une pratique constamment expérimentale, déjà inhérente à la démarche de Jean Nouvel. D'où l'incroyable liberté des projets, la multiplicité de leurs dispositifs, et ce, quel que soit le programme, dont l'impressionnant rendu «hyperréel», singulièrement pictural, oscille entre la disparition et l'apparition, l'abstraction et la concrétude, entre textures et paysages.

### **L'inframince de la matière-lumière**

«Je ne dissocie pas la lumière du reste des éléments, puisqu'elle fait partie intégrante de la conception architecturale», dit Nouvel.

Depuis la plaque sensible de la façade de l'Institut du Monde arabe (1981-1987) avec ses diaphragmes, la quête de l'immatérialité s'est accélérée : les mutations de la transparence transforment l'édifice en machine de mouvements et de vibrations —«modulateur espace-lumière», disait Moholy-Nagy—, voire en écran : la bidimensionnalité architecturale clairement revendiquée neutralise l'espace et le réduit à des shoe boxes ou à des containers. Seule compte alors, à l'intérieur, leur mise en scène : les articulations, les séquences, les cadrages, les enchaînements, les circulations, la profondeur de champ, les contrechamps. S'y déploient, selon une politique d'apparition engendrée par la qualité même du verre, les lieux, superficiels, d'apparences et de séductions.

De nouvelles stratégies conceptuelles, qui ne sont pas indemnes d'une forte attraction d'esthétique picturale, répondent à ce défi paradoxal de visualiser l'invisible, d'imprimer dans une matière concrète cette abstraction.(...)

Ce thème apparemment improbable en voie de réalisation n'est possible qu'en radicalisant l'objectif majeur de la légèreté : s'affranchir du «poids archaïque de la matérialité» et détruire la forme. D'où cette architecture conçue comme une hypersurface qui assigne à l'enveloppe (peau, membrane, rideau, écran) un rôle de limite de plus en plus ténue, inframince, telle l'épaisseur de l'air.(...)

À la recherche constante de la légèreté répond ce même défi de soustraction : tout effet de structure, de tripaille technologique, est effacé pour mieux surexposer la planéité de la paroi lisse, cet écran qui assimile et dissimule, réfléchit et enregistre les images

fluides et mouvantes d'un monde héraclitéen, où rien n'est, mais où tout s'écoule, en mobilité constante. Images qui doublent le flux du monde et en sont en quelque sorte l'ombre ou la «lumière portée» dans l'espace et le temps. Nouvel manifeste d'ailleurs un récent intérêt pour les artistes travaillant sur les phénomènes de perception comme James Turrell.

Les virtualités de la mono-matière mutante activent toutes les qualités inhérentes au verre, tout ce qui informe la peau : sa tactilité, sa pictorialité, sa texture d'une côté, tout ce qui est mouvant de l'autre, et provoque sa «transformabilité», sa versatilité. Par les vibrations atmosphériques, les réverbérations fugitives, les flux d'information, les reflets de la saturation médiatique des images urbaines, les surfaces animées contribuent à rendre la perception constructive et à donner un rôle au «regardeur» dans la relativité de ses points de vue. Enveloppe, limite ou frontière, la surface semble insaisissable ; ni pure matière, ni pure forme, mais matrice du lieu et du lien, à la fois barrière, filtre, plan des inscriptions ou écran translucide. Plus proche des événements que des spatialités et des structures, la surface sert de palimpseste au monde et à la réflexion.

Les «machines abstraites», inaugurées avec les diagrammes de l'IMA, où se combinent l'actuel et le virtuel, constituent une référence décisive. L'abstraction inframince des projets de Luxembourg (1997) et de Prato, participe aussi d'une architecture diagrammatique : elle produit un maximum d'effets (la complexité), avec un minimum de moyens (la miniaturisation). Ni indice, ni icône, ni symbole, le diagramme tend à devenir une dualité abstrait-réel. En posant ou tissant des couches de verre, de couleur, de pixels et de trames, en articulant opacité et brillance, la surface simule paradoxalement un nouveau type de profondeur. (...)

