

高松宮殿下記念世界文化賞

PRÆMIUM IMPERIALE

IN HONOR OF PRINCE TAKAMATSU

2015

ARCHITECTURE

Dominique Perrault Architecte



Entretien avec Nobutoshi Notsu,
Secrétaire exécutif de la Japan Art Association

Français / English

Contact presse Dominique Perrault: Charlotte Jean
cjean@d-p-a.fr

DOMINIQUE PERRAULT ARCHITECTURE
6, rue Bouvier 75011 Paris
+33 (0)1 44 06 00 00

Contact presse Præmium Imperiale: Léa Levkovetz
lea@claudinecolin.com

CLAUDINE COLIN COMMUNICATION
28, rue de Sévigné 75004 Paris
+33 (0)1 42 72 60 01

Sommaire

Français	
Biographie.....	p.4
Principaux projets.....	p.6
Entretien.....	p.9
English	
Biography.....	p.16
Main projects.....	p.18
Interview.....	p.21
Photos.....	p.27

Dominique Perrault
Né le 9 avril 1953 à Clermont-Ferrand, France

Le travail de l'architecte Dominique Perrault se caractérise par l'attention qu'il porte à l'histoire et à la géographie d'un site, c'est-à-dire à tout ce qui constitue sa nature propre. Les bâtiments emblématiques qu'il a construits se fondent dans leur contexte sans en altérer les propriétés. L'architecte est connu pour ses idées spécifiques, comme la construction dans l'épaisseur du sol ou l'utilisation fréquente de la technique de la maille métallique.

«Au départ j'ai imaginé comment créer des "vides". Sans espaces vides à l'intérieur de nos architectures, nous ne pourrions pas vivre. Dans la ville, le vide peut être perçu positivement, mais il arrive aussi qu'il soit inquiétant. Ma question centrale est de savoir comment on peut donner de la qualité à ces espaces vides.» À cette question philosophique sur l'absence, il répond en imaginant des édifices en parfaite harmonie avec les caractéristiques et l'histoire propres à chaque lieu. Perrault pense qu'un architecte ne devrait pas construire de bâtiments célibataires, obéissant à sa seule guise, sans tenir compte physiquement du contexte.

«L'architecture ne doit pas être repliée sur elle-même. Elle devrait toujours se trouver en résonance avec son environnement, qu'il soit naturel ou urbain. Nous, architectes, devrions toujours penser au paysage urbain, à la ville elle-même comme un tout vivant, toujours en transformation.»

Dominique Perrault souhaitait initialement devenir peintre ; à 25 ans, il s'est toutefois orienté vers l'architecture. En 1989, âgé de seulement de 36 ans, il remporte sur décision du président François Mitterrand le concours pour la *Bibliothèque nationale de France*, qui sera achevée en 1995. Son expérience de peintre a été très utile à son travail d'architecte, mais d'une façon plutôt surprenante. Il explique, en effet, que «la peinture [lui] a permis de ne plus ressentir l'angoisse de la page blanche».

La conception de la Bibliothèque nationale de France, dans laquelle abondent les idées originales, a rendu l'architecte célèbre dans le monde entier. L'ensemble comprend à chaque angle une tour de cent mètres de hauteur ; l'élément principal du bâtiment destiné aux lecteurs est incrusté dans le sol, permettant d'aménager en son centre un vaste jardin, pour la contemplation. «Au cœur de la bibliothèque, le jardin, et autour, un cloître et des tours, comme dans une abbaye». Cette approche inédite fit au départ l'objet de sévères critiques, contrebalancées par le soutien d'architectes célèbres ; le lieu a progressivement gagné les faveurs du public. Conçus avec Gaëlle Lauriot-Prévost, designer associée, les aménagements intérieurs font largement appel à la maille métallique, comme un tissu habillant sol-mur-plafond.

Depuis cette réalisation, Dominique Perrault et Gaëlle Lauriot-Prévost ont travaillé étroitement sur des projets de grande envergure, tels que le *Vélodrome et la piscine Olympique* à Berlin, la *Cour de Justice de l'Union Européenne* au Luxembourg et le *Grand Théâtre d'Albi*, dans le sud de la France.

La conception du *Grand Théâtre d'Albi* intègre une utilisation nouvelle de la maille métallique : servant jusqu'alors essentiellement pour la décoration intérieure, elle vient ici couvrir et draper les façades. Ce textile d'aluminium confère au bâtiment un aspect qui varie au fil des heures : le matin, elle brille comme une écharpe d'or et le soir, devient rougeoyante et se pare d'une très douce couleur de brique qui reflète la lumière intérieure. En outre, cet habillage permet au *Grand Théâtre* de s'intégrer aux constructions anciennes en brique rouge de la ville historique. Il protège aussi le bâtiment du vif soleil du sud et de ses orages.

En Asie, Dominique Perrault a construit le *Théâtre Nô* à Tokamachi, dans la préfecture de Niigata et la *Tour Fukoku* à Umeda, dans la ville d'Osaka, au Japon, ainsi que l'*Ewha Woman's University Campus Center* à Séoul, en Corée du Sud.

Parmi les projets en cours, citons, en France, *La Poste du Louvre*, *l'Hippodrome de Longchamp*, à Paris et la *réhabilitation du Pavillon Dufour* au Château de Versailles.

PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



Dominique Perrault dans son atelier
Photo: The Japan Art Association/Sankei Shimbun

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Paris, France
1989-1995

Dernier des grands travaux décidés par François Mitterrand, le projet de la Bibliothèque nationale de France articule urbanisme, architecture et paysage, en explorant les figures de la *place*, rééquilibrant l'est de Paris; du *livre ouvert*, lieu de stockage accrochant les ouvrages dans le ciel; du *cloître*, lieu de déambulation, d'études et de transcendance, enraciné dans le sol.



VÉLODROME ET PISCINE OLYMPIQUE

Berlin, Allemagne
1992-1999

Entrepris dans le cadre de la réunification de Berlin et de sa candidature aux Jeux Olympiques, le vélodrome et la piscine olympique s'intercalent entre un quartier résidentiel et une friche industrielle, au milieu d'un intense réseau de circulations. Pour réconcilier ces composantes urbaines, le projet s'incruste dans un verger, dans lequel se fondent les volumes simples du vélodrome et de la piscine olympique.



COUR DE JUSTICE DE L'UNION EUROPÉENNE

Luxembourg, Luxembourg
1996-2008

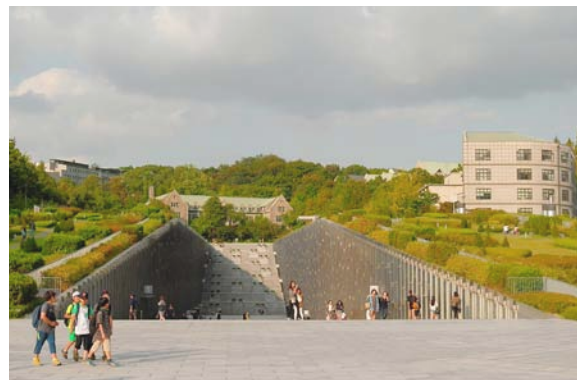
Une quatrième extension a été décidée en 1996 pour accompagner les besoins croissants de la Cour de justice liés à l'élargissement de l'Union Européenne. Le projet remet en valeur le bâtiment original et le sertit dans un anneau, établissant clairement la répartition des fonctions. Deux tours nouvellement érigées sont reliées à l'ensemble par une galerie, comme une rue intérieure; le jeu volumétrique dessine une nouvelle silhouette, renforçant la visibilité de l'institution.



UNIVERSITÉ EWha,

Séoul, Corée du Sud
2004-2008

Répondant à un programme nouveau associant des espaces d'étude et de détente, le bâtiment universitaire devient un dispositif tellurique mêlant l'espace de la ville à celui du paysage, enrichi par un jeu très maîtrisé de perceptions sensorielles.



RÉAMÉNAGEMENT DU PAVILLON DUFOUR

Versailles, France
2011-2016

Mélangant restauration, réhabilitation et intervention contemporaine, l'aménagement du pavillon Dufour au château de Versailles établit un nouveau point d'entrée et de sortie pour les cinq millions de visiteurs individuels, où l'introduction à la découverte de ce patrimoine d'exception s'accorde avec l'exigence d'un parcours fluide et fonctionnel. Tirant profit de la différence d'altimétrie, le projet s'enracine physiquement et métaphoriquement dans le lieu. La contextualisation de l'intervention se décline jusqu'au détail constructif le plus sophistiqué.



DC TOWERS

Vienne, Autriche
2004-2016

Les deux tours servent de signal et de porte d'entrée à Donau City, quartier d'affaires de la capitale autrichienne bordé par le Danube; l'ancrage au sol a fait l'objet d'une attention particulière, pour garantir la qualité confortable des espaces publics. L'aspect changeant de la matérialité suivant la lumière et les saisons, associé à la géométrie mêlant surfaces lisses et ondulations, inscrit ces deux tours dans un dialogue architectural et urbain.



GRAND THÉÂTRE D'ALBI

Albi, France
2009-2014

Soucieuse d'accompagner son inscription au Patrimoine Mondial de l'UNESCO en renforçant l'attractivité de son territoire, la ville d'Albi a entrepris la construction de nouveaux équipements culturels, dont ce grand théâtre. La relation avec les espaces publics a été particulièrement soignée pour favoriser l'insertion du bâtiment dans le quartier et l'appropriation par les habitants. Brouillant les limites entre intérieur et extérieur, les voiles métalliques qui ceignent le parallélépipède renvoient une image lyrique et évanescence de l'architecture.



PASSERELLE D'ARGANZUELA

Madrid, Espagne
2005-2011

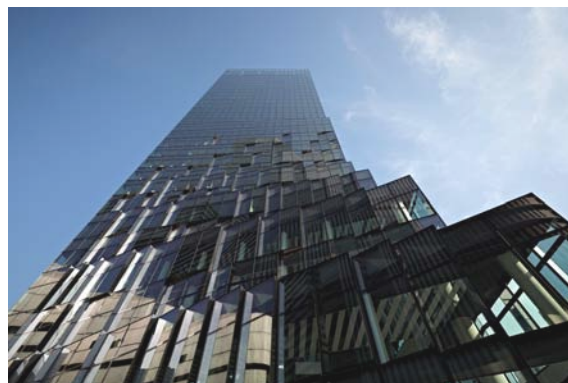
La passerelle Arganzuela vient enjamber les berges du Río Manzanares à Madrid. Ce vaste ensemble paysagé, reconquis sur l'autoroute, accompagne le cours du fleuve sur plusieurs kilomètres au travers de la ville historique. Composée de deux cônes désaxés sur lesquels s'enroule un ruban métallique, elle crée une entrée en belvédère sur le parc nouvellement aménagé en dotant d'un espace public en bois agréable pour le promeneur.



TOUR FUKOKU

Osaka, Japon
2007-2010

La tour Fukoku abrite à proximité de la gare d'Osaka les bureaux de la compagnie d'assurance éponyme. S'inspirant de la forme de l'arbre, elle s'enracine métaphoriquement dans le réseau des galeries commerciales souterraines d'où elle puise son énergie et, tout en s'affinant, s'élance dans le ciel.



THÉÂTRE NÔ

Tokamachi, Japon
2005-2006

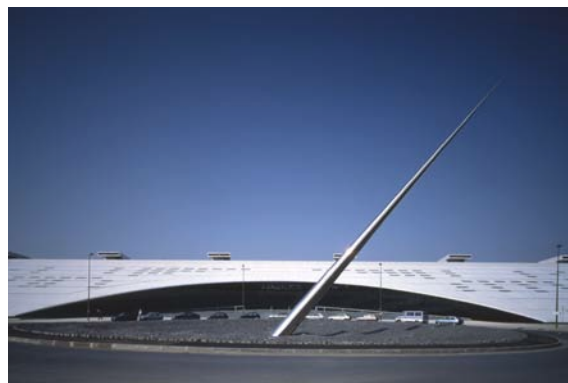
Interprétant les codes de l'architecture nipponne du théâtre, ce petit pavillon lacustre est coiffé d'une toiture en acier miroir; le plissage provoque une myriade sans cesse renouvelée de reflets fragmentés, fondant en un tout scène, artifice, paysage.



ÉCOLE SUPÉRIEURE D'INGÉNIEURS EN ÉLECTRO-TECHNIQUE ET ÉLECTRONIQUE ESIEE

Marne-la-Vallée, France
1984-1987

À l'organisation traditionnelle articulant façade et toiture, le projet substitue un plan incliné tout en longueur, décollant depuis le sol. Un nouvel horizon se dessine à l'ouest du campus, associant à cette école d'ingénierie une image unitaire et lumineuse.



