

638-1

MINISTÈRE de l'ÉQUIPEMENT, du LOGEMENT,  
de l'AMÉNAGEMENT du TERRITOIRE et des TRANSPORTS

---

Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme

Sous-Direction de l'Enseignement de l'Architecture et de la Recherche

ÉCOLE d'ARCHITECTURE de PARIS - LA VILLETTE  
144 rue de Flandres - PARIS 75019

---

RAPPORT DE RECHERCHE - 1988

Les Rapports individuels à l'espace chez les Architectes

J. Belmont - J. Buffi - A. Bruyère - R. Castro - P. Chemetov - J. Couëlle -  
Cl. Damery - R. Gailhoustet - E. Girard - B. Huet - H. Gaudin - P. Kobakhidze -  
R. Krier - L. Kroll - M. Macary - J. Nouvel - P. Riboulet - J. Rougerie - J. Ruols -  
A. Sarfati - Cl. Vasconi - A. Wogensky.

---

1er CHAPITRE

Chargé de Mission : Cl. Genzling

Convention n° 88 01 223

Responsable Scientifique : P. Lefèvre

Chercheur Sciences Humaines : O. Chaverneff

MINISTERE de l'EQUIPEMENT, du LOGEMENT,  
de l'AMENAGEMENT du TERRITOIRE et des TRANSPORTS

---

Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme

Sous-Direction de l'Enseignement de l'Architecture et de la Recherche

ECOLE d'ARCHITECTURE de PARIS - LA VILLETTE  
144 rue de Flandres - PARIS 75019

---

RAPPORT DE RECHERCHE - 1988

Les Rapports individuels à l'espace chez les Architectes

J. Belmont - J. Buffi - A. Bruyère - R. Castro - P. Chemetov - J. Couëlle -  
Cl. Damery - R. Gailhoustet - E. Girard - B. Huet - H. Gaudin - P. Kobakhidze -  
R. Krier - L. Kroll - M. Macary - J. Nouvel - P. Riboulet - J. Rougerie - J. Ruols -  
A. Sarfati - Cl. Vasconi - A. Wogenscky.

---

1er CHAPITRE

Chargé de Mission : Cl. Genzling

Convention n° 88 01 223

Responsable Scientifique : P. Lefèvre

Chercheur Sciences Humaines : O. Chaverneff

## COMMENT DEVIENT-ON ARCHITECTE ?

### CHAPITRE PREMIER

#### A) REPONSE DES ARCHITECTES AUX QUESTIONS:

1. Evoquer un souvenir d'enfance,  
lié à l'espace.....p 2 - p 17
2. A quel moment et comment s'est fait  
le choix du métier d'architecte.....p 18 - P 32
3. Pour devenir architecte, quelle  
formation a été suivie, dans une  
école et en dehors ? Quel était le  
sujet choisi ? pour le projet de fin d'études  
(diplôme).....p 34 - P 57
4. Dessiner et commenter une scène de  
l'histoire d'Alice Au Pays des  
Merveilles .....p 59 - P 70

#### B. ANALYSE .....p 72 - P 90

- Quelques prédispositions.....p 72
- Le goût des espaces libres.....p 72
- Les hésitations retardent le choix.....p 73
- Une formation dédoublée.....p 74
- La relation personnelle aux maîtres.....p 75
- L'auto-engendrement.....p 76
- Le dessin d'Alice.....p 77
- Les refus de dessiner.....p 78
- Les refus d'angoisser.....p 80
- Les autres contes.....p 82
- Fuite et déplacement.....p 84
- Les phobies.....p 87

## L'Espace d'Enfance

- Evoquer un souvenir d'enfance lié à l'espace.

## J. BELMONT

J'ai vécu jusqu'à 17-18 ans dans le Vercors, à la montagne. C'était un espace très vaste et assez dur, pas du tout urbanisé, plutôt sauvage ; J'ai découvert la grande ville plus tard. Quand on descendait à Grenoble, c'était pour moi à la fois une inquiétude et une attirance ... un lieu avec des tramways, agressif oui, et en même temps, j'étais très attiré. Après, lorsqu'on vient y habiter, c'est très différent, mais le premier choc était fort. Vous disiez que les étudiants associaient des paysages de campagne à la notion de bien-être. Cela explique aussi le goût de tout le monde pour la maison individuelle avec son petit jardinet. En France, on a gardé une culture rurale. C'est là qu'il y a le plus grand nombre d'animaux domestiques par habitant.

- Vous avez recréé un bout de campagne sur la terrasse de l'immeuble où vous habitez. C'est vrai. Je suis persuadé que l'on reste attaché à ce goût de la nature.

- Vous préférez plutôt habiter chez Renaudie avec une terrasse plutôt que chez Haussmann... Je crois que oui... j'habite maintenant le domaine de Saint-Cloud, une grande maison au milieu du parc.

- On retrouve encore plus le Vercors.  
Ah oui. Moi, je suis resté très attaché à la campagne. C'est un espace qui vous marque. Je crois que l'on reste toujours attaché au pays de son enfance. La montagne est un lieu très puissant, ce n'est pas comme la plaine de Beauce... chez moi, il y a des sapins et quand je vais me promener quelque part, je cherche des endroits où ça monte.

- La mer ne vous intéresse pas ?  
Je me suis marié avec une languedocienne qui m'a converti au Languedoc. C'est un très beau pays. Dans son petit village, on a le choix avec d'un côté la mer, de l'autre, la montagne. Mais il y a la montagne. Cela dit, c'est quand même en ville que l'on a envie de vivre ; je ne comprends pas la banlieue. Il n'y a ni l'intérêt de la ville, ni celui de la campagne, c'est entre les deux, je n'ai jamais été attiré. Quitte à ne plus être en pleine montagne, autant profiter de la ville.

## A. BRUYERE

J'ai aujourd'hui, à 75 ans, la même émotion que j'avais étant gamin, à l'âge de cinq ans ! J'habitais à côté du Luxembourg, comme à présent. Il y avait des abris, où des gardiens, assis devant leur poêle, regardaient par de petites fenêtres. Ce sont des abris sur plan circulaire, avec un grand auvent conique. On les appelle les "champignons". L'émerveillement de ce volume doux que l'oeil tangente partout, sans jamais que le regard ne soit coupé par une arête, m'avait fasciné comme il me fascine aujourd'hui. C'est la même chose.

- vous dessiniez dans le Jardin du Luxembourg ?

Jamais ! je faisais du patin à roulettes ! J'ai un peu dessiné des nus dans les académies de dessin, mais je n'ai jamais dessiné correctement. J'ai vécu une partie de mon enfance dans l'arrière pays de Cannes. Je vais vous dire une chose peut-être choquante: pour moi, les esquimaux commencent à la Loire. Et oui, c'est choquant, parce qu'en Provence, on croit que les esquimaux commencent à Avignon ! Il n'y a de civilisation que s'il y a des oliviers, des figuiers, et de la vigne. Il faut les trois. Corbu se prétendait Méditerranéen ... ce qu'il n'avait pas compris, c'est que le luxe des pays de lumière, c'est l'ombre ! l'émerveillement de l'ombre.