Confrontée à la verticalité, la dégradation de la matière s'inscrit dans l'étendue urbaine et, par-là, elle renvoie à une autre modalité esthétique, relevant plus de la vision lointaine que de la vision rapprochée. Les deux tours, Dentsu à Tokyo (1998) et AGBAR à Barcelone (1999), érigées dans deux cultures urbaines foncièrement différentes, enregistrent l'invisible selon des paramètres opposés. L'une aurait pu répondre (du moins dans une des quatre phases antérieures au projet actuel) aux lumières de Tokyo, à ses flux d'images, avec un écran monumental programmé (de 210 mètres de haut) réagissant à l'intensité de la lumière et du temps pour combiner différents types de transparence, miroir réfléchissant, boîte de lumières artificielles, semi-transparence, telle une membrane qui actualiserait une nuée d'images virtuelles. L'autre, impressionnante érection phallique de 142 mètres de haut, émergeant d'une ville horizontale et colorée, Barcelone, superpose une structure lourde en béton —au fond chromatique passant graduellement du rouge au bleu éthéré— et une peau de verre, qui, par un système complexe, associe, au dessin d'une trame géométrique aléatoire, la mobilité des lamelles et la béance d'ouvertures régulières.(...)

Conçue pour être vue de loin, comme dans un road movie, son implacable présence est brouillée, voilée, floue : les vibrations ondulatoires indéfinies créent des effets de distorsions et d'évanescence, dans un effet de «voir double ou trouble» qui déstabilise sa forme close.

Les exercices théoriques de virtual reality, fondés sur le processus mathématique d'auto-similarité des projets BIS à Bâle (1999) et Kyriat Arieh 1 à Tel Aviv (1999), constituent une autre phase de cette évaporation immatérielle, la multiplicité des éléments actuels et des éléments virtuels et la manipulation des images fractales provoquant des effets d'éblouissement quasi hallucinatoires. «Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles.»

La fragmentation spatiale des projets, leur éclatement autour d'un vide central paysagé, est démultiplié par des processus de diffraction, dé-composition, dissémination, poussés à l'extrême par les jeux de double peau, de vitrage sérigraphié et réfléchissant, qui produisent un brouillage chaotique des trames, des niveaux, des allèges, des surfaces, des dimensions, de l'angle droit. Si on ne peut plus repérer l'identité structurelle, il n'est bien évidemment pas question de percevoir le bâtiment dans sa fonction. Les reflets sans fin produisent des façades virtuelles, enregistrant les plis d'un réel qui ne s'offre plus dans cette immédiateté de la perception, promise jusqu'alors par la transparence. Ces reflets n'ont plus une fonction de redoublement d'un site qu'ils enfermeraient dans le redoublement de leur réflexion, ils ouvrent au contraire le site à une dimension de l'espace qui n'appartient pas à sa réalité physique et visuelle la plus immédiate : espace de l'image et image de l'espace sont noués, et ce nœud métamorphose définitivement le nomadisme du flâneur baudelairien en un nomadisme virtuel, propre à une cyberculture.

De cette circulation des images en accélération croissante, comme de la saturation de l'espace social par le «tout image», l'architecture ne sort pas indemne. Comment attester la surpuissance de l'image par rapport à l'architecture ? En transgressant ce tabou bien ancré depuis la rupture moderniste — «l'ornement est un crime»—, l'image fait retour : non plus l'image mentale préalable au scénario conceptuel, ni l'image virtuelle, mais l'image bien réelle.(...) Assimilée à la matière même des façades, elle témoigne de la contamination de la culture urbaine et, redoublant l'identité contextuelle, contribue à la «poétique de situation», toujours recherchée. L'image est en quelque sorte un facteur artificiel et ponctuel d'hybridation symbiotique.