PRAEMIUM IMPERIALE 2015

Entretien avec Dominique Perrault

PROPOS RECUEILLIS PAR NOBUTOSHI NOTSU, SECRÉTAIRE EXÉCUTIF DE LA JAPAN ART ASSOCIATION,
LE 2 JUIN 2015 CHEZ L'ARCHITECTE, DANS SON ATELIER PARISIEN

Nobutoshi Notsu : Commençons par la *tour Fukoku* à Osaka. Cette tour est devenue un repère à Osaka, et un lieu de rendez-vous et de détente pour de nombreux habitants, notamment les étudiants. Quels types d'images et de concepts aviez-vous en tête lorsque vous travailliez sur ce projet ?

Dominique Perrault : La compagnie Fukoku est une compagnie d'assurance-vie ; l'une de ses idées philosophiques est de développer une image philanthropique.

Le projet de la *tour de Fukoku* est une intervention business, car il y a des bureaux, des commerces, tout un ensemble de centre-ville. Il s'agit aussi de la création d'espaces publics, qui reflète la générosité du client privé par rapport à la ville et au quartier. Un espace public, c'est non seulement l'élargissement des trottoirs, car nous avons créé un confort pour le piéton qui circule au pied de la tour, mais aussi, et c'est peut-être le plus important, l'introduction de la lumière naturelle profondément au pied de la tour. Nous avons créé en contrebas, une place, un *sunken garden* qui permet à différentes galeries qui circulent sous le quartier de se croiser à la lumière naturelle, au pied de la tour. C'est donc un lieu de rendez-vous.

N.N : Si vous aviez l'occasion de travailler à nouveau à Osaka, quel type de bâtiment voudriez-vous construire ?

D.P : À Osaka nous participons à une autre réflexion, dans le même quartier, mais plutôt au nord de la station de train : le développement d'un grand quartier a suscité beaucoup de polémiques, de discussions, car les habitants ne veulent plus de tours ; ils veulent des espaces verts, une ville plus basse.

Nous sommes une dizaine d'architectes à avoir réfléchi sur ce quartier, pour introduire une mixité entre la nature et l'architecture, avec des bâtiments qui vont accompagner des transports, des espaces publics, et qui vont permettre d'avoir une sortie plus agréable, plus confortable, plus généreuse, par rapport aux grands équipements publics, de transport mais aussi par rapport à un nouveau quartier aux dimensions plus humaines et plus vivantes, aussi bien de jour que de nuit car cela ne serait pas seulement un quartier où l'on travaille, mais cela deviendrait aussi un quartier où l'on habite.

N.N : En 1989, à l'âge de 36 ans, vous avez remporté le concours de la *Bibliothèque Nationale de France*, Aviez-vous anticipé les critiques de départ ? Pensiez-vous que les opinions négatives devien-

draient finalement positives ? Ou aviez-vous pour intention de provoquer le public avec vos innovations, telles que le jardin enterré et les murs de maille métallique ?

D.P : Évidemment, la proposition était d'une certaine façon très visionnaire, car ce quartier n'existait pas. Ce que nous avons visité ensemble est un quartier nouveau de Paris, avec une mixité, une densité, une intensité très importantes.

À l'époque, c'est-à-dire il y a plus de vingt ans, ce quartier était en fait une sorte de *brownfield*, une friche industrielle. L'idée était de créer grâce à la Bibliothèque un nouveau quartier. Le geste du Président de la République était double : d'une part, donner à la France une nouvelle bibliothèque nationale, plus moderne, plus ouverte, plus performante. D'autre part, donner à Paris le cœur du nouveau quartier à venir. Jacques Chirac, maire de Paris à l'époque et qui deviendra ensuite président de la République, va développer très largement ce quartier le long de la Seine. La proposition que j'ai faite était double : créer un lieu intime, un lieu presque introspectif, calme, autour de la nature, creusé dans le sol et créer un autre lieu très ouvert, sans mur, sans péristyle, sans colonnes, sans barrière, un espace public totalement ouvert dans les quatre directions, afin que ce soit le cœur de ce quartier, qui n'existait pas encore à l'époque, mais qui allait se construire.

C'était un projet évidemment très abstrait, très conceptuel. Mais aujourd'hui, ce qui paraissait négatif pour certains est devenu l'atout de cette institution qui a offert généreusement à Paris un vaste espace public, piéton, en bois, qui permet de se promener, de s'asseoir, et de se retrouver là aussi, au bord de la Seine, au cœur d'un quartier nouveau.

N.N : Après la *Bibliothèque Nationale*, vous avez poursuivi d'autres grands projets, tels que le *Vélodrome et la Piscine Olympique* de Berlin, le *Centre Olympique de Tennis* à Madrid, la *Cour de Justice de l'Union Européenne* au Luxembourg, etc. Pourriez-vous choisir un exemple et nous raconter comment est née l'idée originale du projet et comment il a évolué jusqu'à sa forme finale ?

D.P : En fait, tous ces projets s'enchaînent, à partir de l'idée d'architecturer le vide, c'est-à-dire de considérer que le vide n'est pas un élément négatif dans la ville. Dans l'architecture, c'est évidemment un élément positif car sans les espaces vides de l'intérieur de nos maisons nous ne pourrions pas vivre. Mais dans la ville, le vide est parfois positif, parfois considéré comme inquiétant. L'idée, avec ces grands projets, est d'avoir une am-

bition généreuse, ouverte, citoyenne, donc politique, de partager ces espaces vides, que ce soient des espaces ouverts à tous. C'est l'exemple de Berlin. Berlin, c'est un peu l'inverse de la Bibliothèque. À la Bibliothèque, le jardin est au cœur de l'architecture. À Berlin, les bâtiments sont au cœur de la nature.

Pour la *Cour européenne de justice*, c'est l'idée, d'une façon peut-être plus complexe, de construire la ville sur la ville, d'ouvrir le Palais de justice sur les rues, de créer des grands parvis, de créer différentes entrées pour cette institution et de mettre en scène une justice à visage humain, grâce au vide, à la transparence, à l'ouverture des espaces de l'intérieur vers l'extérieur, et réciproquement, bien sûr de l'extérieur vers l'intérieur.

C'est une sorte de fil rouge de cette architecture. Une architecture qui considère qu'elle n'est jamais fermée sur elle-même, qu'elle est toujours poreuse, qu'elle est toujours en résonance avec un environnement, qu'il soit naturel ou qu'il soit urbain.

N.N: J'ai entendu dire, que lorsque vous concevez un projet, vous pensez à son histoire, à son environnement, au paysage, à son emplacement, à la nature du site. Quel est selon vous l'élément le plus important de votre architecture ?

D.P: Je pense que l'élément le plus important est le contexte, mais pas tant le contexte comme référence que comme matériau. C'est-à-dire la situation précise du projet par rapport à un environnement, la façon dont ce projet va changer, va transformer cet environnement pour en créer un nouveau.

Où qu'on soit dans la nature, dans la ville, dans la métropole, peu importe le contexte ; ce qui est essentiel, c'est qu'il y ait au final la transfiguration d'un lieu, grâce ou à cause du projet architectural pour créer un nouvel environnement.

N.N: Pouvez-vous expliquer votre utilisation de la maille métallique dans vos bâtiments, par exemple au *Grand Théâtre d'Albi* ?

D.P: Le tissu métallique est une longue histoire, qui a commencé avec la *Bibliothèque Nationale*. On a aménagé à l'intérieur des tapis, des rideaux, des plafonds avec le tissu métallique... C'était plutôt un travail de décoration.

Petit à petit, le tissu métallique est sorti de l'intérieur des bâtiments pour les draper, pour les couvrir, pour créer des vêtements, pour protéger ces bâtiments. Les protéger contre le soleil, contre le vent, contre la neige, la pluie, etc. Cette parure est devenue petit à petit un élément d'architecture réel, une enveloppe, structurelle, car ces tissus métalliques ne sont pas légers. Ce sont des tissus en métal, souvent en acier inoxydable, qui exigent de la force ; il faut les tendre, il faut leur donner une architecture au final. Et cette dimension permet d'envelopper Albi comme une écharpe dorée. Cette écharpe dorée va créer deux phénomènes : protéger contre le soleil, mais aussi déstructurer complètement le volume très pur,

très parallélépipédique de ce théâtre et lui donner ainsi une dimension lyrique.

Le tissu métallique est donc au fond un mur contemporain. C'est-à-dire que ce n'est pas un mur qui sépare, ce n'est pas une paroi qui est complètement opaque et fermée, c'est un filtre. C'est un élément qui permet de mettre en relation l'extérieur avec l'intérieur, le privé, l'intime avec le public et le collectif.

C'est en fait un nouvel élément dans le langage de l'architecture, qui n'est pas seulement un élément de textile, mais plutôt un élément de l'évolution d'un mur plus ouvert, plus poreux et plus perméable.

N.N: À présent pourriez-vous développer votre concept d'architecture souterraine, et la conception de bâtiments sous terre, de bâtiments creusés ?

D.P: Le travail sur ce que nous appelons aujourd'hui *groundscape* formé à partir du mot *landscape*, littéralement « le paysage du sol », remonte à une trentaine d'années, avec un premier projet pour un campus universitaire en France, où l'idée était d'installer au cœur du campus une grande place et d'introduire pas profondément mais juste en dessous, une bibliothèque, des amphithéâtres, des lieux d'études pour les étudiants.

Cette idée permet d'offrir le toit des bâtiments à un environnement beaucoup plus large, de créer ainsi un paysage du dessous et un paysage du dessus.

Cette stratégie se développe aussi et surtout par rapport aux bâtiments historiques. Nous avons par exemple eu l'idée de positionner l'Arc de Triomphe à Paris sur un disque de verre, ce qui donnerait évidemment à ce monument une nouvelle vie parce qu'on pourrait créer en dessous, comme des racines, un lieu de mémoire, un lieu de cérémonie.

Cette approche est celle d'étendre ce que le mouvement moderne a d'une certaine façon arrêté, étendre la superstructure à l'infrastructure, qu'il n'y ait pas ces deux mondes séparés entre le monde de l'aérien et le monde de la terre. Le *groundscape*, le travail *underground*, ce n'est pas de faire vivre les gens sous terre, c'est au contraire de faire vivre cette couche, cet épiderme de la ville, pour que les bâtiments aient des racines et que l'on puisse mieux vivre dans les bâtiments, dans l'infrastructure. Pour que l'on puisse avoir au pied de chez soi le plus d'équipements possible, le plus de confort et évidemment le plus de transports.

N.N: Comment l'idée du campus souterrain de l'Université Féminine Ewha en Corée est-elle née ?

D.P: L'idée, le *statement* de cette université, c'est de construire un paysage ; ce n'est pas de construire un bâtiment. C'est-à-dire que la réflexion vient de la topographie originelle du site, où il y avait des collines ; le projet reconstruit en fait la géographie d'origine. Et dans cette géographie vient s'insérer un bâtiment. On creuse une vallée qui permet d'amener la lumière naturelle, qui permet aussi de prolonger la rue qui

conduit du métro à l'entrée de l'université à l'intérieur du campus.

Donc, encore une fois, on voit que l'absence d'architecture crée une nouvelle présence, ou un nouveau type de présence pour cette architecture, ou une architecture d'un autre ordre, plus paysagère, plus poétique aussi et qui va faire vivre ensemble des architectures qui existent déjà dans cet environnement. Et très curieusement ce vide créé par cette vallée semble relier, de façon presque immatérielle et visuelle, les bâtiments du campus, les pavillons qui existent sur le campus.

Donc, contrairement à une idée, je dirais, académique, le vide est plus un matériau de liaison, d'union, qu'un matériau de séparation.

N.N: Comment s'équilibrent l'esthétique et la pratique dans votre esprit lorsque vous concevez un projet ?

D.P: Ma relation avec l'esthétique est une relation que je pourrais qualifier de conceptuelle. Ce qui nourrit l'esthétique, c'est le processus de création, de production et de réalisation de l'architecture.

Exactement comme les artistes conceptuels qui développent un processus ; c'est ce processus qui va avoir des qualités esthétiques et qui à terme va produire une œuvre. Cette démarche, je la trouve extrêmement bien adaptée à l'architecture, car aujourd'hui l'architecture ne peut pas se définir *a priori*. L'architecture est trop complexe. Elle manipule de l'argent, de la politique, du social, de l'esthétique, du développement durable. C'est notre monde, l'architecture, dans sa globalité.