- Le Méditerranéen vit dehors ; vous insistez surtout sur l'espace intérieur de la maison ... vos souvenirs de la Provence sont liés à l'espace intérieur ou extérieur ?

Je n'aimais pas les lieux où j'habitais, ce sont des souvenirs d'extérieur ; émerveillement devant ce paysage sec ; je n'aime pas les moisissures que sont les belles forêts ; j'aime les forêts dures, piquantes, on vit tellement dehors que les moments de vie intérieure sont privilégiés. On y est plein de soleil, de vent, de lumière, de froid, parce que la Provence, par définition, est un pays froid où le soleil est chaud.

Ma maison est située dans les Alpilles, près des Beaux de Provence ; j'y étais il y a huit jours: il y a le mistral, on a froid. L'intérieur est un lieu merveilleux de protection, d'intimité. On élargit la palette: l'extérieur différent de l'intérieur. Que l'un soit vraiment un extérieur avec le vent, le soleil, le froid, le chaud, et l'autre, vraiment l'intérieur matriciel et obscur.

#### A. BUFFI

Je n'ai pas vécu dans une ambiance d'architectes, mais dans une ambiance d'architecture. Avant d'entreprendre mes études, j'ai vécu à Florence, avec tout un attachement pour l'histoire de cette ville ; dans ma famille, tout le monde s'intéresse beaucoup aux événements de la ville et à son histoire. Mes études d'architecture m'ont permis de voir quel type d'intérêt j'avais ; cela m'a sûrement facilité les choses. Si j'avais fait médecine ou autre chose, il en aurait été de même, sans doute: j'aurais poussé à fond la médecine.

Je suis né à Florence. Je suis arrivé ici en 1967, à l'âge de 25 ans. J'ai fait mes études à Florence.

Il est vrai que le milieu a une énorme importance. C'est plus facile de produire de l'architecture quand on habite une ville comme Paris ou Florence, dans les lieux mêmes, de préférence à la banlieue, c'est évident. Je dirais que l'imprégnation est un facteur fondamental, soit culturel, soit familial, soit parce que l'on est né dans des endroits qui ont un sens. Moi, je vois mal quelqu'un ayant vécu toute sa vie dans une banlieue de Dunkerque avoir un rapport intéressant à l'espace, sauf exception ; chacun doit être enrichi par son environnement, c'est un enrichissement continu.

#### R. CASTRO

- As-tu des souvenirs d'espace liés à ton enfance ?

Non ! Franchement non. Je n'ai pas d'escalier de Proust. Pas du tout. J'ai dû habiter dans la précarité jusqu'à l'âge de sept ans. Je n'ai aucun souvenir valorisant.

- C'était en ville ou à la campagne ?

J'étais dans une petite bourgade pendant la guerre, en semi-campagne ; je suis arrivé en ville en 1945. Mes souvenirs sont des souvenirs de ville. C'était un gros village français de 4.000 habitants. J'ai vécu à l'étroit ... donc, je me rebelle. Entre 2 et 4 ans, franchement, je n'en sais rien.

- Tu vivais beaucoup à l'extérieur, dans la rue ?

C'était en Haute Vienne, plutôt frisquet. C'était surtout les boches. Vos histoires d'espaces me font rire. Mes parents habitaient Paris et sont allés se planquer en Haute Vienne. Je suis assez Lacanien ; je pense assez à la dictature des signifiants plutôt qu'à d'autres dictatures.

#### P. CHEMETOV

Je crois que j'avais déjà appris avant l'école, pour trois circonstances personnelles: mon père était metteur en page et peintre, c'est-à-dire typographe et peintre. Il maniait la typographie qui est une construction avec des éléments prédéterminés. Pendant la guerre, il a décidé de ne pas exercer ce métier, parce que c'était l'exercer pour les allemands et pour Pétain. Comme c'était un homme d'honneur, on a donc crevé de faim pendant tout ce temps-là et il est devenu peintre. Voir quelqu'un peindre dans la maison, voir comment les choses se font, quel effet on obtient, sur quel support ; j'ai peint, du reste, quand j'étais petit, avec un grand plaisir, pour suivre l'exemple de mon père, peut-être ; voilà déjà deux apprentissages. La troisième chose, c'est qu'ayant déjà fait la guerre précédente, n'ayant apparemment pas confiance en l'armée française, à la déclaration de guerre, il nous a expédiés, ma mère et moi, dans le centre de la France, en disant: à Paris, ça va mal se passer, il a eu raison.

Pendant ce temps rural dans une petite ville, on voit mieux les choses, la campagne les murs, une autre échelle. En ville, un enfant est peut-être impressionné par le mouvement, les autos, les cirques, les affiches, les vitrines, mais à la campagne, l'enfant a ce rapport au travail sur le terrain, au grenu de la construction rurale. On habitait une petite maison, je pouvais voir comment était l'ardoise ou l'enduit; il y avait un plombier-zingueur dans ma rue. A Paris, je n'avais jamais vu de près un plombier-zingueur. Ce n'était pas un village mais la Préfecture de l'Indre, entre 1939 et 1945.

Pendant la guerre, pour manger, il fallait sortir à vélo, dans la campagne, pour chercher de la nourriture. Immédiatement après la guerre, mon père avait décidé d'aller vivre en Ardèche, dans le sud

de la France, pour trouver le "motif", comme on disait. C'était carrément un pays oublié. Quand on est arrivés, il n'y avait ni électricité, ni eau, ni route. On apprend ainsi beaucoup sur l'économie des choses. Rien que pour porter de l'eau, il en faut des mouvements.

J'ignore si mes souvenirs d'enfance sont directs, ce sont des souvenirs en partie racontés, racontés par mes parents. J'avais senti un vertige horrible, dont j'ai un témoignage par ma mère. Je crois que l'on habitait à Boulogne Billancourt, à un étage élevé ; Elle s'est approchée de la fenêtre, je ne sais pas pourquoi, peut-être pour agiter le bras au départ de mon père. Il paraît que j'ai poussé un hurlement effroyable dont on se demandait la raison. Et je sais que petit, vers 5/6 ans, je ne pouvais pas passer sur un pont, même sur un petit pont, sans penser au vide en-dessous. Or, je crois que l'horreur ou la crainte liées à une telle sensation du vide sont choses fréquentes. Je ne crois pas aux architectes qui n'ont pas le vertige.

J'ai de très bons amis qui se promènent sur des poutres étroites à 30 mètres de haut ! ce sont d'excellents architectes. Mais ils doivent avoir d'autres qualités que je n'ai pas et qui compensent. J'ai mis très longtemps à me débarrasser de cela. Je sais que j'ai un souvenir épouvantable de la construction de l'immeuble de la Rue de L'Epée de Bois. C'était un bâtiment à charpente métallique. Je suis monté par un escalier jusqu'en haut du bâtiment. L'escalier était dans la carcasse. Il y avait les crémaillères, le limon et de simples planches. Quand je me suis retrouvé au 6<sup>ème</sup> étage, je me suis retourné. Quand je montais, j'avais le vide derrière moi. Là, j'ai vu le vide devant moi. Je suis descendu à quatre pattes de ce truc, un souvenir effrayant !