### **De l'écran au milieu : vers une hybridation symbiotique**

Cette hybridation symbiotique, qui est un des effets de la dématérialisation, prend une toute autre dimension, dès lors que Jean Nouvel capte la «voie du naturel», qui, à la suite du Land Art et des expériences in situ des années soixante, aboutit au renouveau exemplaire du paysage. «La transparence, c'est intégrer tout le milieu ambiant comme composante de l'espace créé», dit-il. Ainsi, une autre manière d'effacer l'architecture, de la rendre incertaine et mutante, apparaît avec l'irruption de la question paysagère et de la courte histoire de l'architecture végétale, la Green Architecture. L'architecture se dérobe, encore une fois, autrement. Étant donné qu'elle n'est plus une chose hermétique, elle devient une matrice, dont le végétal, un substrat sans forme, s'empare, et où il dilue sa propre instabilité. De par sa puissance de métamorphose, ses changements de texture liés aux mutations saisonnières, de par son indétermination, le végétal est une autre «mono-matière mutante», véhicule d'une autre temporalité, et, doué de forces «irrationnelles», il substitue à la trame la turbulence fluide de systèmes non linéaires. L'architecture accapare la géométrie fractale de la nature et déplace les effets de texture, de la surface au milieu, tissant, dans un jeu d'hybridations infinies de formes «élastiques» et informelles, une relation symbiotique pour toujours dissoudre les limites. «Aujourd'hui en architecture, la technique n'est plus l'ennemie de la nature». Fusion, dispersion, disparition, invisibilité, tels sont les effets de ces «brouillards verts» qui incluent le paysage comme un élément intrinsèque de la construction, et avec lui, d'autres notions de plaisir, de philtre urbain et de filtre de lumière.

L'intérêt pour les jardins et paysages ne date pas d'hier chez Nouvel : depuis le parc de La Villette (1982) et le projet Seine-Rive-gauche (1993) jusqu'au Musée du quai Branly (1989), il a souvent cherché à réhabiliter la question du végétal dans le dispositif qui l'exclut —la consistance urbaine—, ou à réconcilier dans la fusion ces territoires

traditionnellement antagonistes, et ce sous diverses modalités.(...)

Le projet récent pour Richemont International (Genève, 2001) est exemplaire de cette hybridation entre architecture et paysage, qui tisse dedans et dehors, végétal et minéral, réel et illusion et, par cette confusion, constitue la texture complexe d'un milieu artificiel, conférant l'incommensurable du paysage au mesurable du bâti. L'espace flotte, feuilleté, immergé, furtif, voire invisible, dont la géométrie fugitive se coule dans l'ombre des branchages. «L'objet est la poétique», écrit Francis Ponge. Évidente, donc, cette poétique de situation, qui là, dans un parc, comme ailleurs au bord de l'autoroute, ou encore en ville, fait de l'architecture «une métaphysique instantanée» (Jean Nouvel citant Bachelard)).

Autant de programmes, autant de contextes, autant d'espaces autres, d'objets singuliers, et toujours l'exigence et le plaisir de restituer à chaque projet le caractère d'événement. D'où cette effervescence d'émerveillements, d'échappées belles, de germinations, cette multiplicité que fabrique une culture de l'hétérogène, brassant contaminations et mutations, et surtout une inconditionnelle liberté.

## Liste des visuels disponibles pour la presse

Pour les photos 1 et 2 (Institut du Monde Arabe), des conditions particulières sont exigées par les architectes (Architecture Studio) qui ont travaillé avec Jean Nouvel :

La mention «**Architecte : Architecture Studio**», doit apparaître de façon claire et lisible sur les images

- Ils veulent pouvoir visionner les éléments avant utilisation pour leur accord final
- Ils souhaitent obtenir une copie de tous les éléments dans lesquels les bâtiments apparaissent (films, catalogues, affiches, journaux, documents d'information et de promotion, carton d'invitation, produits audiovisuels et multimédia, CD-Rom, DVD, ...)

### **1 Institut du Monde arabe, Paris, 1981-1987**

Avec Gilbert Lézénès, Pierre Soria  
et Architecture Studio  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **2 Institut du Monde arabe, Paris, 1981-1987**

Avec Gilbert Lézénès, Pierre Soria  
et Architecture Studio  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **3 Ministère des Finances, Paris, 1982**

Avec Gilbert Lézénès et Pierre Soria  
Projet non réalisé. Façade sud-est, axonométrie  
encre de Chine sur calque, 60 x 59 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

### **4 Aménagement du parc de La Villette, Paris, 1982**

Avec Gilbert Lézénès et Pierre Soria  
Projet non réalisé. Panneau de rendu  
Plan d'ensemble, photomontage, 60,3 x 42 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