L'idée de partir d'une attitude et de développer, un peu comme le fait un scientifique avec des hypothèses, de vérifier cette attitude, de l'évaluer, de la faire vivre, se développer et peut-être d'aboutir à l'inverse de ce qu'on a pu imaginer au départ du processus, c'est une démarche contemporaine, architecturale, qui correspond parfaitement à la relation que l'on a aussi avec nos clients, car l'architecture ne se crée pas sans qu'il y ait un échange avec un client, qu'il soit public, qu'il soit privé, que ce soit un mécène, que ce soient des amis, que ce soit soi-même. Il faut avoir un échange avec quelqu'un qui sera l'utilisateur, qui sera le commanditaire du travail architectural.

N.N: Vous dessinez toujours au début de la conception d'un bâtiment. Quelle importance a pour vous le dessin ?

D.P: Pour moi, le dessin est plutôt le résumé d'un dispositif, c'est-à-dire que le dessin n'est pas l'aboutissement du design architectural.

Le dessin pour moi est plutôt la mise en place d'un dispositif, qui correspond à une vision, à un concept, à un regard. Ce dessin va permettre de lancer des maquettes, des films, des vidéos, des recherches de matériau, un travail de la lumière. Il y a donc, dans

cette schématisation, dans cette synthèse du trait, tout un monde qui va petit à petit se décliner, se développer, pour devenir un ensemble qui dépasse largement la feuille blanche et le dessin d'origine.

N.N: Pourriez-vous nous parler de votre collaboration avec votre associée designer Gaëlle Lauriot-Prévost ?

D.P: Gaëlle Lauriot-Prévost est une architecte designer ; elle a commencé à travailler avec moi au moment du design de la *Bibliothèque nationale de France*. Après avoir quitté Zaha Hadid puisqu'elle travaillait à Londres à cette époque, elle est venue développer en particulier tout le design intérieur de la Bibliothèque. Cela a été une chance pour moi car nous travaillons toujours ensemble, mais cela a été aussi une chance pour nous car François Mitterrand avait décidé que l'architecte de la Bibliothèque dessinerait aussi l'intérieur.

Plus exactement, il avait l'idée que l'intérieur de la Bibliothèque était aussi une architecture, comme dans une abbaye, comme dans un cloître. C'était la vision de François Mitterrand. Au cœur de la Bibliothèque un jardin, autour un cloître, les tours comme une abbaye. Un lieu d'étude, un lieu qui devait être complètement habité par l'architecture à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur. C'est donc à l'occasion de ce travail que Gaëlle Lauriot-Prévost a développé les chaises de la Bibliothèque, les lampes, l'ensemble des éléments qui habitent, si je puis dire, l'architecture de la Bibliothèque nationale.

Nous avons ensuite continué à développer ce travail qui s'est orienté principalement sur le design de la lumière et de l'acoustique. Deux éléments qui créent une qualité, un confort et également une émotion particulière dans tous nos projets. Gaëlle est celle qui contrôle ces dimensions immatérielles.

Pour celui qui habite, ou travaille, ou lit dans un endroit, ce sont des perceptions extrêmement importantes et qui sont pour moi totalement architecturales. Les cinq sens doivent être interprétés dans l'architecture : l'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher, avec les matériaux, etc.

C'est cette collaboration entre le regard d'une architecte designer et celui d'un architecte qui crée justement ce monde de l'émotion, ce monde des sens et qui le traduit en architecture.

N.N: Pourquoi vouliez-vous devenir artiste au départ ? Qu'est-ce qui vous a mené vers l'architecture finalement ?

D.P: Effectivement, je ne voulais pas être architecte. Je suis devenu architecte un peu malgré moi car je voulais faire de la peinture. Je voulais être artiste-peintre. Je ne savais pas très bien ce que cela voulait dire puisque j'avais dix-huit ans à l'époque. Mais c'était quelque chose que je pratiquais. J'ai commencé à peindre à l'âge de quinze ans, pendant presque une dizaine d'années, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Entre-temps, il fallait acheter de

la peinture, des toiles; l'architecture était donc une possibilité qui était très bien perçue par mes parents, mais qui aussi avait des qualités, car j'ai tout de suite travaillé dans des bureaux d'architecture, donc j'ai gagné un peu d'argent. J'ai ainsi fait de la peinture un petit peu plus longtemps que je ne l'imaginais.

Cette présence de la peinture dans mon travail n'est pas seulement esthétique, mais m'a plutôt fait perdre l'angoisse ou l'inquiétude devant la feuille blanche. Par le fait de peindre, la feuille blanche est devenue tout de suite plus ou moins une peinture *in progress*. Pour l'architecture, ce *training*, cette expérience, cette pratique, a été quelque chose de très important qui m'a fait rapidement dessiner, imaginer des bâtiments et travailler surtout dans des bureaux d'architecture.

N.N: Quel a été la période la plus difficile de votre carrière? Comment l'avez-vous surmontée?

D.P: La période la plus difficile a été la perte du travail que nous avons fait pour le *théâtre Mariinsky* à Saint Pétersbourg. Cela était une chance extraordinaire pour l'architecture russe, mais aussi pour l'architecture internationale, car la Russie avait organisé un concours international; cela faisait soixante-dix ans que la Russie n'en avait pas organisé. Lors du dernier concours, Le Corbusier avait été invité comme concurrent pour faire une proposition pour le Palais des Soviets. Donc pendant soixante-dix ans, rien. Il s'agissait d'un programme extraordinaire, très prestigieux: le nouveau théâtre, le nouvel opéra de St Pétersbourg. La procédure était très transparente, avec une équipe d'ingénieurs allemands, d'acousticiens japonais, avec une équipe russe également. Une très belle équipe qui a gagné autour de moi ce projet exceptionnel. Nous avons travaillé trois ans. Nous avons développé tout le projet. Et pour des raisons plus ou moins obscures, politiques certainement, mais certainement pas seulement, tous les étrangers ont été chassés et le projet n'a pas été construit.

Cela a été vraiment une grande tristesse pour moi car le projet était là, l'argent était là, c'était possible. La transformation que nous avons espérée tous – pas seulement moi mais l'ensemble des architectes russes – qu'il y ait dans ce pays une grande commande publique ouverte, transparente, avec une ambition esthétique et culturelle a disparu.

N.N: Vous êtes également très actifs en Asie. Rencontrez-vous des difficultés en Asie, en comparaison avec l'Europe?

D.P: En Asie, la relation et l'importance du client est très grande car l'Asie se transforme à un rythme très rapide et surtout avec des dimensions énormes. L'architecte a donc besoin d'un échange permanent avec son client pour suivre le rythme du développement et également adapter cette rapidité de développement avec le projet.

L'exemple de l'université est remarquable car c'est un client académique qui a choisi un projet très particulier et qui a voulu que l'architecte auteur-concepteur de ce projet développe celui-ci jusqu'à la livraison du

bâtiment. Aujourd'hui encore, nous avons l'occasion de continuer à travailler avec l'université Ewha pour parfaire encore et toujours le projet.

Lorsque nous avons travaillé avec Fukoku, le client était là aussi très présent, car leur métier c'était l'assurance-vie et non la construction de bâtiments. Pour eux c'était un projet unique, spécial, particulier. Pour l'architecte, c'est la meilleure des situations car l'échange est direct, profond, l'engagement est total.

Ce qui est vrai pour l'Asie est vrai aussi pour le reste du monde. Je pense qu'il n'y a pas de questions techniques, il n'y a pas de questions de *process* d'une façon globale. La seule vraie question, c'est la relation entre le commanditaire et l'architecte. Si cette relation est une relation de partage, d'engagement mutuel pour réaliser ensemble un projet, le meilleur projet. Le projet qui va être celui dans lequel beaucoup vont vivre et travailler, est quelque chose qui est absolument global; c'est ce lien qu'il faut protéger. Et c'est ce lien dont tous les artistes, tous les créateurs ont besoin, cette relation personnelle, directe, intime avec le commanditaire de façon à ce que l'œuvre soit une œuvre particulière, spécifique et évidemment signée.

N.N: Vous avez réalisé le *théâtre Nô* à Tokamachi. Le théâtre Nô est un lieu où l'on exprime «la beauté de *Yugen*» (l'insondable profondeur), une particularité de la culture japonaise. Il vise l'ultime et fonctionnelle simplicité, faisant table rase des éléments superflus. Y aurait-il des points communs avec votre philosophie architecturale? Aviez-vous vu des pièces Nô ou étudié le Nô avant de concevoir le projet?

D.P: Lorsqu'on m'a proposé de réaliser un théâtre Nô, il s'agissait du plus petit projet que je n'ai jamais imaginé, puisqu'un théâtre Nô c'est un carré de sept mètres de côté, quatre poteaux, un toit et un petit pont pour relier l'extérieur avec la scène centrale du théâtre.

Évidemment, pour moi, le Nô a un sens très graphique, chorégraphique. Je ne comprends rien au Nô. Par contre, le lieu où le théâtre devait se construire était extrêmement symbolique. Un lieu où il y avait eu des sinistres, des drames, des glissements de terrain, des typhons, etc. C'était donc la reconstruction d'un paysage; l'idée, c'est que ce petit théâtre crée un lien entre la terre et l'eau. Nous avons donc imaginé installer cette scène exactement entre la terre et l'eau.

On trouve évidemment dans l'histoire de l'architecture japonaise et en particulier à Kyoto des petits temples ou des petits bâtiments qui font ce lien entre la terre et l'eau. Le deuxième élément, c'est évidemment d'installer les quatre poteaux, mais de faire un toit. Le problème dans cette région du Japon, c'est que l'hiver il y a trois, quatre mètres de neige et donc le toit s'écroule. Ou alors il faut faire un toit tellement solide que cela devient une maison. L'idée a été d'imaginer un toit comme un papillon, avec des ailes qui s'ouvrent l'été, lorsqu'il n'y a pas de neige, et se referment l'hiver. Et donc nous avons imaginé ces ailes en métal poli miroir, qui amplifient, qui apportent une forme de lumière naturelle sur la scène du théâtre Nô. Je dois dire que j'ai été extrêmement inquiet le jour de

l'ouverture de la triennale de Kyoto parce que celle-ci a été lancée par une pièce, une représentation donnée par un maître Nô dans le théâtre Nô. J'étais très inquiet parce que c'était un projet extrêmement symbolique, simple mais qui n'était pas dans la pureté du toit du théâtre Nô. Après la représentation, je suis allé poser la question de façon très prudente au maître Nô pour savoir si le théâtre convenait pour la pratique et pour la représentation qui avait eu lieu ; il a trouvé cela formidable. J'étais extrêmement rassuré parce qu'il disait que l'immobilité de la scène était d'une certaine façon en dialectique ou en résonance avec les reflets et la mobilité de la lumière du toit.

Je ne sais pas si c'est un compliment de politesse mais j'ai trouvé cette vision tout à fait poétique et extrêmement rassurante par rapport au travail que nous avons fait.

N.N : A part le Nô, quel genre d'influence avez-vous reçue de la culture japonaise ?

D.P : L'influence c'est en fait la présence du vide, ce que j'évoquais tout à l'heure, dans les villes japonaises, le vide est au cœur de la ville : le site impérial et le parc tout autour créent des vides. Ces vides, on les retrouve aussi à Omotesando, avec le temple à Kyoto etc. Si l'on ne prend que Tokyo, mais il n'y a pas que Tokyo, le vide, dans la pensée et surtout dans la vision et la perception japonaise, est un élément de vie, ce n'est pas un élément d'inquiétude. Alors que dans la pensée occidentale, le vide est plutôt ressenti comme le néant, comme l'absence qui renvoie des fois à la mort. Je dois dire que ce regard et cette présence du vide sont quelque chose qui nourrit l'urbanisme contemporain et la transformation des villes européennes.

Les villes européennes sont extrêmement dessinées, elles sont organisées. Les places, les avenues, les perspectives. Paris évidemment est un chef d'œuvre de ce type de composition urbaine, mais toutes les villes européennes fonctionnent avec ce système architectural et urbain. La métropole, plus précisément la transformation d'une ville européenne en métropole, et Tokyo est une métropole immense, doit et ne peut s'opérer que par l'usage, par l'urbanisation du vide. Non pas pour construire dans le vide, mais pour protéger le vide afin qu'il soit nos espaces de respiration, nos espaces de contemplation et que le vide fasse vraiment partie de nous, de nos métropoles comme étant un élément vivant de notre métropole.

N.N : Vous avez parlé de la relation entre la ville et les bâtiments à Tokyo. Qu'en est-il à Paris ?