- Vous faîtes des bâtiments qui risquent de donner l'angoisse du vide aux autres ?

Non, non, au contraire. Quand vous observez mes bâtiments, vous vous apercevez que les problèmes des avant-plans sont toujours remarquablement résolus, pour cette raison. Prenez même un exemple célèbre: le bâtiment de Saint-Ouen, desservi par des coursives. Vous remarquerez que chaque coursive est décalée tous les deux niveaux, et que vous n'avez jamais une plongée vertigineuse.

- Dans le projet d'Evry, le grand bâtiment peut donner le vertige !

Non, non, non et non. Il ne faut pas confondre le sens dérivé du mot "vertige" de son sens premier: donner le vertige, c'est une chose, mais le vertige, c'est l'attrait du vide. Prenez le mot "vertigineux": le sommet du Mont-Blanc est vertigineux. Quand on se retrouve au sommet, ce n'est pas plus vertigineux que dans cette pièce ! donc, il faut se méfier des métaphores. Le bâtiment d'Evry n'était pas un projet "vertigineux", parce qu'il était précisément gradiné. En outre, il avait ses vues cadrées. Il était grand, certes, mais c'est tout ce que l'on pouvait en dire.

- Mère Russe, également ?  
Oui.

- Enfant unique ?  
Comment être autre chose qu'un enfant unique !

- Elle s'est beaucoup occupée de vous, c'est la tradition russe.  
Oui, probablement.

- Vous parlez russe ?

Oui, oui. Maintenant avec un accent français, hélas, mais jusqu'à 5 ans, je n'ai parlé que russe. C'est la raison pour laquelle je suis très heureux que Huidobro, mon associé, parle espagnol et français. Je pense que les gens qui manipulent deux langues sont infiniment plus à l'aise dans la manipulation architecturale. Un ami linguiste me dit toujours: il y a les incultes et il y a les bicultes. Je pense que cela donne une agilité, une capacité à manipuler des blocs de mots, d'autant plus qu'il y a des mots qui veulent dire davantage en russe qu'en français. Du reste, on trouve ce souci d'adéquation assez intéressant dans l'analyse que fait Sartre de Flaubert. Flaubert, dans sa jeunesse, s'intéressait plus au bruit des mots qu'à leur sens. Ensuite, il a prouvé le contraire, encore paraît-il qu'il braillait ses textes. Au fond, cette liaison entre le son et le sens, entre la matière et le concept, c'est bien un problème d'architecture. Moi, je ne voulais pas du tout être architecte, je voulais être historien ou philosophe, cela m'intéressait beaucoup plus. Mais je crois que ça a été un plus.

## J. COUELLE

Je me souviens de paysages de mon enfance ... quand je reviens trente ans après, je vois des réservoirs, des choses épouvantables ; Voyez l'important: vous prenez un sentier dans la montagne, vous voyez votre paysage comme vous l'aimez, vous revenez sur vos pas, c'est un autre pays !

- Quels sont les espaces liés à vos souvenirs d'enfance ?

Les chemins creux, les endroits où j'ai eu peur ; je me suis trouvé en face d'un sanglier... parce que j'étais un enfant poltron et qui regardait toujours sous son lit, je me jetais la tête la première sur les obstacles, pour m'aguerrir. Je me baignais beaucoup ; A Vermenton, il y avait un barrage. De temps en temps, on enlevait une planche et l'eau s'engouffrait pour aller tomber cinq ou six mètres plus bas. J'avais inauguré un jeu épouvantable, assez sadique, pour maîtriser ma peur: faire la planche, me laisser entraîner par le courant, passer juste entre les planches et tomber barboter en bas. Vous ne pouvez pas savoir la peur que j'ai eue ! Cela m'a aguerrri. Je me souviens aussi d'être allé, très jeune, avec les bergers en transhumance. Mes grands-parents avaient une propriété en Provence, à Saint-Veran, dans les Hautes-Alpes. La plus haute commune d'Europe. Autrefois, j'avais le projet, avant la guerre, de faire une route des cimes. J'aime beaucoup la montagne. J'ai fait un tracé de routes avec Paul Emile Victor, passant par tous les cols et partant de la côte jusqu'à Zermatt. J'avais dessiné certains relais avec des charpentes magnifiques.

Le premier relais a été fait et j'ai été appelé par Daladier qui m'a demandé d'interrompre pour travailler avec l'armée. J'ai refait le projet avec des skieurs, pour voir les zones d'avalanches, mais la guerre est arrivée. Le Club Alpin a repris le projet pour le ski de montagne, sous le nom de "La Route des Cimes". Mon idée, en ce moment, est de profiter de tous les forts de Vauban, actuellement désaffectés, inutilisés, pour en faire des lieux de vacances, de repos, à des altitudes convenables. Tous les conseils Généraux s'y intéressent. J'ai mis l'un de mes élèves sur le premier fort qui a été un vrai triomphe.

Mon arrière grand-mère était une femme extraordinaire ; la première femme licenciée es Lettres de France, en 1873. Elle était toujours entourée. Elle recevait beaucoup et, dans sa maison, tous les étés, j'ai connu Diagilev, Bourdelle, Caciello et pas mal d'écrivains. Elle avait un cercle de vacances qui était merveilleux pour le petit garçon que j'étais. Nous étions 16 ou 17 petits enfants qui venions chez elle ; une famille très nombreuse. Elle voulait toujours que nous venions avec un petit garçon ou une petite fille, pour nous apprendre à recevoir ; j'ai passé des vacances extraordinaires à Vermenton, elles ont marqué ma vie. Mon arrière grand-mère était très fortunée et elle recevait beaucoup. Mon arrière grand-père était marchand de vin. Il avait créé un entrepôt, près d'Auxerre, à Cernisel, avec un petit port où il avait fait construire une péniche haut le bord, avec laquelle il recueillait tous les vins de Bourgogne. Il descendait la Seine et à Rouen, quand la mer était bonne, il prenait un bateau pour se rendre dans un dock qu'il détenait à Londres. Il avait amassé une fortune en exerçant ce commerce. Je raconte ça... je m'éparpille un peu... si je racontais ma vie ! Prévert avait donné un titre pour les mémoires de sa vie, c'était : "Ne raconte pas ta vie", c'était pas mal !

A Aix-en-Provence, dans ma maison, il y avait une croisée d'ogives dans une pièce ; mon père aimait le Moyen-Age... j'avais acheté cette croisée dans une ruine du XIV<sup>ème</sup> siècle, je l'avais remontée dans une petite pièce très agréable, et dont les murs étaient décorés par des peintures. Par terre, j'avais posé des carrelages du Moyen-Age, quelques niches. Je déteste les vitrines. J'étais né dans un milieu de collectionneurs, alors je collectionnais à ce moment-là, par habitude. J'avais donc réuni quelques pièces du Moyen-Age: ivoires, crosses d'évêques. Mon ami Schlé nous rendait souvent visite, sa femme venant voir la mienne. Chaque fois, il s'arrêtait dans cette pièce de l'hôtel de Magnan, cette grande maison du XVIII<sup>ème</sup> siècle, située sur la place de l'Archevêché, à Aix-En-Provence. Du reste, cette pièce existe toujours là-bas, puisque l'hôtel a été revendu aux Ponts et Chaussée qui en ont fait des bureaux. Dès son arrivée, mon ami venait dans cette pièce et il m'a dit un jour: "Jacques, j'aimerais que vous me fassiez une pièce comme celle-ci dans ma maison".