### **5 Centre d'Art contemporain et Médiathèque, Nîmes (Gard), 1984**

Avec Jean-Marc Ibos  
Projet non réalisé. Vue de l'extérieur, Perspective,  
tirage sur film plastique, 47,5 X 62 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

### **6 Nemausus I, Nîmes (Gard), 1985-1987**

Avec Jean-Marc Ibos, Frédéric Chambon  
et Jean-Rémy Nègre  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **7 Nemausus I, Nîmes (Gard), 1985-1987**

Avec Jean-Marc Ibos, Frédéric Chambon  
et Jean-Rémy Nègre  
Vue extérieure, détail façade  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **8 Institut national de l'Information scientifique et technique (INIST), Vandœuvre-lès-Nancy (Meurthe et Moselle), 1985-1989**

Avec Emmanuel Blamond  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **9 Institut national de l'Information scientifique et technique (INIST), Vandœuvre-lès-Nancy (Meurthe et Moselle), 1985-1989**

Avec Emmanuel Blamond  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **10 Institut national de l'Information scientifique et technique (INIST), Vandœuvre-lès-Nancy (Meurthe et Moselle), 1985-1989**

Avec Emmanuel Blamond  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

### **11 Nouveau Théâtre national, Tokyo (Japon), 1986**

Avec Emmanuel Blamont, Jean-Marc Ibos,  
Myrto Vitart et Philippe Starck  
Projet non réalisé  
Maquette d'architecture, plastique noir et or  
Collection du Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, J-C Planchet

### **12 Nouveau Théâtre national, Tokyo (Japon), 1986**

Avec Emmanuel Blamont, Jean-Marc Ibos,  
Myrto Vitart et Philippe Starck  
Projet non réalisé. Façade nord, Coupe,  
mine de plomb et encre blanche sur calque,  
63,7 x 88,3 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national  
d'art moderne/Centre de création industrielle  
© dessin Vincent Lafont  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

### **13 Opéra de Lyon, Lyon (Rhône), 1986-1993**

avec Emmanuel Blamont  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**14 Opéra de Lyon, Lyon (Rhône), 1986-1993**

Avec Emmanuel Blamont  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**15 Opéra de Lyon, Lyon (Rhône), 1986-1993**

Avec Emmanuel Blamont  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**16 Opéra de Lyon, Lyon (Rhône), 1986-1993**

Avec Emmanuel Blamont  
© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**17 Agence de publicité CLM/BBDO, Ile St Germain, Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), 1988-1992**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**18 Agence de publicité CLM/BBDO, Ile St Germain, Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), 1988-1992**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**19 Agence de publicité CLM/BBDO, Ile St Germain, Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), 1988-1992**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**20 La Tour sans Fins, Triangle de la Folie, Paris-La Défense, 1989-1994**

Avec Jean-Marc Ibos et Emmanuel Cattani  
Projet lauréat du concours, non réalisé  
Esthétique d'une double disparition :  
Panneau de présentation, octobre 1989  
Perspectives, mine de plomb et encre de chine sur calques collés sur carton plume, 113,5 x 83 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© dessin Didier Ghislain  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

**21 La Tour sans Fins, Triangle de la Folie, Paris-La Défense, 1989-1994**

Avec Jean-Marc Ibos et Emmanuel Cattani  
Projet lauréat du concours, non réalisé  
Élévation, mine de plomb sur calque, 118,2 x 68,5 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© dessin Vincent Lafont  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, J-C Planchet

**22 Centre des Congrès Vinci, Tours (Indre-et-Loire), 1989-1993**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**23 Centre des Congrès Vinci, Tours (Indre-et-Loire), 1989-1993**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**24 Centre des Congrès Vinci, Tours (Indre-et-Loire), 1989-1993**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**25 Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
Façade ouest. Élévation, encre de Chine et film plastique sur calque, 84,5 x 119,5 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP Paris, 2001, © Emmanuel Cattani  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

**26 Fondation Cartier pour l'art contemporain Paris, 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**27 Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**28 Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**29 Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**30 Galeries Lafayette, Berlin (Allemagne), 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**31 Galeries Lafayette, Berlin (Allemagne), 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**32 Galeries Lafayette, Berlin (Allemagne), 1991-1995**