D.P : Paris est dans une situation évidemment très particulière car c'est une petite ville avec une très grande périphérie. Si l'on prend quelques chiffres, Paris intra-muros, le Paris historique disons, accueille à peu près deux millions et demi d'habitants. Autour de Paris, la périphérie compte neuf, neuf millions et demi d'habitants aujourd'hui. Paris est devenue une métropole. Cette métropole doit évidemment se développer pour accueillir des nouveaux habitants, des nouvelles acti-

vités, des nouveaux transports, des nouveaux moyens de transport.

Mais elle doit aussi protéger son patrimoine. Le patrimoine à Paris est d'immense qualité. C'est un trésor : le Louvre, la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, les Invalides, Montmartre, les rues, l'Opéra, les places, les jardins. La stratégie d'évolution, de transformation de la ville historique de Paris fait appel justement à cette approche que nous avons appelée *landscape*. Comment protéger ces espaces, ces perspectives, ces lieux historiques tout en créant en dessous, du lien, du liant entre les différents bâtiments, en créant de nouvelles stations de métro, de transport, en créant de nouveaux lieux de vie ? Nous transformons actuellement, entre autres, un bâtiment très symbolique, très important au cœur de Paris, qui s'appelle La Poste du Louvre. La Poste du Louvre, c'est la grande Poste construite à la fin du XIXe siècle, qui aujourd'hui évidemment va rester La Poste significative, un peu le *flagship* de la compagnie, mais qui va se transformer pour s'ouvrir dans le quartier. Il n'y aura pas seulement La Poste, mais aussi des activités de bureau, de commerce. Il y aura également quelques logements, un hôtel, un petit commissariat ; ce bâtiment exprime finalement la transformation de Paris.

Au Japon, c'est déjà commencé depuis longtemps. Dans le même immeuble, vous avez à différents étages différentes activités. Paris est en train d'organiser, tout en protégeant et en respectant le patrimoine historique, cette transformation de *mixed use*, d'usage multiple dans un même bâtiment. C'est quelque chose que l'étranger, si je puis dire, en dehors, au-delà de l'Europe, nous apprend et nous oblige à réaliser. Nous devons transformer nos villes européennes en métropoles européennes, comme les métropoles qui existent aux États-Unis, en Asie, en Amérique du Sud, et maintenant petit à petit en Afrique. Nous sommes dans une transformation de la ville européenne.

N.N : Quels challenges voyez-vous arriver pour votre architecture et votre carrière ?

D.P : Je pense que ce que nous avons évoqué tout au long de cet entretien constitue les bases du challenge pour la transformation de la planète, parce que ce dont nous parlons au final, ce n'est pas d'une architecture qui pourrait se résumer à la construction d'un bâtiment. Nous parlons des architectures. Nous parlons des architectures qui créent des quartiers, des architectures qui créent des villes, des architectures qui créent des métropoles. Et ces architectures, elles doivent être intimement pensées par rapport au développement durable. Le travail par rapport à ce développement *underground*, c'est un travail lié à la résilience.

Par exemple, l'Université de Corée a dépensé cinq fois moins d'énergie que si elle avait construit son bâtiment comme un grand pavillon d'accueil. Ce bâtiment qui est incrusté dans le sol est extrêmement confortable, inerte, résilient ; il accompagne une politique de développement durable.

L'architecture, on le voit, ne peut et ne doit pas se résumer à un champ uniquement de design, de

construction. Il faut qu'elle s'ouvre, qu'elle mélange, qu'elle accueille des visions, des expériences qui viennent d'autres champs disciplinaires pour en faire la synthèse et pour finalement créer des bâtiments, des lieux métropolitains.

N.N: Quels bâtiments dessinés par d'autres architectes admirez-vous, et pourquoi? Qui vous influence le plus?

D.P: C'est peut-être une anomalie de ma part en tant qu'architecte français, mais je n'ai jamais été un grand fanatique de Le Corbusier, et ce depuis toujours. Évidemment Le Corbusier est un immense architecte, mais dès le début de mes études en architecture, j'ai été très vite attiré par deux autres architectes.

D'une part Louis Kahn et d'autre part Mies van der Rohe, qui sont deux architectes extraordinaires. L'un, Louis Kahn, est mystique, l'autre, Mies van der Rohe, est agnostique. L'un est dans l'épaisseur, dans le poids de l'architecture, l'autre dans la légèreté, la transparence. Je dois dire que je suis allé pendant mes études toujours de l'un à l'autre; cela a été l'un des plus beaux enseignements pour moi.

Avec le recul maintenant évidemment, je comprends que l'architecture doit avoir du poids tout en ayant cette légèreté. Et cette dialectique, ce paradoxe, est fondamental pour avoir une perception, une émotion qui soit liée à la permanence de la vie humaine, et donc du développement de l'humanité, ancré et en même temps aérien.

N.N: Je crois qu'il y a une équipe d'environ cinquante personnes dans votre agence. Concernant la taille globale d'une agence, combien de personnes faut-il pour un travail de qualité?

D.P: Je pense que ce n'est pas la taille globale qui est un critère de qualité. Ce qui est un critère de qualité, c'est plutôt la constitution, le petit groupe de personnes qui vont travailler ensemble et qui vont assembler, un peu comme les pixels assemblent les informations pour créer une image globale, donc un projet dans son ensemble. Cette situation permet d'avoir un échange, des allers-retours permanents, entre chacun, mais aussi entre les différents architectes, les différents designers, les différents ingénieurs, les différentes personnes qui travaillent aussi bien sur l'image, sur les textes, sur la communication, sur les dimensions administratives, et moi-même. C'est un travail permanent mais par petits groupes et par petites touches, je dirais.

Aujourd'hui nous sommes peut-être cinquante, il y a deux ans nous étions cent, demain nous serons peut-être cent cinquante, je ne sais pas. Ce n'est pas la taille globale qui est importante, ce qui est important c'est que les particules, les électrons fonctionnent en permanence avec le noyau en termes d'échange.

N.N: Vous êtes très occupé, et vous voyagez beaucoup. Comment décrochez-vous, que faites-vous

dans votre vie privée? Avez-vous des hobbies, des centres d'intérêts?

D.P: Non et oui. Ma vie n'est pas organisée. Ma vie est fonction des rencontres, des projets. Je dois dire que les plus beaux moments, les meilleures visites, que j'ai vécus, sont liés à des échanges pas professionnels, mais autour de relations professionnelles, qui ont créé des amitiés très profondes, très solides et des moments qui sont un peu volés, de rester deux jours de plus, d'arriver un peu plus tôt.

Donc ce sont ces petits moments qui ne sont pas très longs mais qui sont très précieux et surtout très savoureux, qui créent justement cet échange entre une forme d'intimité, des moments d'intimité et puis le travail lui-même.

N.N: Dernière question. Recevoir le *Praemium Imperiale* a-t-il une signification particulière pour vous?

D.P: Le *Praemium Imperiale* a un sens très important pour tous les artistes du monde entier, tous les créateurs, car c'est un prix profondément culturel. Ce n'est pas un prix commercial. C'est un prix qui rend hommage à des œuvres. À des auteurs, à des écritures, à des sensibilités qui sont extrêmement variées et qui touchent tous les domaines de l'art. Pour moi, c'est un signe très fort du point de vue symbolique bien sûr, mais aussi du point de vue de l'encouragement à continuer à développer l'élargissement de la discipline architecturale, c'est-à-dire du champ architectural.

L'architecture comme on l'a dit et comme beaucoup le pensent aujourd'hui, ne peut pas se réduire à la construction de bâtiments. L'architecture a une dimension globale qui touche tous les territoires, toutes les cultures, tous les hommes quels qu'ils soient. Et l'architecture doit être capable d'abriter, de protéger tous les hommes dans des économies riches, mais aussi surtout, dans des économies pauvres. Pour cela, il faut que les architectes développent des champs de recherche. Les architectes aujourd'hui ont devant eux des sujets extraordinaires de protection de la planète, mais aussi de protection des hommes et de l'humanité qui habitent cette planète; pour cela il ne suffit pas de faire de l'architecture, il faut partager l'architecture que nous faisons avec le plus grand nombre.

English	
Biography.....	p.16
Main projects.....	p.18
Interview.....	p.21
Photos.....	p.27

Dominique Perrault
Born April 9, 1953 / Clermont-Ferrand, France

Dominique Perrault is an architect who primarily steep himself in the history, environment, and special local nature of a building's site before going to the drawing board to design it. His innovative buildings blend into the environment without spoiling those features. Well known for his unique ideas, he sometimes embeds his buildings deep in the ground and often uses the material of "metal mesh" as a key architectural feature in his works. "My starting point is the empty space and how to design it," Perrault explains. "We need empty spaces in our homes to make them livable. In the cityscape, this emptiness is sometimes viewed as positive, but sometimes as rather unsettling. My primary focus is on finding ways to enhance the quality of these empty spaces."

Dominique Perrault's answer to the philosophical dilemma of how to treat empty space is to build buildings in harmony with the special physical features of the locale and the historical background of the building site. He disagrees with the approach of some architects who seek to build eye-catching, unconventional buildings for their own sake.

"Architecture should not be closed on itself, with its back to the context. It should always be in resonance with the environment, whether natural or urban. We architects should always think about our buildings' place in the urban design, and about the city itself as a whole."

Dominique Perrault wanted to become a painter, but at the age of 25, he changed his orientation and decided to become an architect. In 1989, he won the competition of the *National Library of France* (completed in 1995) at the age of 36, by the decision of President François Mitterrand. He considers that the experience of painting has been useful in his work as an architect, but it has also been useful in a curious way in that he says, "it is something that has enabled me to lose the fear of looking at a blank page".

The *National Library of France*, which brought him international renown as an architect, was full of innovative ideas. He built 100-meter towers at the four corners, buried the main body of the building underground and created: "At the heart of the library, a large garden; around it, a cloister, with towers, like an abbey." This innovative design received severe criticism at first. However, one well-known architect who lost the competition praised Perrault's design, and the library has gradually gained a positive reputation. The interior spaces are largely created by or clad in "metal mesh" materials designed by his partner, Gaëlle Lauriot-Prévost.

Since then, the two have worked together closely, engaged in such major projects as the *Velodrome and Olympic Swimming Pool* in Berlin, the *Court of Justice of the European Union* in Luxembourg and the *Albi Grand Theatre*, in Albi, France.

In the *Albi Grand Theatre*, they used the "metal mesh" previously used mainly for interior decoration, on the exterior, to drape and cover the entire building. The theatre manifests an evolving appearance as the day progresses. In the morning, the metal mesh shines like a golden scarf and in the evening the theatre glows in a soft, brick-red color, reflecting the light emanating from the interior through the metal mesh causing the building to blend with the beautiful street of the old town filled with houses made of local brick. At the same time, the mesh protects the building from the effects of the blazing sun of the south France sun and from rainstorms. Ongoing projects include the *repurposing of the Dufour Pavilion* in the Palace of Versailles and the *new Longchamp race track* in Paris.

Among his works in Asia, Dominique Perrault designed the *Noh Theatre* in Tokamachi, Niigata Prefecture, the *Fukoku Tower* in the Umeda business district of Osaka and the *Ewha Woman's University Campus Center* in Seoul, South Korea.

PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



Dominique Perrault in his studio
Photo: The Japan Art Association/Sankei Shimbun

FRENCH NATIONAL LIBRARY

Paris, France
1989-1995

The French national library was the last of the major public works initiated by President François Mitterrand. This project is a skillful interweaving of urban planning, architecture and landscape. Exploring the figures of the square, rebalancing the east side of Paris with the center and La Défense; of the open book, a place for storage where books are stacked in the sky; and of the cloister, a place for strolling, study and transcendence, placed in a broad and deep hollow in the ground.



VELODROME AND OLYMPIC SWIMMING POOL

Berlin, Germany
1992-1999

Undertaken in the context of the reunification of East and West Germany and Berlin's subsequent bid for the Olympic Games, the velodrome and the Olympic pool are inserted between a residential area and a brownfield site, amidst a dense and heavily trafficked network of circulations. To reconcile these diverse urban components, the project embeds the program in a vast orchard, into which are immersed the simple yet massive volumes of the velodrome and the Olympic pool.