## Cl. DAMERY

A 10 ans, je me promenais dans mon quartier et j'y trouvais des espaces assez exceptionnels, la Tour Eiffel, l'Ecole militaire, les Invalides, les bords de la Seine. Avec un copain, on s'amusait à identifier les ordres classiques, ioniques, doriques, corinthiens... Pendant l'occupation allemande, en 1943,

environ, j'avais demandé à ma marraine qui m'offrait un cadeau, des livres sur l'architecture ; c'était la misère chez les libraires. Elle m'avait trouvé, dans un vieux fond de réserve, deux bouquins que j'ai toujours: l'un sur la maison suspendue de Nelson, en métal.; l'autre était un recueil de planches où étaient dessinées des maisons individuelles ; cela partait de 1900 pour aller jusqu'à F.L. Wright, en passant par des plans de Dudock, très drôles. A la fin de la guerre, j'avais un autre copain à l'école, très intéressé par l'architecture, bien qu'il ne soit pas devenu architecte par la suite, il était comme moi passionné par Le Corbusier ;

nous avons acheté "la maison des hommes" qui m'avait fait une très grande impression.

Mon imaginaire a été très marqué aussi par le roman "Ravage" de Barjavel. C'était un livre d'anticipation.

Un fluide merveilleux faisait fonctionner une ville ultra moderne, avec des gratte-ciels, le fluide disparaissait et toute la société s'écroulait. De chez moi, on voyait la tour Eiffel. Quand tu es même, c'est étonnant de voir de ta fenêtre ce truc là. J'avais huit ans quand ont eu lieu les feux d'artifice de l'exposition de 1937, cela m'avait frappé. Vers 9 ans, j'ai dessiné la Tour Eiffel, vue de la fenêtre de ma chambre. Nous habitons au 5<sup>ème</sup> étage, la tour Eiffel a rythmé mon enfance de parisien.

Cette présence des temps modernes me fascinait. Du point de vue de l'architecture, la destruction de l'ancien Trocadéro et la construction du Palais de Chaillot et du nouveau musée d'art moderne m'avaient également beaucoup frappé. Curieusement, ces deux bâtiments ont traversé un sacré purgatoire. Mais pour un même comme moi, c'était le comble de la modernité.

- C'est le style ou l'importance du chantier qui t'impressionnait?

Les deux. La terrasse du Palais de Chaillot sur le fleuve est assez étonnante. C'est un très beau balcon; sans oublier les bassins et les sculptures remarquables à l'époque. Je me rappelle étant même et allant avec mon copain admirer les bas reliefs de la façade du musée d'art moderne. On en bavait des ronds de chapeau devant le caractère contemporain du bâtiment, à l'époque. Aussi loin que je me souviens, on avait repéré sur ce bâtiment le passage du biais, entre l'Avenue du Président Wilson et le quai, qui se fait par l'intermédiaire du péristyle dont le plafond est orné d'un cercle. Il faut faire attention pour s'apercevoir que le péristyle est un trapèze. Déjà cela... on connaissait suffisamment le quartier pour savoir que l'avenue du Président Wilson n'était pas parallèle aux quais. A partir de là, on s'était demandé comment l'architecte avait réussi à faire croire en l'existence d'un même axe des deux côtés. En fait, ce n'est pas le même axe.

J'avais des parents qui m'interdisaient de descendre dans la rue. Quand j'étais même, avant la guerre, je ne pouvais pas aller jouer avec les copains. Pendant la guerre, à partir de 10 ans, j'ai commencé à avoir l'autorisation de descendre le soir, après les repas. Je jouais dans la rue, où il n'y avait pas une seule bagnole. J'ai des souvenirs très agréables, on s'amusait comme des fous. C'était une rue très commerçante, avec des marchands des quatre saisons, on faisait du patin à roulettes. Pour les gosses du quartier, la rue était très importante, cela fonctionnait comme des villages. En bas de la rue, il y avait l'église, l'école, et en haut de la rue, la poste.

### R. GAILHOUSTET

Je suis pied-noir. J'habitais la ville d'Oran. J'ai toujours vécu en appartement. Il y a des terrasses sur les immeubles où on va faire sécher le linge. Il est vrai que j'ai gardé l'image des terrasses à Oran. Les gens allaient faire sécher le linge au dernier étage. Ce n'était pas encore le temps des machines à laver. Les terrasses étaient un terrain de jeux pour les gosses. Mais les Pieds-noirs ne vivaient pas du tout comme les Arabes. Ceux-ci vivaient à part. Soyons claire et cynique, nous vivions à la Française. Je n'ai jamais su parler un mot d'arabe ! On ne les connaissait pas. On a appris à les connaître quand ils se sont mis vraiment à bouger. La leçon est intéressante ! Moi, j'étais tellement foncièrement française que je ne me posais pas beaucoup de questions. J'ai commencé à m'en poser quand je me suis retrouvée à Paris. Mais déjà toute petite, je voulais venir à Paris. C'était vraiment ce que je considérais comme le plus intéressant et je continue à le penser.

- Avez-vous des souvenirs d'espace, liés à votre enfance à Oran ?

Oui... une petite mosquée pas très belle qui fascinait un peu les gosses, c'était peut-être aussi l'exotisme qui nous poussait. Non, les espaces de mon enfance, c'était plutôt la plage. Cet espace-là m'a marquée. Sans nostalgie d'ailleurs, cela ne me manque pas du tout. C'est vrai que, finalement, je

n'aime pas tellement cet endroit. Ce sentiment est peut-être lié à une attitude de refus: je trouvais qu'Oran était une ville de commerçants, de "beaufs", enfin, on disait comme a. Paris, c'était la culture. J'en suis un peu restée là, vous voyez.

- Oran, c'était plat ?

Oran, ce n'est pas très pentu, encore qu'il y ait la montagne, derrière la ville. Mais ce qui est typique à Oran, c'est que la ville n'ouvre pas sur la mer. La ville a fonctionné sur une trame coloniale, en quadrillage, autour d'une Place de l'Opéra. Après, seulement, lorsque j'étais déjà partie, le front de mer est devenu un argument pour les promoteurs. A l'époque où j'y étais, il fallait quitter Oran pour voir la mer. On faisait 12 à 15 km pour y aller

#### H. GAUDIN

- Parisien d'origine ?

Oui, oui.

- Déplacement dans l'enfance ?

J'étais en Province, mais je ne bougeais pas.

- Souvenirs d'espace ?

Non, je n'identifie pas mes souvenirs d'enfance à l'espace. J'ai le souvenir de tas d'images, mais je ne sais pas s'il s'agit d'espace. J'emploie ce mot maintenant, mais je n'y pensais pas.

Je ne savais pas. Je pensais plutôt à travers la peinture ; je voyais des lumières, des agglomérations, des clartés.

- Enfance à Paris ?