Jean Nouvel et Emmanuel Cattani  
© ADAGP 2001, Paris, © Emmanuel Cattani  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**33 Euralille, Triangle des gares, Lille (Nord), 1991-1994**

Jean Nouvel, Emmanuel Cattani, Marc Paindavoine et associés  
Dessin d'architecture  
Elévation, collages, transferts autocollants et encre sur fil plastique, 59,5 x 199,3 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP Paris, 2001, © Emmanuel Cattani  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Philippe Migeat

**34 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

Maquette de rendu, réalisée par Etienne Follenfant  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, J-C Planchet

**35 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**36 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**37 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**38 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**39 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**40 Centre de Culture et de Congrès, Lucerne (Suisse), 1992-2001**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**41 Cité judiciaire, Ile de Nantes (Loire-Atlantique), 1993-2000**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**42 Cité judiciaire, Ile de Nantes (Loire-Atlantique), 1993-2000**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**43 Cité judiciaire, Ile de Nantes (Loire-Atlantique), 1993-2000**

© ADAGP 2001, Paris  
© Georges Fessy/Centre Pompidou

**44 Grand Stade (Stade de France), Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), 1994**

Projet non réalisé, Panneau de rendu n°5  
Elévations et coupe longitudinale  
Techniques mixtes, 119 x 84 cm  
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, J-C Planchet

**45 Grand Stade (Stade de France), Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), 1994**

Projet non réalisé. Maquette d'architecture réalisée par Etienne Follenfant  
Matières plastiques, 41,5 x 135 x 98 cm  
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Georges Meguerditchian

**46a Salle philharmonique, Luxembourg (Duché du Luxembourg), 1997**

Avec Michel Petit  
Projet non réalisé. Maquette de rendu réalisée par Etienne Follenfant  
Plexiglas, 28 x 100 x 70 cm  
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle  
© ADAGP 2001, Paris  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, Georges Meguerditchian

**46b Salle philharmonique, Luxembourg (Duché du Luxembourg), 1997**

Avec Michel Petit  
Projet non réalisé  
© Gaston  
© ADAGP 2001, Paris

**47 Opéra national de Pékin (Chine), 1998**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**48 Opéra national de Pékin (Chine), 1998**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**49 Opéra national de Pékin (Chine), 1998**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**50 Dentsu Tower, Tokyo (Japon), 1998-2003**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**51 Dentsu Tower, Tokyo (Japon), 1998-2003**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**52 Dentsu Tower, Tokyo (Japon), 1998-2003**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**53 Pôle technologique de Brembo, Bergame (Italie), 1998**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**54 Pôle technologique de Brembo, Bergame (Italie), 1998**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**55 Pôle technologique de Brembo, Bergame (Italie), 1998**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**56 Centre d'affaires JVC, Guadalajara (Mexique), 1999**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**57 - Centre d'affaires JVC, Guadalajara (Mexique), 1999**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**58 Extension du Musée Reina Sofia, Madrid (Espagne), 1999**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**59 Extension du Musée Reina Sofia, Madrid (Espagne), 1999**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**60 Extension du Musée Reina Sofia, Madrid (Espagne), 1999**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**61 River Hotel, Brooklyn, New York (USA), 1999**

Avec Beyer Blinder Belle

Projet suspendu. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**62 River Hotel, Brooklyn, New York (USA), 1999**

Avec Beyer Blinder Belle

Projet suspendu. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**63 River Hotel, Brooklyn, New York (USA), 1999**

Avec Beyer Blinder Belle

Projet suspendu. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**64 Musée du quai Branly, Paris, 1999**

Projet lauréat, en cours. Panneau d'expression libre pour la présentation du projet.