COURT OF JUSTICE OF THE EUROPEAN UNION

Luxemburg, Luxemburg
1996-2008

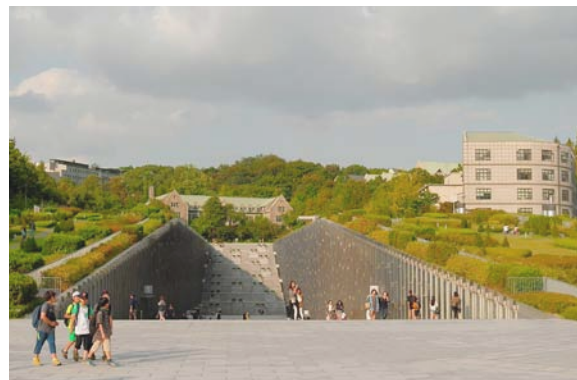
A fourth extension was deemed necessary to meet the growing needs of the Court of Justice in keeping with the important enlargement of the European Union occurring in 1996. The project calls for the renovation of the existing building. This original part is then ringed by another structure, designed to clarify and facilitate the distribution of functions. Two newly erected towers are connected to the whole by means of a long gallery, which serves as an indoor street. The arrangement of the volumes creates an impressive new silhouette, thereby greatly enhancing the visibility of the institution.



EWHA WOMANS UNIVERSITY,

Seoul, South Korea
2004-2008

The answer for a new program requiring the combination of spaces for study and recreation, this immense university facility has become a telluric interface blending the city space into the landscape, and further enriching it through the masterful interplay of sensory perceptions.



REPURPOSING OF THE PAVILLON DUFOUR - CHÂTEAU DE VERSAILLES

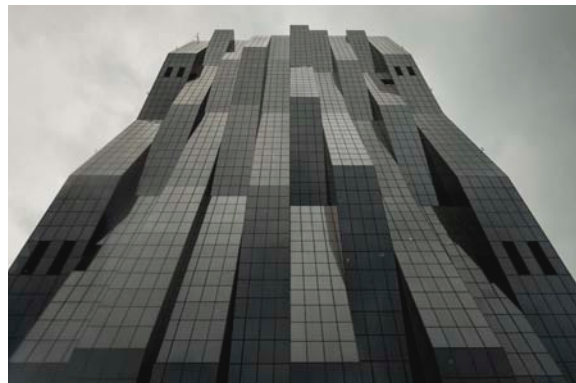
**Versailles, France
2011-2016**

Blending restoration, rehabilitation and contemporary intervention, the redesign of the Dufour Pavilion in the Palace of Versailles establishes a new entry and exit point for the five million visitors welcomed here annually. This is where they receive their initial introduction to the exceptional heritage of the site in a facility that fulfils the requirements of a fluid and functional itinerary. Taking advantage of variations in height, the project is physically and metaphorically rooted in this place. The intervention has been thoroughly contextualized down to the very last sophisticated detail of the construction.



DC TOWERS
Vienna, Austria
2004-2016

These two towers serve as a signal and gateway to Donau City, a business district of the Austrian capital rising along the banks of the Danube. The base of the towers is carefully designed to ensure transitional zones offer comfortable and inviting public areas. The cycle of the seasons and the changing light of day is reflected in the shimmering materiality of the smooth and undulating geometry of the towers' façades, placing them in an intriguing architectural and urban dialogue.



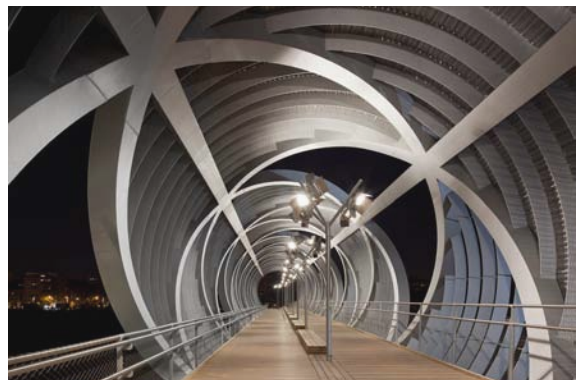
ALBI GRAND THEATRE
Albi, France
2009-2014

Mindful of the need to comply with the requirements of its inclusion on the World Heritage List, the city of Albi has undertaken the construction of new cultural facilities, including this grand theatre, to enhance the quality of life and the drawing power of its activities. Thus, theatre's relationship with surrounding public spaces was carefully designed to facilitate its insertion into its context and its appropriation by the city's inhabitants. The metallic veils surrounding the parallelepiped blur the lines between interior and exterior and reflect a lyrical and evanescent image of architecture.



ARGANZUELA FOOTBRIDGE
Madrid, Spain
2005-2011

The Arganzuela footbridge spans the banks of the Río Manzanares in Madrid, where a broad landscaped area, reclaimed from the highway, follows the course of the river over several kilometers, through the city's historical center. Composed of two off-centered cones and a wooden deck, around which a metallic ribbon is wound, this bridge creates a new entrance to and panoramic viewpoint over the newly landscaped park, by providing it with a pleasant public space for strollers.



FUKOKU TOWER

Osaka, Japan
2007-2010

The Fukoku tower, located near Osaka's main train station, houses the offices of the eponymous insurance company. Inspired by the shape of a tree, it is metaphorically rooted in the underground mall network from whence it draws its energy; while tapering as it soars upward to the sky.



NO THEATRE

Tokamachi, Japan
2005-2006

Interpreting the codes of Nippon theatre architecture, this small lakeside pavilion is covered with a brilliant steel roof; the effect of the pleating of this roof creates a myriad of constantly changing fragmented reflections blending stage, artifice, and landscape into a shimmering whole.



ESIEE ENGINEERING SCHOOL

Marne-la-Vallée, France
1984-1987

In this project, the traditional organization joining façade and roof is replaced by a long and inclined plane, rising up from the ground. Thus, a new horizon emerges west of the campus, associating the school of engineering with a single and luminous image.



PRAEMIUM IMPERIALE 2015

Interview with Dominique Perrault

INTERVIEW BY NOBUTOSHI NOTSU, EXECUTIVE SECRETARY OF THE JAPAN ART ASSOCIATION,
ON JUNE 2ND 2015 AT THE ARCHITECT'S STUDIO IN PARIS

Nobutoshi Notsu: Now let's start with the *Fukoku Tower* in Osaka. *Fukoku Tower* has become a landmark in Osaka and is popular as a site of rendezvous and a resting place for many citizens and students. What kind of images and concepts did you have in mind when you were designing this building?

Dominique Perrault: *Fukoku* is a life-insurance company and one of its philosophical ideas is to develop a philanthropic image. And the *Fukoku Tower* project is, quite obviously, a business intervention, as there are offices, shops, a whole city-center structure, but it is also about creating public spaces. So there is generosity from the private client towards the city and the local area. Creating that public space is not only about widening the pavements, and we have made it more comfortable for the pedestrians to walk around the tower, but also, and perhaps most importantly, bringing natural light deep down to the bottom of the tower. And therefore we have created on a lower level a site, a 'sunken garden', and this sunken garden allows various galleries that run below ground to meet in natural light at the bottom of the tower. So it is indeed a meeting place, a site of rendezvous.

N.N: If you have a chance to work in Osaka again, what sort of building would you like to build?

D.P: In Osaka we are taking part in another study in the same area, but to the north of the train station, the development of a large area that has caused a lot of controversy and debates. The residents don't want any more towers, they want green spaces, they want a lower skyline.

We are ten or so architects to have reflected upon how to introduce a blend of nature and architecture in the area, with buildings that will come with transports and public spaces, and that will make going out a more pleasant and more comfortable experience – more generous, there again, with regard to large-scale public transport facilities, but also as a new area of more human and more lively dimensions, both during the day and at night, for it would not be an area where people just work, it would also become an area where people live.

N.N: In 1989, you won the competition for the *National Library* in France at age 36. Did you anticipate that you would receive some criticism at first and that the negative opinions would eventually become positive? Or were you trying to intentionally provoke the public with your innovative ideas, with the sunken garden and the metal mesh walls?

D.D: Obviously my proposal was a very visionary proposal in a way, for that area did not exist. What we have visited together is a new area of Paris, with a very high degree of diversity, of density, of intensity.

At the time, more than twenty years ago, this area was in fact a kind of brown-field site. And the idea was to create, through the library, a new area. So the President's gesture was two-fold. On one hand, to provide France with a new national library: more modern, more open, more efficient. But also, to give to Paris a new heart where to develop a new area that the mayor of Paris – at the time Jacques Chirac, who would later become the President of France – was to develop very widely along the Seine. So the proposal that I submitted was two-fold. That is, to create an intimate place, almost introspective, quiet, built around nature, dug into the ground, and then another place, very open, without walls, without arcades, without columns, without barriers: a space that was totally open to the four directions, in order to make it the heart of that area that was about to be built but that, at the time, did not exist.

So of course it was a very abstract, a very conceptual project. But today what used to seem negative to some has become the positive of that institution – which, quite generously, has granted Paris with a vast public, pedestrian, wooden area that allows people to have a stroll, to sit down and, ultimately, to meet there, too, on the bank of the Seine, in the heart of a new area.

N.N: After the *National Library*, you were engaged in such big projects as the *Velodrome and Olympic Pool* in Berlin, the *Olympic Tennis Centre* in Madrid, the *Court of Justice of the European Union* in Luxembourg etc. Please take any of your projects as an example and tell us how your original idea started out and how it evolved into its final form?

D.P: In fact all these projects are linked one to another, starting from a desire to design emptiness – that is, to consider that emptiness is not a negative feature in the city. Of course, in architecture, it is a positive element, for without the empty spaces inside our homes we could not live. But in the city emptiness is sometimes viewed as positive, sometimes as unsettling.

The idea behind these big projects is to bring a quality, somehow a generous, open and civic ambition (and therefore, ultimately, a political ambition), to share those empty spaces, to make them open to everyone – and that is the case, for example, with Berlin. Berlin is, to a degree, the opposite of the Li-

brary. At the Library, the garden is at the heart of the architecture. In Berlin, the buildings stand in the heart of nature.

In a way it is more complex, perhaps, but with the *European Court of Justice*, the idea is to build a city on the city, but to open the courthouse onto the streets, to create large forecourts, to create various points of entrance for that institution, and therefore, ultimately, to stage a justice with a human face, through emptiness, through transparency, through opening up spaces from the inside towards the outside – and vice versa of course, from the outside towards the inside. So that is a bit the common theme of this architecture. An architecture which considers that it is never closed on itself, that it is always porous, that it is always in resonance with an environment, whether natural or urban.

N.N: I've heard that when you design, you think of history, environment, landscape, and special location, local nature of the construction site. What do you think is the most important element in your architecture?

D.P: I think that the most important element is the context – not context as a reference, but context as a material. That means, the precise position of the project in relation to an environment, and how the project is going to change, how it is going to transform that environment to create a new environment.

Wherever you are in nature, wherever you are in the city, in the metropolis: no matter the context, what is paramount is that there is a process of transfiguration of an existing environment – owing to the architectural project, or because of it – that creates a new environment.

N.N: Could you elaborate on your concept of using metal mesh in your buildings such as *Albi Grand Theatre*?

D.P: The metal mesh is a long story. It started with the *National Library*, where we mainly fitted the interior – rugs, curtains, ceilings... So it was rather a decorating work.

Gradually, the metal mesh got out from the inside of the buildings, and ended up draping them, covering them, creating clothes that would protect those buildings – protect them from the sun, from the wind, from the snow, from the rain, etc. And so this dressing has become, little by little, an actual component of the architecture, an envelope that is structural, for these meshes are not light. They are made of metal, often stainless steel, which require strength: they need to be tensed, they need to acquire an architectonic. And this dimension is used to wrap Albi like a golden scarf. But that golden scarf is going to bring about two outcomes: it is going to protect the building from the sun, but it is also going to completely de-structure the very pure, very parallelepipedic volume of this theatre and give it a lyrical dimension.

And therefore that metal mesh is in fact a contemporary wall. That means that it is not a wall that divides, it is not a shell that is completely opaque and closed: it is a filter. It is a feature that allows to bring together the outside and the inside, the private, the intimate, and the public and collective.

It is in fact a new feature in the language of architecture, which is not merely a textile feature, but rather a feature of the evolution of the wall into something more open, more porous and more permeable.

N.N: Then can you elaborate on your concept of underground architecture and design of being buried and excavated?

The work on what we call today, *groundscape* – that is, like 'landscape', the "scape" of the land – is a work that originated about thirty years ago with a draft project for a university campus in France, where the idea was to build, at the heart of the campus, a large piazza, a large square, and to create underneath, just below, not deep down but just below, a library, lecture halls and study spaces for students.

This idea allows in fact to extend the roof of the buildings to a much wider environment, and therefore to create both a landscape below ground and a landscape above ground.