Non, à la Rochelle, en province.

- Assez proche de la mer ?

Oui, mais on ne la connaissait pas beaucoup, on vivait à la plage et on ne bougeait pas.

- Souvenirs d'intérieur ou d'extérieur ?

Pas plus de souvenirs d'intérieur que d'extérieur ; je mêle tout ça, je ne sais pas. Je ne peux jamais parler d'origine, parce que je pense que c'est un faux problème. Je ne sais pas comment les choses émergent. On ne voit pas arriver les choses essentielles. La sexualité, par exemple, je serais bien en peine de vous définir un moment. On peut ponctuer après et puis dire effectivement, ici ou là, certaines choses, certaines images érotiques, certains soupçons mais on ne sait pas comment cela vient, on serait bien en peine. On ne peut effectivement qu'observer, considérer les choses a posteriori. On ne sait ce que l'on dit qu'après l'avoir dit. Dans mon enfance, il n'y avait pas d'architecture.

#### E. GIRARD

J'habitais la région parisienne: quand j'étais môme, j'étais déplacée en Bretagne, mais je suis d'origine banlieusarde: Stains, Enghien, Epinay.

- L'environnement de votre enfance, a-t-il eu une influence?

Ah oui, bien sûr. La banlieue, c'est sûr. De plus, mes grands-parents étaient maraîchers. Je suis vraiment de souche banlieusarde. Ma campagne, c'était Epinay. Chose frappante, la maison d'origine des grands-parents et arrières grands-parents a été rasée pour laisser la place à Epi-centre.

Cette maison et tout ce quartier, je les ai vus, je suis née là-bas.

- Vous avez joué là-bas ?

Non. De zéro à trois ans, je n'ai plus aucun souvenir. Ensuite, j'ai habité Enghien et je m'en souviens. Ensuite, j'ai vécu à Nantes. Ce qui m'a le plus marquée, là-bas, ce sont les jardins. Mais, de toute façon, on allait voir les grands-parents et, à la Toussaint, les morts dans le cimetière d'Epinay. Dans le

grenier, il y avait des cartes postales de la rue, telle qu'elle était en 1914. Elle n'avait pas tellement changé. A Stains, ce qui a été démoli, c'était exactement ça.

- comme les cartes postales que vous déchiriez ?

Ah peut-être, je ne sais pas. En tout cas, c'était exactement la même chose. J'aime beaucoup Montmorency ou Meudon, c'est-à-dire les espaces très déterminés par l'Ancien Régime ; avec les murs... Je suis sûre que cela existe très fort dans mes souvenirs.

- Comment pouvez-vous caractériser cet espace qui a imprégné votre enfance ?

D'abord, c'est un espace qui n'existe plus ; ça, c'est important, c'est-à-dire que cet espace est celui qui a été le plus détruit par la rénovation. Par exemple, les terrains maraîchers de mes arrière-grands-parents sont devenus des Z.U.P. Ils ne sont pas propriétaires de toutes les Z.U.P. mais, à Epinay, beaucoup de grands ensembles se trouvent sur des terrains maraîchers qu'ils cultivaient. Quand j'étais petite, on nous emmenait jouer dans les jardins ; il restait encore quelques vergers, quelques cerisiers, on jouait là ; et puis les vergers se sont transformés en grands ensembles. C'est plutôt un espace disparu. C'est sa disparition qui le caractérise le plus et quand je retrouve, près de Montreuil, des morceaux de ce paysage ancien, vers les murs à pêchers, j'aime beaucoup. Donc, mon espace d'enfance a disparu...

- C'est un espace lié à la vie de famille

Plutôt dans les souvenirs, par exemple: je me marie avec un architecte qui travaille également ici, les membres de sa famille sont ostréiculteurs et viticulteurs en Vendée. Là-bas, tout est comme avant. La famille continue à exercer le même métier, même si son père avait entrepris des études de médecine. Sur trois enfants, un seul pouvait continuer à s'occuper des bouchots. Même si certaines choses sont modifiées, le lieu et le paysage gardent des traces... c'est toujours vivant, tandis que l'ancrage, dans un espace banlieusard, se caractérise par la disparition, c'est-à-dire par la modification au point de disparaître.

- De par votre métier, c'est quelque chose que vous êtes amenée à répéter.

Exactement, oui. C'est très désagréable, mais en même temps, je ne sais pas si c'est vraiment désagréable... enfin, c'est sûr que c'est la raison pour laquelle j'exerce ce métier. Il y a un rapport évident, j'en suis certaine. J'ai l'impression d'avoir toujours été à la recherche d'une maison un peu stable et j'en fais ! Je pense qu'il y a un rapport entre les deux ; peut-être plus compliqué qu'un lien direct.

- Vous avez vécu dans une famille stable ?

Pas du tout. Ma famille était totalement déchirée.

- Vous étiez partie avec votre mère, à Nantes ?

Non, avec mes parents, mais je dois dire que, de toute façon, le couple a éclaté assez vite et mon habitat est devenu tout le contraire d'un lieu fixe. Au début, il s'agissait d'impératifs professionnels pour mon père et ensuite, ils se sont séparés... j'avais douze, treize ans, à Montrouge et c'est là qu'on est revenues habiter à Enghien, moi et ma mère. En fait, je suis revenue habiter dans les endroits de ma petite enfance, après la séparation, quand j'avais treize ans. Cette période correspondait à la disparition d'une première enfance. Ensuite, c'était une vie complètement différente, financièrement très difficile. Même si c'était plus stable au niveau du lieu, c'était plus déchiré du fait de la séparation des parents.

## B. HUET

Mon père était le dernier d'une famille de 14 enfants et son père est mort lorsqu'il avait treize ou quatorze ans. Son père était normand, il travaillait dans le tissage. Par suite de revers de fortune

importants, mon père n'a donc pas fait d'études. Il s'est arrêté au Certificat d'Etudes et ensuite, est devenu un produit typique des cours du soir à Lyon. Toujours dans le textile, la soierie. En 1929, c'était déjà la crise du textile. Au Vietnam, il n'y avait pas de petits colons, mais de grandes entreprises françaises. Mon père était employé d'un grand soyeux de Lyon qui possédait des usines de production au Vietnam: tissage, teinture, etc. Mon père est parti là-bas, jeune et célibataire. Il a rencontré ma mère qui était la fille d'un directeur d'agence des Chargeurs Réunis. Mon grand-père maternel était lui-même né à la Réunion et élevé à Singapour, il était parfaitement bilingue. Voilà la famille. Mon père s'est trouvé à la tête d'une usine importante où il n'y avait que trois familles européennes. On était dans un village complètement perdu dans la brousse, de 10 000 habitants tout de même, et qui n'avait pas d'école française. Je ne sais pas si c'est une influence: la maison de mes parents, dans mes souvenirs d'enfant, avait un immense toit, une grande véranda, tout autour, et au centre des pièces qui communiquaient toutes entre elles, il n'y avait pas de couloir ; ce n'était ni un appartement, ni une villa. Les pièces communiquaient entre elles et on pouvait également y accéder par la véranda. Il y avait un jardin et une deuxième maison, avec les domestiques. La femme qui s'occupait de nous était chinoise, évidemment ; vous connaissez l'architecture traditionnelle du Centre Vietnam, l'Anam ? Mon père nous avait fait une petite paillote en bambou et pisé pour les enfants, dans le jardin. On avait une vraie paillote, nous étions deux à ce moment-là, après cinq. Dans cette paillote, il y avait un petit four traditionnel vietnamien et, mon frère et moi, on s'amusait avec la petite fille de la famille d'à côté. Ce n'était pas une maison de poupée, mais une petite maison d'enfant. Par la suite, à soixante kilomètres, il y avait un petit centre colonial, un maire et une immense plage. Mon père avait loué sur la plage même, sur le sable, et là, il a construit une maison avec des pièces en enfilade, également, et une véranda qui s'ouvrait sur la plage.