Dessin d'architecture. Montage de tirages couleur rehaussés de crayons de couleur, crayon de papier et feutre sur support carton plume, 84 x 141,8 cm  
Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

© AJN  
© ADAGP Paris, 2001  
Photo : CNAC/MNAM, Dist RMN, J-C Planchet

**65 Musée du quai Branly, Paris, 1999**

Projet lauréat, en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**66 Musée du quai Branly, Paris, 1999**

Projet lauréat, en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**67 Musée du quai Branly, Paris, 1999**

Projet lauréat, en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**68 Musée du quai Branly, Paris, 1999**

Projet lauréat, en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**69 Musée d'Art contemporain, Rome (Italie), 1999**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**70 Centre culturel, Saint-Jacques-de-Compostelle (Espagne), 1999**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Hiroshi Maeda  
© ADAGP 2001, Paris

**71 Pôle technologique, Wismar (Allemagne), 1999**

Avec Ziebell & Partner

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**72 Tour de la Bank for International Settlements, Bâle (Suisse), 1999**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**73 Kyriat Arie 1, Tel Aviv (Israël), 1999**

Avec Harry Brand

Projet suspendu. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**74 Kyriat Arie 1, Tel Aviv (Israël), 1999**

Avec Harry Brand

Projet suspendu. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**75 Tour Aguas de Barcelona, Barcelone (Espagne), 1999**

Avec B-720

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**76 Tour Aguas de Barcelona, Barcelone (Espagne), 1999**

Avec B-720

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**77 Musée d'Art et d'Histoire, Genève (Suisse), 1999**

Avec Fabrice Jucker et Brigitte Diserens

Projet lauréat en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**78 Musée de l'Evolution humaine, Burgos (Espagne), 2000**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**79 Musée de l'Evolution humaine, Burgos (Espagne), 2000**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**80 Musée de l'Evolution humaine, Burgos (Espagne), 2000**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**81 Chambre de commerce, Prato (Italie), 2000**

Projet en cours. Image de synthèse

© AJN  
© ADAGP 2001, Paris

**82 Chambre de commerce, Prato (Italie), 2000**

Projet en cours. Image de synthèse

© AJN  
© ADAGP 2001, Paris

**83 Carnegie Science Center, Pittsburgh (USA), 2001**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**84 Carnegie Science Center, Pittsburgh (USA), 2001**

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**85 Palais des Congrès et Centre de Loisirs, La Corogne (Espagne), 2001**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**86 Palais des Congrès et Centre de Loisirs, La Corogne (Espagne), 2001**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Artefactory  
© ADAGP 2001, Paris

**87 Musée temporaire Guggenheim,  
Tokyo (Japon), 2001**

Projet non réalisé. Image de synthèse

© Didier Ghislain

© ADAGP 2001, Paris

**88 Siège social de la société Richemont, Genève  
(Suisse), 2001**

Avec Gimm

Projet en cours de délibération. Image de synthèse

© Artefactory

© ADAGP 2001, Paris

**89 Siège social de la société Richemont,  
Genève (Suisse), 2001**

Avec Gimm

Projet en cours de délibération. Image de synthèse

© Artefactory

© ADAGP 2001, Paris

**90 Soho Hotel, Manhattan, New York (USA), 2001**

Avec Perkins Eastman Architects PC

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory

© ADAGP 2001, Paris

**91 Soho Hotel, Manhattan, New York (USA), 2001**

Avec Perkins Eastman Architects PC

Projet en cours. Image de synthèse

© Artefactory

© ADAGP 2001, Paris

## Autour de l'exposition

### Visites commentées

#### Tout public

à 19h les mercredis, 12, 19 décembre, 10, 17, 24, 31 janvier, 7, 14, 21, 28 février  
RDV à l'entrée de l'exposition (munis de billets)

tarif : 26 F (3,96 €)

tarif réduit : 20 F (3,05 €)

#### Groupes

sur réservation : 01 44 78 12 57

#### En langue des signes

à 14h30 samedi 12 janvier

inscription sur minitel dialogue 01 44 78 14 37

26 F (3,96 €), incluant le billet musée

### Visites thématiques

#### *Jean Nouvel et la ville*

par Etienne Régent et Yves Clerget, architectes

19h vendredi 14 décembre

RDV à l'entrée de l'exposition (munis des billets)

tarif : 26 F (3,96 €)

tarif réduit : 20 F (3,05 €) (+ billet expo)

Laissez-passer 20 F (3,05 €)

### Promenades urbaines

Un programme de promenades en compagnie d'architectes et d'universitaires.