Such a strategy is also developed in relation to historical buildings. For instance, we have the idea to place – or to position – the Arc de Triomphe, in Paris, on a glass disc, which would of course give that monument a new life as we could then create underneath, like roots, a place of memory, a place of ceremony. This approach, therefore, is to extend what the modern movement has somehow put a stop to: it is to extend the superstructure to the infrastructure, so that you don't have those two separate worlds – the aerial world and the world of the ground. So the *groundscape*, the underground work, is not about making people live underground, it is on the contrary about making that layer – that epidermis of the city – alive, it is about giving roots to buildings so that we can live a better life in those buildings, within that infrastructure. So that we can have, around the corner, as many facilities as possible, as much comfort as possible and, of course, as much public transport as possible.

N.N: How did the idea of this underground campus of the Korean *Woman's University* was born?

D.P: The idea, the 'statement' for that university was to build a landscape rather than to build a building. That is to say that the thinking comes from the original topography of the site, where there were hills, and in fact the project reconstructs its original geography. And within that geography is incorporated a building. We dig a valley that allows to bring natural light and that also allows to extend the street leading from the metro station to the entrance of the university inside the campus. So, once again, we see that the absence of architecture creates a new presence, or a new type of

presence for that architecture, or an architecture of a different order, more landscaped, more poetical too, and which is going to make other architectures that already exist in that environment live together. And quite interestingly, the emptiness created by this valley seems to link together, in an almost intangible way, as well as visually, the campus buildings and the various pavilions that stand on the campus.

So, unlike what I would call an academic idea, that emptiness is more a linking material, a uniting material, than a dividing material.

N.N: How do you balance artistic relevance and practical use inside your mind when you design?

D.P: My relationship with aesthetics is a relationship that I could describe as rather conceptual. That is to say that what feeds aesthetics is the process of creation, production and realization of the architecture.

Exactly like a conceptual artist who develops a process. And it is that process which will have aesthetic qualities and which, ultimately, will produce a work. I find that approach extremely well suited to architecture, for today architecture is not something that can be defined *a priori*. Architecture is too complex. It deals with money, it deals with politics, with social issues, with aesthetics, with sustainable development. It is the world we live in – architecture in its entirety.

And therefore the idea of starting from an attitude and developing it, a bit like a scientist would do from a set of hypotheses, examining that attitude, evaluating it, making it live and grow, and perhaps ending up at the opposite end of what you might have imagined at the start of the process: that is a contemporary architectural approach that corresponds perfectly to the relationship that we have also with our clients. For architecture cannot be created without an exchange with the client, whether public or private, whether a patron or friends, or even oneself. You must have an exchange with someone who will be the user or the sponsor of the architectural work.

N.N: You always draw in beginning, of designing buildings. How important do you think your drawing is?

D.P: For me, a drawing is rather a summary of a system that means that the drawing is not the outcome of the architectural design.

The drawing, for me, is the occasion to set up a system, which, as I was saying earlier, corresponds to a vision, to a concept, to a certain outlook. And that drawing will allow you to start making models, films, videos, to research into materials, to work with light. So there is, in this sketch-like representation, in that synthesis of the outline, a whole world that is gradually going to evolve and develop to become a whole that goes far beyond the original drawing on the blank page.

N.N: Please tell us about the collaboration with your partner designer Gaëlle Lauriot-Prévost, in your architecture?

D.P: Gaëlle Lauriot-Prévost is an architect-designer and she started to work with me when we designed the *French National Library*. In particular, when she left Zaha Hadid, since she was working in London at the time, she came to develop all the interior design of the library. It was a strike of luck for me because we are still working together, but it was also a strike of luck for us because François Mitterrand had decided that the architect of the library would also design the interior of the library, with the idea that the interior of the library was also an architecture, like in an abbey, like in a cloister. That was François Mitterrand's vision. At the heart of the library, a garden; around it, a cloister, towers, like an abbey. A place for study, a place that was to be completely occupied by architecture on the outside, but equally on the inside. So it was on that occasion that Gaëlle Lauriot-Prévost developed the chairs of the library, the lamps. The whole range of features that inhabit, so to speak, the architecture of the *National Library*.

We then carried on developing that work, which came to focus mainly on designing the lighting and the acoustics. That is, two features that create a certain quality, a comfort, and also a particular emotion in all our projects. And it is her who controls those immaterial dimensions which, for whoever lives, or works, or reads in a place, are extremely important perceptions and which, to me, are entirely architectural.

That means that all five senses have to be interpreted in architecture: smell, sight, hearing, touch, with the materials, etc. And it is precisely that collaboration between the eye of an architect-designer and that of an architect that creates that world of emotion, that world of the senses, and that translates it into architecture.

N.N: Why did you want to become an artist at first? What finally led you to architecture?

D.P: Indeed, I did not want to be an architect. I became an architect somewhat against my will, as I wanted to be a painter. I did not really know what that meant at the time, since I was eighteen. But it was something that I used to practice. I started painting at the age of fifteen, for perhaps nearly a decade, until I was twenty-five.

In the meantime, I obviously had to buy paints and canvasses, and so architecture was a possibility, that on one hand was very welcome by my parents, but that also had its qualities, for straight away I started to work in architectural practices and therefore to earn a little bit of money. So I went on painting a little longer than I had anticipated.

And the fact that painting is still present in my work does not just constitute an aesthetic presence; it is something that has allowed me to lose the anguish, the fear in front of the blank page. When painting, straight away the blank page became, more or less, a painting in progress. For architecture, that training, that experience has been something hugely important which very quickly made me draw buildings, imagine buildings, and above all work in architectural practices.

N.N: What was the hardest time in your career? How did you overcome it?

D.P: The most difficult period was when we lost the work that we did for the *Mariinsky Theatre* in St Petersburg. It was a fantastic opportunity for Russian architecture, but also for international architecture, for Russia had staged an international competition. It had been seventy years since Russia had last staged an international architecture competition. The last one had taken place when Le Corbusier had been invited as a competitor to submit a proposal for the Palace of Soviets. Then, for seventy years, nothing. It was a highly prestigious, extraordinary programme. A new theatre, the new St Petersburg opera house, with a fully transparent process, with a team of German engineers, Japanese acousticians, plus a Russian team. So, a wonderful team around myself who won that exceptional project. We worked on it for three years. We developed the whole project. And for rather obscure reasons, undoubtedly political, but certainly not only so, all foreigners were thrown out and the project did not materialise.

That has really been a great sadness to me, for the project was there, the money was there, it was possible. And the transformation that we had all hoped for, not just myself but all the Russian architects, that there could be in that country a great public commission that would be open, transparent, and with an aesthetic and cultural ambition, disappeared.

N.N: You have been quite active in Asia too. Are there any difficulties designing in Asia compared with Europe?

D.P: In Asia, the relationship with the client is very important because Asia is changing at a very fast pace and, moreover, on a huge scale. The architect, therefore, needs a constant dialogue with the client in order to be able to follow the pace of development and to adapt that speed of development to the project.

The example of the university is remarkable, for it is an academic client who has chosen a very particular project and who wanted the architect-author-designer of that project to develop it up to delivering of the building. And even today, still, we have the opportunity to carry on working with the *Ewha University* to perfect the project again and again.

When we worked with Fukoku, the client was also very present. Fukoku's trade is life insurance, rather than building towers. So, for them it was a unique and specific project. And for the architect this is the best possible situation, as the dialogue is direct, it is intense, and the commitment is total.

And so, what is true for Asia is also true for the rest of the world. I think that there are no technical or process issues from an overall point of view. The only real issue is the relationship between the sponsor and the architect. This relationship is one of sharing and mutual commitment to carry out a project – the best project – together. The project that is going to be the place where many people are going to live

and work, that is something which is absolutely paramount and it is that link that needs to be protected. It is that link that all the artists and creative contributors need, this personal, direct, close relationship with the sponsor, so that you end up with a work that bears individuality, specificity and, obviously, a signature.

N.N: You designed the *Noh Theatre* in Tokamachi. The Noh theatre is a place to express "the Beauty of *Yugen*" (unfathomable profundity), peculiar to Japanese culture. It pursues the ultimate functional simplicity, shaving off all unneeded elements. Does it have anything in common with your architectural philosophy? Did you see any Noh performances, or study Noh before designing it?

D.P: When I was invited to build a Noh theatre, it was the smallest project that I had ever taken on, since a Noh theatre is a seven-by-seven metre square with four posts, a roof and a small bridge linking the outside to a central stage.

For me, of course, the meaning of Noh is essentially graphic and choreographic. I don't understand a thing about Noh. But the site where the theatre was due to be built was an extremely symbolic place. A place where there had been disasters, landslides, typhoons, etc. And so it was about re-constructing a landscape, with the idea that this little theatre would create a link between earth and water. Therefore we imagined building the stage right between earth and water.

You find, of course, in the history of Japanese architecture, and in particular in Kyoto, small temples or buildings making that link between earth and water. The other aspect was how to install the four posts to make a roof. The problem, in that particular area of Japan, is that in the winter you get three or four metres of snow, and so the roof collapses. Or else you have to make a roof so strong that it becomes a house. So the idea was to imagine a roof behaving like a butterfly, with wings that open in the summer, when there is no snow, and close in the winter. That's how we came to design those wings of mirror-polished steel that amplify, in a way, that bring some form of natural light onto the stage of the Noh theatre.

I must say that I was extremely worried on the opening day of the Kyoto triennial because the event was launched with a play, a performance given by a Noh master in the Noh theatre, and I was very worried because it was a highly symbolic project, quite simple but not entirely pure as far as the roof was concerned. After the performance, of course, I went to ask the question very cautiously to the Noh master, to find out whether the theatre was suitable for the practice and for the performance that had just taken place, and he felt it was great. I was extremely relieved because he was saying that the immobility of the stage was somehow in a dialectical relationship – or in resonance – with the movement of the light coming from the roof. I don't know if it was a polite compliment but I found that vision utterly poetic and extremely reassuring with regard to the work that we had done.

N.N: Besides Noh, what kind of influence did you receive from Japanese culture?

D.P: The influence is, in fact, that presence of emptiness that I was referring to earlier, in Japanese cities. Emptiness is at the heart of the city: the imperial site and the park all around it create empty spaces at the heart of the city. You can also find those empty spaces with the temple in Omotesando, you find them in Kyoto, etc. So, if we just look at Tokyo, but it is not just in Tokyo, emptiness in Japanese thought, and especially in their vision and their perception, is a feature of life, not an element of anxiety. Whereas in Western thought, emptiness tends to be experienced as nothingness, as the absence that sometimes invokes death. And I have to say that that presence of emptiness, that way of looking at it, is something that feeds contemporary urbanism and the transformation of European cities.

European cities are designed to the extreme, they are organized. Squares, avenues, perspectives. Paris is, of course, a masterpiece of this type of urban composition, but all European cities function with that same architectural and urban system. The metropolis – that is, the transformation of a European city into a metropolis, and Tokyo is a huge metropolis – must take place, and can only take place, through using, or urbanizing emptiness. Not so that we can build in that emptiness, but to foster emptiness so that it becomes our breathing space, our contemplating space, so that emptiness really becomes part of us, of our metropolises, a living feature of our metropolis.

N.N: You spoke about the relationship between the city and the buildings in Tokyo. And how about Paris?

D.P: Paris is obviously in a very particular situation because Paris is a small city with very large outskirts. If we look at the figures, Paris proper, let's say the historical Paris, has a population of about two-and-a-half million people. Around Paris, in the outskirts, nine to nine-and-a-half million people today. That is to say that Paris has become a metropolis. This metropolis, of course, has to develop to house more people, more activities, more transports, more means of transport.

But it must also protect its cultural heritage. And that heritage in Paris is of immense quality. It is a treasure: the Louvre, the Eiffel Tower, the Arc de Triomphe, the Invalides, Montmartre, the streets, the opera house, the squares, the gardens. Therefore, the strategy of development, of transformation of the historical city of Paris, calls for that approach that we have called *groundscape*. That is, how can we protect those spaces, those perspectives, those historic places, while creating underneath some linkage, some binding between the various buildings, by creating new metro stations, new transport terminals, by creating new living spaces? We are in the process of transforming, among other things, a highly symbolic and important building in the heart of Paris, which is called "*La Poste du Louvre*". It is a large post office which was built in the late nineteenth century, and which will of course retain its significance as a post office, as the flagship of the French post office company. But it will

transform itself as to open up within its area. That means that there will be not only "*La Poste*", but there will also be office and trade activities. There will also be some housing, there will be a hotel, there will be a small police station. So, ultimately, this building expresses the transformation of Paris.