- Tu gardes la nostalgie de ces paysages ?

Non, pas du tout. J'habite en ville. Je n'ai pas eu la nostalgie du Vietnam ; c'est curieux, cela a été mon enfance. Mon père est parti à Hanoï. Moi, j'étais pensionnaire dès l'âge de dix ans, dans la montagne au Sud. C'était un grand collège religieux, à l'extérieur de la ville, en plein milieu de la forêt. On était très libres. Pendant les heures de liberté, on pouvait galoper. Il n'y avait pas de clôture. On pouvait aller se faire des cabanes dans la forêt. On faisait beaucoup de balades.

J'ai toujours beaucoup aimé voyager. Je ne suis pas né en France ; j'ai passé 15 ans de ma vie au Vietnam, et je suis un peu apatride ; je n'ai pas de racines... Si ! je m'en suis créées en Provence, au pays de ma mère. C'était un choix: c'est là que je me suis reconnu. Par contre, cela m'a permis d'être toujours assez disponible... Très jeune, dès l'âge de 16-17 ans, j'ai beaucoup voyagé pour le plaisir.

Ce que j'allais voir, c'était naturellement l'architecture des monuments. Comme je n'avais pas de moyens, je voyageais beaucoup en bicyclette et à pied. J'ai fait toute la Grèce à pied, l'Italie en bicyclette. Pendant très longtemps, c'était mon véhicule de prédilection, même en Provence.

#### P.A.KOBAKHIDZE

- Vous vous sentez plus Géorgien ou plus Français ?

C'est important de répondre ? Je suis né en France, je suis français. J'ai fait la guerre d'Algérie. J'ai enseigné en France. Tout ce que j'ai fait en France, je l'ai fait de la façon la plus honnête possible. Je pense que mes origines géorgiennes ne font qu'enrichir le côté latin, français. Mes origines sont liées à la mythologie grecque, avec Prométhée, la Toison d'Or, Médée. Je suis d'autant plus français que la France est aussi un pays de vin, de soleil et de mer. Nous avons quatre mers qui nous environnent. Je suis né en France, je mourrai en France. Vous m'obligez à parler de politique. Je ne crois pas que la Géorgie redevienne libre un jour et qu'elle puisse avoir un avenir quelconque dans la conjoncture politique actuelle.

- La Géorgie compte beaucoup.

Ce qui compte le plus, c'est que je suis de religion orthodoxe. Vous savez que la religion catholique est en crise. Ils essaient de faire du jazz, de faire de la musique, ils essaient, lors des mariages, de faire s'exprimer les personnes elles-mêmes. Chez les Orthodoxes, nous sommes restés aux vieux rites : on communique avec le pain et le vin, et quand je parlais de la vigne, cela veut dire que l'on est beaucoup plus naturel, plus spontané, beaucoup plus paysan ; le paysan est rattaché à la nature et moi, si je vous

ai parlé de Wright, tout cela nous ramène encore plus à cet environnement naturel. Je ne suis pas un intellectuel ; je ne cherche pas midi à quatorze heures. J'essaie d'être le plus naturel possible ; c'est là que j'ai l'enrichissement de la culture de mes ancêtres. J'apporte quelque chose de beaucoup plus stable et qui correspond au paysan français car la France est un pays de terroirs, un pays d'origine agraire. La communion pour moi est plus facile et plus chaude.

#### R. KRIER

- Dans votre formation d'architecte, est-ce l'école ou votre propre apprentissage qui ont joué le plus grand rôle ?

L'influence, c'est ce que l'on voit, d'abord la petite ville où je passais ma jeunesse avec la jolie architecture de mon lycée. Habituellement, on s'identifie rarement à l'architecture de son lycée. Mais là, elle était tellement forte, que même tout ce qui peut déplaire dans un pensionnat, se lever le matin à 6 heures au son du gong pour se jeter tout de suite une demi-heure dans la chapelle, tout ce rythme n'est pas terrible. Mais j'avais un directeur qui s'est aperçu que je dessinais, que je peignais et que je faisais mes petites figures... j'avais demandé un lieu de refuge dans le gigantesque bâtiment, il m'a découvert dans un grenier. Je m'étais installé sous les combles de l'Abbaye pour peindre et j'avais une très grande toile sur laquelle j'ai travaillé de nombreux mois. Alors le Directeur avait découvert qu'il y avait toujours de la lumière, le soir, dans les combles. Il avait bien vu que quelqu'un bricolait là-haut, sous les toits. Alors je lui ai demandé s'il n'y avait pas une chambre où je pourrais travailler en toute légalité. Il m'a donné la clef d'une petite chambre située en vis-à-vis du chœur de la basilique, à un endroit vraiment très joli, en face des cloches. Là, je pouvais faire ce que je voulais. Mes amis, eux-aussi, ont profité de ce refuge, parce que je prêtais toujours la clef. C'est comme ça que j'ai bénéficié de ce privilège dont mes amis profitaient. Sinon, dans un pensionnat, il est interdit de se retirer d'une façon élitiste pour faire de l'art... Comme je n'avais aucune éducation dans ce sens, je bricolais un peu comme un autodidacte.

Le professeur de dessin était un bon paysagiste, mais un très mauvais pédagogue. Le soutien pour cette activité, je l'ai trouvé chez mon grand-père, parce que lui, savait très bien dessiner. Il était chef de gare mais il avait un certain don pour la peinture et le dessin. Dans notre famille, c'était le seul qui avait une petite bibliothèque. A la maison, il n'y en avait pas. Ma mère était professeur de piano, donc, nous poussait à apprendre le piano. En tant qu'aîné, j'étais la première victime et pendant quinze ans, j'ai eu des leçons de piano. C'était terrible, je n'avais aucun don. Comme tous les enfants, une certaine habileté ; on apprend ce que l'on apprend. Pour une sonate de Beethoven, je devais m'entraîner pendant une année ! Vous imaginez... j'étais vraiment un dur. Mais je joue toujours ce que j'ai appris en ce temps-là, et cela me fait toujours plaisir.

Encore un petit détail. La première figurine que j'ai faite a été une figurine de la crèche de Noël ; elle s'était cassée et je voulais la remplacer par un nouveau modèle ; je suis allé prendre une pierre dans le jardin et j'essayais de tailler la pierre. Mon père m'a dit : "Mon fiston, ça ne fonctionne pas comme ça, prends-toi une boîte de carton et verse du plâtre liquide dedans et commence à tailler avec un couteau de cuisine". C'est comme ça que j'ai fait. Je travaille toujours dans le plâtre, aujourd'hui. Un détail pareil... cette drôle de matière douce qu'est le plâtre, la terre glaise aussi.