#### inscriptions obligatoires :

01 46 33 84 41 IFA/ Françoise Dusserre

sauf indication 50 F (7,62 €)

Transports, collations, éventuels droits d'entrée non compris

#### *Revoir l'Institut du Monde Arabe*

samedi 17 novembre de 14h30 à 17h30

Conçu en 1982, ce projet est aujourd'hui à remettre en perspective au vu de l'œuvre accomplie depuis par Jean Nouvel : reconsidérer les dispositifs d'ombre et de lumière, les partis-pris technologiques et les stratégies urbaines, comprendre l'image qui fut la sienne et celle que le bâtiment donne à voir maintenant, analyser l'actualité d'un bâtiment vingt-ans après.  
avec Yves Clerget

#### *La Tour aux figures de Dubuffet et l'agence de publicité CLM-BBDO de Nouvel*

dimanche 25 novembre de 14h30 à 17h30

L'île Saint-Germain à Issy-les-Moulineaux est un lieu hybride et singulier qui conjugue, en un collage urbain contemporain, une voie sur berge, de vieilles maisons de bois, l'agence de Starck, des terrains vagues, des immeubles de bureaux, la «Tour aux figures» et l'agence CLM-BBDO, ce «vieux cargo rouillé dont l'intérieur ressemble à une huître» (O. Boissière)  
avec Catherine Le Teuff et Yves Clerget

*Jean Nouvel à Bezons et à Ruel : Logements et maison de retraite*

samedi 8 décembre de 14h30 à 17h30

La résidence HLM Christophe-Colomb à Bezons (1990-1993) est en rupture avec la conception habituelle du logement social : recherche généreuse de surface au delà des normes HLM, utilisation de produits de l'industrie, patio central, coursives extérieures. Néogothique, la maison de retraite Cognac-Jay à Rueil est métamorphosée par une extension symétrique, qui, par le jeu des contrastes devient un véritable miroir-diamant à la transparence solide.  
avec Yves Clerget et Catherine Le Teuff

*Autour du boulevard Raspail, à Montparnasse: de Notre-Dame-des-Champs à la Fondation Cartier de J. Nouvel*

samedi 26 janvier de 14h30 à 17h30

(Report journées du patrimoine, gratuit, mais inscription obligatoire)

Au 20e siècle, la conception des ateliers d'artistes, des lieux de divertissements et des équipements culturels donne lieu à de nombreuses innovations architecturales. Face aux différents règlements et programmes, diverses formes de réponses architecturales voient le jour (type d'alignements, retraits, traitement de l'angle, bow-windows, dessins de façade et organisation interne). Ce cadre général introduira à la visite de la Fondation Cartier de Jean Nouvel (1995) qui, entre autre, renouvelle toutes ces questions et problématiques.  
avec Hélène Caroux et Yves Clerget

*Un musée de la publicité très discret. Muséographie de Jean Nouvel*

samedi 16 février de 14h30 à 17h30

25 ans après sa création, le musée de la publicité fait peau neuve. Abrité par l'Union des arts décoratifs derrière les épaisses façades du Louvre, ce lieu rassemble un centre de documentation et des espaces de présentation pour les collections d'affiches et les expositions temporaires. Comment l'architecte Jean Nouvel, connu pour ses clin d'œil à l'affiche et ses façades imagées, a-t-il répondu à ce programme d'architecture intérieure ?  
avec Aymone Nicolas et Yves Clerget

*De l'Institut du monde arabe au quartier Seine Rive-Gauche*

samedi 23 mars à 14h30

Dans le prolongement de l'exposition Jean Nouvel : des espaces publics aux jardins, des moyens de transport aux paysages urbains, des universités aux bibliothèques...  
polémiques, débats, projets et réalisations autour de la ville contemporaine  
avec Rémi Rouyer

## Informations pratiques

### Jean Nouvel

**6 décembre 2001 – 4 mars 2002**

Galleries 2 et 3 , niveau 6

#### horaires

tous les jours sauf le mardi de 11h à 21h

**nocturnes les jeudis jusqu'à 23h** (fermeture des caisses à 22h)

#### tarifs

42 F (6,40€), tarif réduit : 30 F (4,57€)

Attention : changement de tarifs au 1er janvier 2002

6,40€, tarif réduit : 4,5€

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou  
(porteurs du Laissez-passer annuel)

Renseignements pour le laissez-passer au : **01 44 78 14 63**

Pour plus d'informations : **[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)**