In Japan, it started a long time ago. In the same building, you have different activities on different floors. Whilst protecting and respecting its cultural heritage, Paris is now in the process of organizing that transformation towards mixed uses within a building space. And this is something that foreigners, so to speak, outside or beyond Europe, teach us and compel us to achieve. We must transform our European cities into European metropolises, like the metropolises that you find in the US, in Asia, in South America and now, gradually, in Africa. We are at a transformation stage of the European city.

N.N: What challenges do you see ahead for your architecture and your career?

D.P: I think that what we have touched upon all along this conversation constitutes the basis of the challenge for the transformation of our planet because, ultimately, what we are talking about is not an architecture that could be summed up to the construction of a building. We are talking about architectures in the plural. We are talking about architectures that create areas within cities, architectures that create cities, architectures that create metropolises. And these plural architectures must be considered in close relationship with sustainable development. The work on this underground development is linked to resilience.

For instance, the University of Korea spent five times less energy than if it had built its building as a large reception pavilion. That building, which is encrusted in the ground, is an extremely comfortable, inert, resilient building, that comes with a sustainable development policy. So, as we can see, architecture cannot and must not be summed up to a field of design and construction alone. It has to open up, it has to mix, it has to welcome visions and experiences that come from other disciplinary fields and synthesize them, ultimately to create buildings, metropolitan spaces.

N.N: Which buildings designed by another architects do you admire, why and who influences you most?

D.P: Perhaps it is an anomaly on my part as a French architect, but I have never been a great fan of Le Corbusier. Obviously, Le Corbusier is an immense architect, but from the very beginning of my architectural studies I was very quickly drawn to two architects. Mies van der Rohe, on one hand, and Louis Kahn, on the other, who are two extraordinary architects – but one, Louis Kahn, is a mystic, and the other, Mies van der Rohe, an agnostic. One, Louis Kahn, promotes the thickness and weight of architecture, the other, Mies van der Rohe, lightness and transparency.

And I have to say that during the course of my studies I always went from one to the other, and for me that was one of the best teachings.

Now, of course, with hindsight, I understand that architecture must have weight whilst also bearing that lightness. And this dialectic, this paradox is fundamental to having a perception, an emotion that is linked to human life permanency, and therefore human kind development – anchored and, at the same time, aerial.

N.N: I hear you have around fifty staff in your office. Regarding office size, how many staff members do you think are appropriate to keep the quality of your work?

D.P: I think that it is not the overall size that is a criterion of quality. What is a criterion of quality is, rather, the constituting, the small group of people who are going to work together and fit together a project in its entirety, a bit like pixels fit information together to create an overall image, and this situation allows to have an exchange, constant toings and froings between each other, but also between myself and the various architects, the various designers, the various engineers, the various people who work on the image, on the text, as well as on communication or on the administrative dimensions. The work is constant but done in small groups and, I would say, by small strokes.

So today we are maybe fifty, two years ago we were a hundred, tomorrow we will perhaps be a hundred-and-fifty, I don't know. It is not the overall size which is important. What is important is that the particles, the electrons keep functioning constantly with the nucleus in terms of exchanges.

N.N: You are very busy, you have to travel a lot. How do you unwind, how do you spend your private life? Have you got some hobbies or interests?

D.P: No and yes. My life is not organized. My life is determined by encounters, by projects. And I have to say that the most beautiful moments, the best visits that I have experienced, are associated with exchanges which were non-professional, but were around professional relationships, that have given rise to very deep, very strong friendships, and moments which are a bit stolen, to stay a couple more days, to arrive a little earlier.

So it is those moments which don't last very long but are very precious and very enjoyable, that precisely create that exchange between a form of intimacy, between moments of intimacy and work itself.

N.N: Last question. Does receiving the *Praemium Imperiale* have any special meaning for you?
The *Praemium Imperiale* has a very very important meaning to all artists and creators across the world, for it is a profoundly cultural award. It is not a commercial award. It is a prize that pays tribute to works, therefore to authors, to writings, to sensibilities that

are extremely varied and are involved in all artistic fields. For me, it is a very strong signal – from a symbolic point of view, of course, but also from the point of view that it encourages to keep on developing the widening of the architectural discipline, that is to say of the architectural field.

Architecture, as we have said, and as many agree today, cannot be summed up to the construction of buildings. Architecture has a global dimension that touches all territories, all cultures, all human beings, whoever they are. And architecture must be able to house, to protect everyone in the wealthy economies, but also, and especially, in the poorer economies. And to that end, architects must develop research fields. Architects today are faced with extraordinary questions about protecting the planet, but also about protecting the human kind that lives on this planet. And for that, it is not enough to practice architecture: we must share the architecture that we practice with as many people as possible.

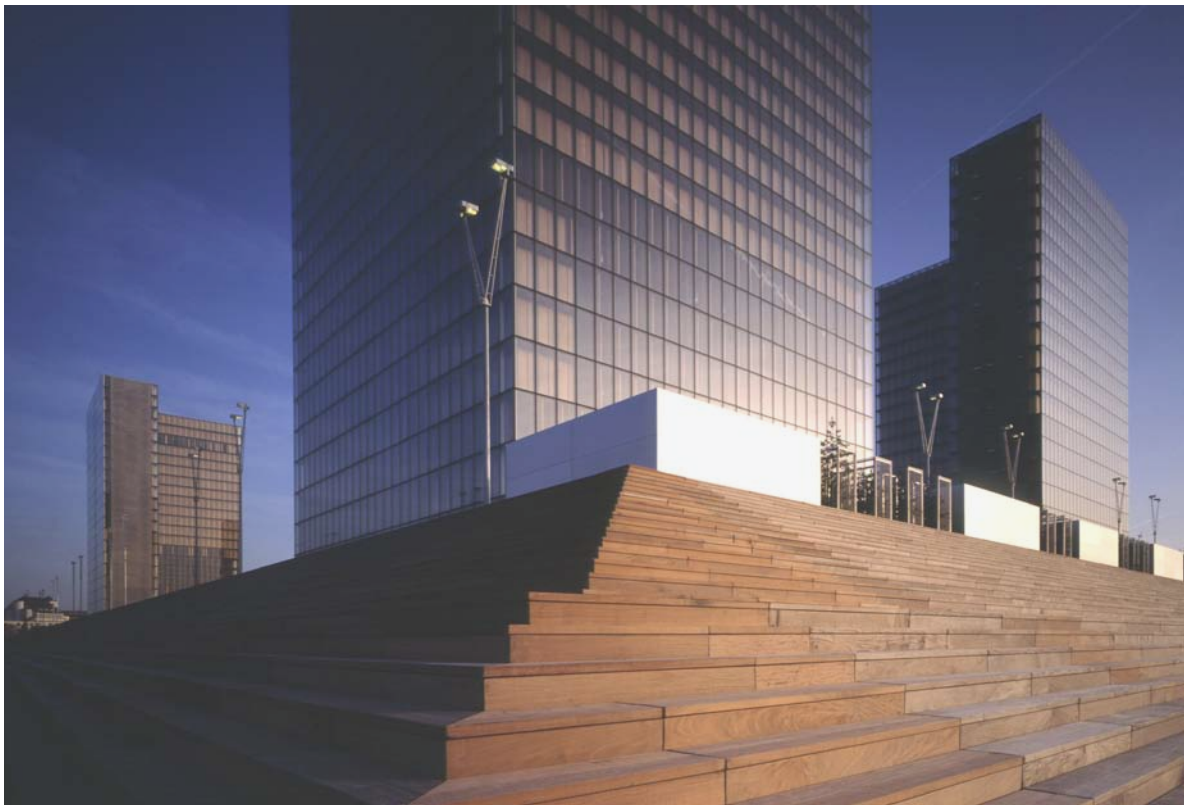
PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



FUKOKU TOWER
Osaka, Japan
2007-2010

Photo disponible / Picture available for press use
© Daici Ano /Dominique Perrault Architecture / Adagp

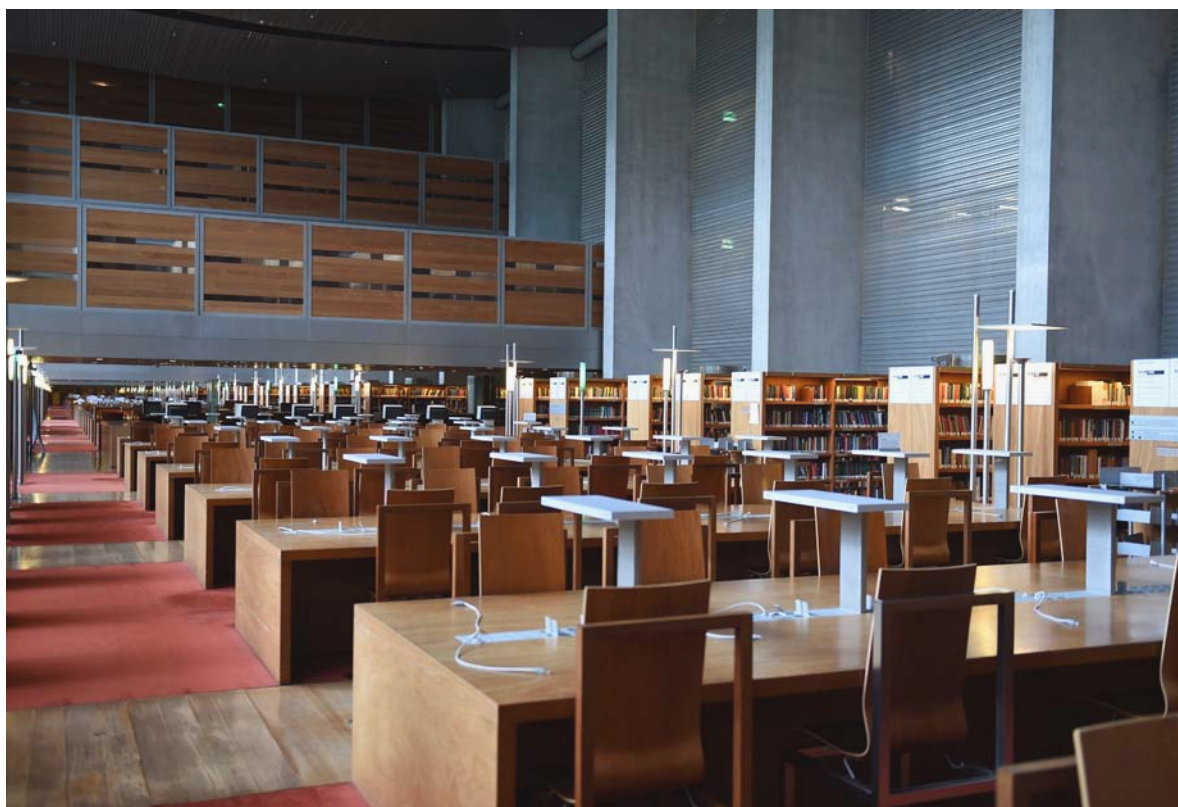
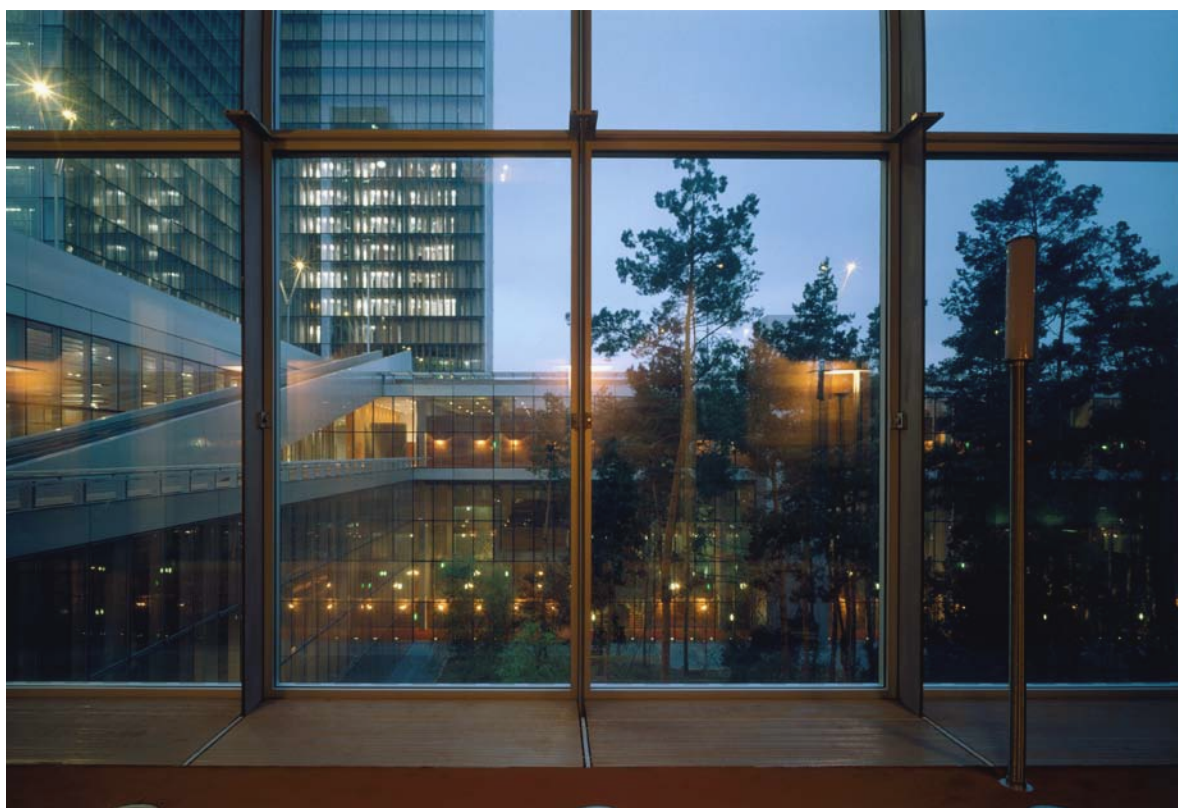
PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