#### L. KROLL

- Tu vivais à la campagne ?  
Je suis né à Bruxelles, j'ai vécu à la campagne, je suis revenu à Bruxelles... enfin.

- Tu vivais au centre ville ?

Oh non, pas vraiment. Je vivais donc dans des quartiers à moitié urbanisés, pas périphériques, vraiment, mais de relativement petite densité, avec un côté presque familial. Bruxelles est une mixture, dans tous ses quartiers, avec pas mal de vert, un habitat extrêmement individuel, souvent anarchique, mais avec un instinct urbanistique de survie, qui fait que cela reste très vivable.

Gardes-tu des souvenirs marquants des espaces où tu as vécu ton enfance ?

Oh, forcément, oui. J'ai vécu en ville et à la campagne, dans des endroits relativement caractéristiques. J'étais victime d'organisations d'espaces qui se sont imposées tout naturellement, qu'ils soient publics ou privés ; je ne me suis jamais beaucoup livré à cette sorte d'introspection. Tous mes souvenirs sont liés à des perceptions d'espace. Je me souviens des textures de gazon dans les petites enfances, où du sable, le long de la mer, ou du vent... mais l'espace en tant que tel n'existait pas. Il est lié, lui, à des tas d'autres perceptions, il me semble. Et voir l'espace en géométrie, c'est une sorte d'artificialisation de spécialistes. Si tu sépares la géométrie dans ses tracés régulateurs, tu fais une petite machine toute sèche, qui a son intérêt en soi, mais qui n'est pas l'objet. Tu sépares un petit truc pour l'analyser en soi.

- A la Voluwée, Saint-Lambert, la présence de la nature, des plantes, celle de l'histoire aussi, avec des matériaux anciens, est importante. Il existe une espèce d'interaction de l'architecture et de la nature. La station de métro s'ouvre sur l'air libre, sur le ciel, les poteaux sont un peu comme les arbres, avec des ramifications. Donc, est-ce que déjà enfant, tu jouais dans des espaces de campagne ?

Non ; je vais te donner une réponse romantique. Non, parce que ce n'est pas prédestiné. Bien sûr, tous les architectes se sont mis à renifler la nature, à regarder comment cela se construisait, et à la dessiner. Le Corbusier a fait ça chez Monsieur de Platonnier, il en fait des bouquins énormes. Il dessinait plutôt mieux qu'un autre ! C'est bien, mais enfin, il y en a des tas qui dessinent des plantes et qui ne deviennent pas pour autant architectes.

- Toi, tu ne dessinais pas ?  
Si; beaucoup.

- Tu as hésité entre la sculpture, la peinture, le paysage et l'architecture ?

Ah oui, paysagiste... mais c'est un autre monde. Je n'ai pas hésité entre la peinture ou la sculpture, non. Ce sont des espèces d'introspections et de projections personnelles, un peu obscènes parfois. Je ne comprends pas bien. Enfin, moi, je n'aime pas ça. Je veux bien dessiner avec un tire-ligne un truc très parfait ou alors très mal fait, mais au moins, qui signifie quelque chose. Je vois avec dégoût et colère une galerie New-Yorkaise vendre des dessins d'architecture et m'écrire de temps en temps, pour avoir mes dessins. Je réponds: "Ce n'est pas à vendre, c'est à jeter". Il ne faut pas confondre ! Quand on s'est servi d'un dessin, on le met à la poubelle ! On le garde parfois en souvenir d'une action, mais ce n'est pas l'essentiel. Cela n'a aucune valeur. C'est vraiment dramatique quand l'architecture devient un papier à vendre, là, ça ne va plus.

M. MACARY

Je n'ai pas vécu mon enfance dans une ville nouvelle. J'ai passé l'essentiel de mon enfance dans le jardin du Luxembourg. Mon père était architecte du Sénat et on avait un logement de fonction. J'ouvrais la porte et j'étais dans le jardin du Luxembourg. Je ne pense pas que cela m'ait marqué. Je garde le souvenir d'une enfance plutôt heureuse: on a bien rigolé... Mais je crois qu'effectivement, la fréquentation quotidienne du Luxembourg m'a donné un goût pour le jardin et la nature. Peut-être qu'ayant vécu à Belleville, j'aurais eu davantage un plaisir de la rue, de la ville. Là, j'étais en ville, mais dans une situation un peu bizarre.

- Le jardin du Luxembourg est un lieu de liberté pour l'enfant citadin ?  
Oui, c'est possible. J'ai perdu plusieurs bateaux sur le bassin.

As-tu des souvenirs d'enfance liés à l'espace ?

Assez peu. Vous me prenez de court... je suis très sensible, plutôt aux atmosphères qu'à l'espace en tant que tel. Pour moi, l'espace est toujours connoté avec d'autres sensations: le soleil, les odeurs, le vent, etc... Dans la mémoire, ça compte beaucoup. C'est sans doute pour cela que je suis toujours sensible à cette articulation de l'architecte et à son environnement. Le Palais du Luxembourg est indissociable du jardin du Luxembourg. Dans le jardin, il y a des arbres, mais aussi des statues, de

l'eau. Le cadre enrichit plusieurs dimensions de la ville ; il y a le monument, la sculpture, le jardin, les perspectives mais aussi la partie "parc à l'Anglaise" ; je crois que c'est peut-être cela qui me plaisait le plus. Les décors m'ennuient assez vite. Le problème des villes nouvelles, c'est que, naturellement, on avait à faire un petit bout de décor. J'ai toujours essayé de lutter contre ça ; j'étais à contre courant.

Le décor permettait d'être publié dans les revues, mais je crois qu'il existe une richesse plus forte à trouver. Ce que j'aime beaucoup dans le projet de la pyramide, c'est ce que dit toujours Pei :

"Mon projet est une réponse paysagère au programme". La pyramide n'est pas un monument, c'est une réponse de paysage. Une forme géométrique très souple avec le verre qui tantôt reflète le ciel, tantôt révèle une structure très propre, lorsque le soleil est derrière ; cet aspect extrêmement changeant de la pyramide est fascinant.

C'est complexe, riche. Ce n'est jamais le même monument quand on le revoit ; je n'aime pas énormément l'architecture qui s'annonce nue du premier coup d'oeil, dont on comprend tout de suite comment elle fonctionne et comment elle a été composée ; qui s'impose d'une façon unilatérale et un peu caricaturale. J'apprécie une architecture claire et lisible, certes, je n'aime ni les choses trop compliquées, ni ambiguës, mais dont le degré et le niveau de lecture sont multiples et successifs.

On découvre ensuite des tas de choses plus sensibles, plus fines dans le détail. Il faut éviter que tout soit dévoilé dès le premier coup d'oeil. Je crois que c'est une qualité importante de l'architecture.

Le Corbusier en joue: Aux Tourettes, il y a plusieurs façons de faire entrer la lumière dans un espace et de la découvrir. Tout n'est pas perçu au premier abord. A l'inverse, on a vite fait le tour du Palais de Chaillot au Trocadéro.