FRENCH NATIONAL LIBRARY, Paris, France, 1989-1995

Photos disponibles / Pictures available for press use
© The Japan Art Association / Sankei Shimbun
© Georges Fessy / Dominique Perrault Architecture / Adagp

PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



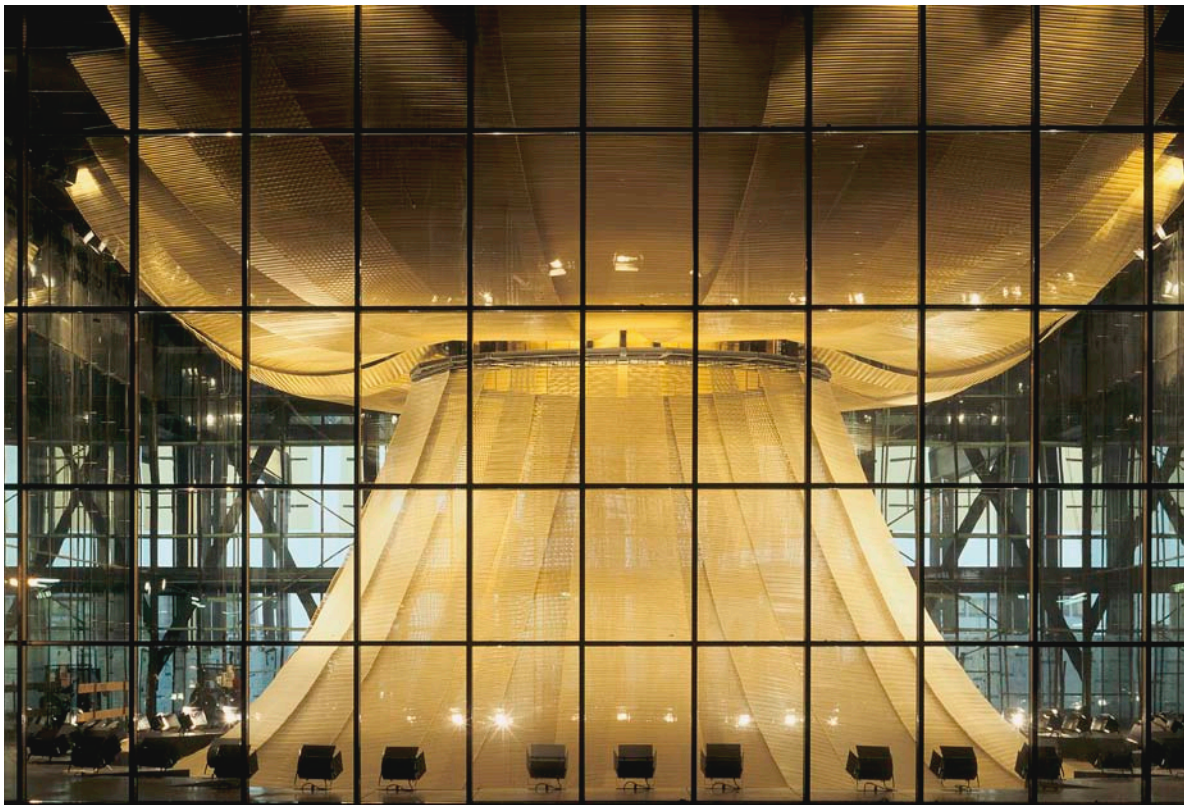
FRENCH NATIONAL LIBRARY, Paris, France, 1989-1995

Photos disponibles / Pictures available for press use
© Georges Fessy / Dominique Perrault Architecture / Adagp
© The Japan Art Association / Sankei Shimbun



VELODROME AND OLYMPIC SWIMMING POOL, Berlin, Germany, 1992-1999

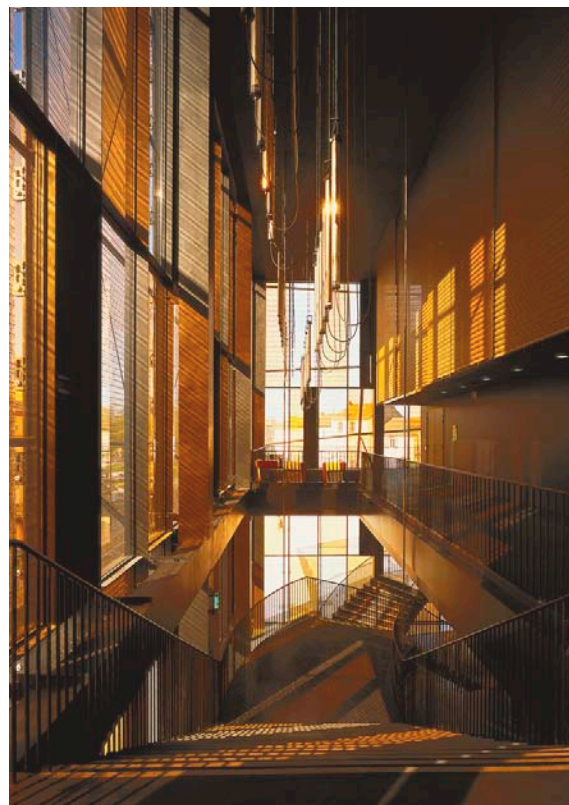
PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT

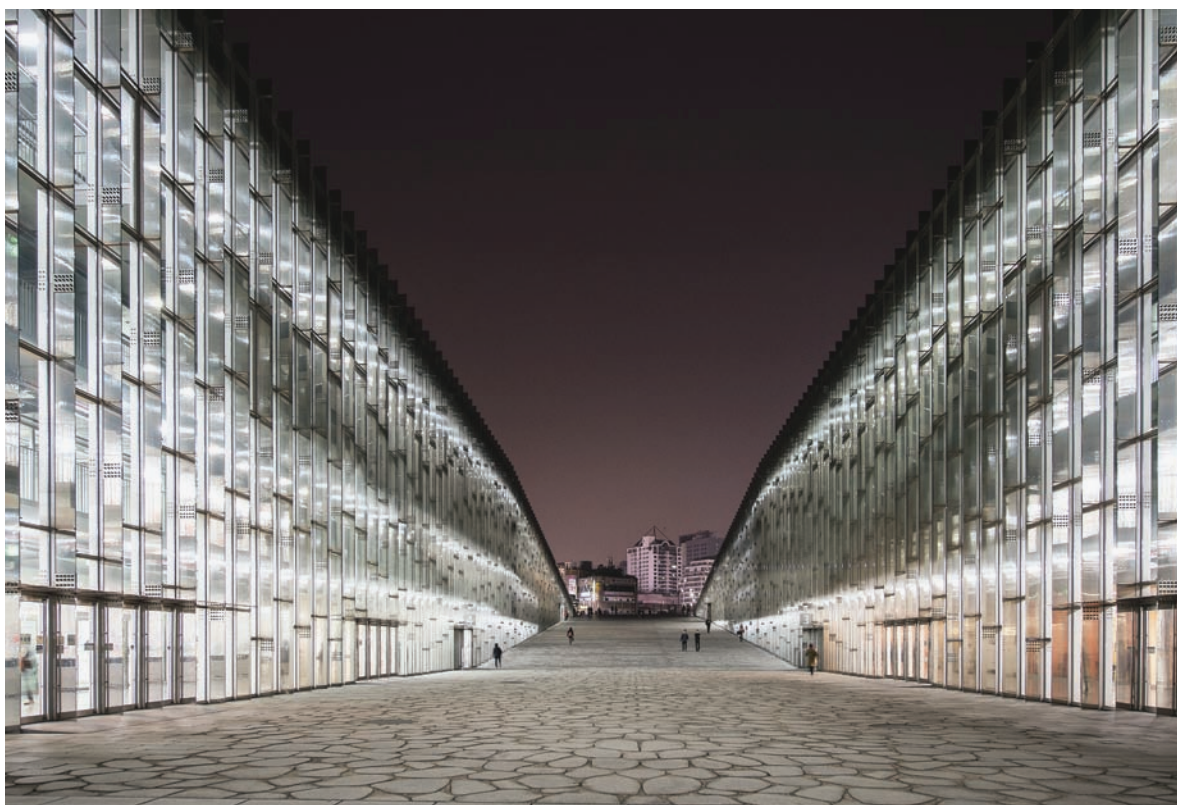


COURT OF JUSTICE OF THE EUROPEAN UNION, Luxemburg, Luxemburg, 1996-2008



ALBI GRAND THEATRE, Albi, France, 2009-2014

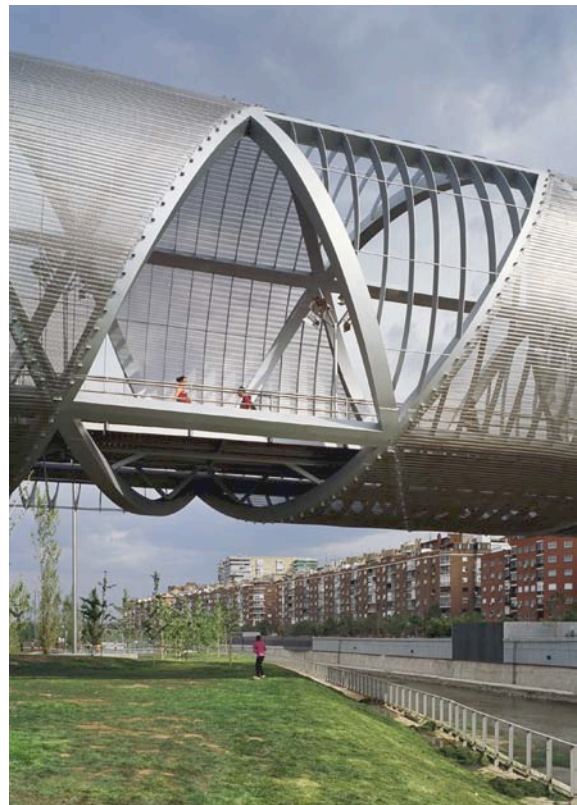




EWHA WOMANS UNIVERSITY, Seoul, Korea, 2004-2008



NOH THEATRE, Tokamachi, Japan, 2005-2006



ARGANZUELA FOOTBRIDGE, Madrid, Spain, 2005-2011



REPURPOSING OF LA POSTE DU LOUVRE, Paris, France, 2012-2018



REPURPOSING OF THE PAVILLON DUFOUR - CHÂTEAU DE VERSAILLES, Versailles, France, 2011-2016

PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



OLYMPIC TENNIS CENTRE, Madrid, Spain, 2002-2009

PRAEMIUM IMPERIALE 2015
DOMINIQUE PERRAULT



DC TOWERS, Vienna, Austria, 2004-2016

Photo disponible / Picture available for press use
© Michael Nagl / Dominique Perrault Architecture / Adagp

高松宮殿下記念世界文化賞

PRAEMIUM IMPERIALE

IN HONOR OF PRINCE TAKAMATSU

2015

ARCHITECTURE

Dominique Perrault Architecte

www.perraultarchitecture.com

www.dpa-x.com