#### J. NOUVEL

Je dirais que les souvenirs que j'ai de mon enfance sont plutôt d'ordre sensitif ou émotionnel ; que l'architecture consiste plutôt à mettre un certain nombre de sensations en situation de partage. L'architecte est quelqu'un qui sait d'abord ressentir, capter les sensations, ensuite, qui sait en être conscient et enfin qui, dans telle ou telle situation, sait quelle sensation il peut faire partager à d'autres, en la mettant en situation. Tout le travail de l'architecte, c'est de choisir quelle sensation, quelle émotion faire partager dans tel ou tel lieu, parce que, finalement, tout est une question de regard, il s'agit de faire partager son regard. On n'est jamais seul. Quand on commence à faire quelque chose, il y a une chance que quelqu'un d'autre que toi le ressente à peu près comme toi. C'est ce qui rend les arts plastiques ou la peinture possibles. Les hommes ne sont pas si différents les uns des autres.

On touche quelqu'un par sa propre vérité. Donc, évidemment, je trimballe avec moi ma propre histoire, celle de mes propres sensations ou éblouissements, et comme je suis quelqu'un d'égoïste et généreux à la fois, j'aime bien partager mes plaisirs parce qu'ils deviennent plus forts pour moi: quand tu as vu un beau film, ou lu un beau livre, tu aimes bien en parler avec quelqu'un, tu aimes bien qu'il y ait goûté avec toi, il existe une euphorie là-dedans.

Il faudrait faire une psychanalyse, il y a des tas de choses par lesquelles je suis passé et qui sont liées à des endroits où ma famille a vécu, à des moments particuliers. Tout cela marque profondément, évidemment, ce que je fais. On continue à s'enrichir tous les jours. Je peux éprouver une sensation très forte dans cinq minutes et dans cinq ans, l'envie de m'en servir a nouveau. A ce moment-là, on rentre dans la psychanalyse. Je pourrais parler de multiples situations plus lointaines ou qui m'ont le plus marquée, je peux en évoquer cinq ou six.

Je me souviens, par exemple, que mon père, qui était professeur de géographie, faisait une maquette en plâtre de la France dans son garage, avec tous ses élèves autour de lui. J'étais tout petit, haut comme la table, alors les Alpes me paraissaient vraiment très hautes. Et puis, il y avait tout ce travail de la matière, de la peinture. J'avais un tricycle et je passais la moitié du temps sous la table. J'étais ébloui par cette construction. Voilà un premier souvenir dont j'ignore la relation qu'il peut avoir avec ce que je fais. C'est le plâtre, les seaux pétrifiés ; cela se passait sous les cerisiers au printemps. Je ne sais pas ce que cela signifie. Je suis sûr qu'il s'agit là d'une période au cours de laquelle j'ai capté des émotions que je peux réutiliser. Mais comment les analyser ?

- Ton premier souvenir est un chantier. On retrouve ce phénomène chez d'autres architectes, de 5 ans à 15 ans...

Ma mère passait son permis de conduire à ce moment-là ; disons après la guerre, j'avais cinq ans ; l'auto-école reprenait des vieilles bagnoles et les transformait ; à l'époque, on manquait de bagnole. Les moniteurs faisaient des pare-brises en bois et bricolaient des portières eux-mêmes.

C'était totalement génial. Les bagnoles étaient peintes en vert, c'était une poésie folle... cela évoluait avec le temps, les matières se transformaient. Ces souvenirs m'ont marqué. Je peux établir un rapport, mais lequel ?

Deux autres souvenirs sont liés au tricycle dont je te parlais tout à l'heure, liés à des sensations très bizarres dont j'ai retrouvé l'une dans un film de Stanley Kubrick qui s'appelle "Shining" ; c'est un gosse qui se trimballe dans les couloirs d'un hôtel. Il a la vue de tout ce qui est au ras du sol. Je me souviens qu'à l'époque, on voulait me faire des piqûres et j'allais me planquer dans les carrés de choux, parce que c'était à mon échelle et mon paysage était celui des chiens. J'ai alors pris conscience que ma perception changeait énormément en fonction du moment. J'adorais monter dans l'abricotier où j'avais l'impression d'être sur la Tour Eiffel. J'allais sur le toit de la souillarde pour piquer les cerises sur les branches du cerisier. A ce moment-là, j'avais l'impression de dominer la terre. Il y a aussi les sensations. Ce sont des choses qui restent, des conditions du regard.

#### P. RIBOULET

Etant enfant, je vivais à Boulogne. Non, je n'ai aucun souvenir particulier si ce n'est qu'on habitait dans un vieux quartier de Boulogne, celui de La Rochefoucault, près de l'église, que ces quartiers étaient insalubres et les maisons sans aucun confort. Inutile de vous préciser qu'elles étaient très laides.

Et pourtant, on y était bien, parce qu'il y avait une vie dans ces quartiers ouvriers pauvres ; il y avait une grande chaleur humaine, une grande solidarité entre les gens, c'était des périodes dures. Mon enfance s'est déroulée entre les années 1928 et 1938. Je me souviens des grèves de 1936. C'était vraiment catastrophique, on vivait des conditions vraiment difficiles. Et bien, il y avait toujours dans cet immeuble, dans cette maison sans confort, une espèce de solidarité propre à ces classes et qui n'existait certainement pas dans les classes bourgeoises. Alors, je vivais dans un univers, un espace personnel très restreint, les surfaces étaient petites, on vivait dans la promiscuité.

- On retrouve de petites unités de solidarité dans cet hôpital.

C'est vrai. Je n'y pensais pas. Outre l'aspect positif de la solidarité, j'allais en vacances chez ma grand-mère à la campagne, dans le Creuse, parce que mon père était Creusois.

- Comme beaucoup de maçons.

Comme la plupart des maçons et des peintres, les travailleurs immigrés de l'époque, bien entendu. Cette maison de ma grand-mère était pour moi merveilleuse. Ce n'était pas la richesse, au sens matériel, en fait, c'était la misère totale, mais cela représentait un espace plus libre dans la nature. Enfant, je me promenais dans le Bois de Boulogne, mais c'était plus petit.

#### J. ROUGERIE

J'ai toujours vécu au bord de la mer. Je vivais dans un lieu privilégié à Abidjan ; pendant l'enfance, dix ans, cela marque. Il y a des choses que l'on ressent depuis toujours sans savoir très bien les analyser.

- C'est un problème de liberté, de plaisir. Vos parents avaient-ils un bateau ?

Non, pas du tout. C'est la dimension de l'océan. J'ai toujours aimé les grands espaces. Par exemple, un des plus beaux souvenirs que j'ai, c'est celui de la traversée du Sahara, du désert. Les grands espaces, j'ai eu la chance de faire toute la descente entre le Pérou et le Chili, par la Cordillère des Andes.

Ces espaces, aux Etats-Unis, comme le Grand Canyon, m'ont toujours fasciné. Ce qui est amusant, c'est la contradiction avec les milieux confinés, j'aime les extrêmes.

Dans mon enfance, j'ai eu cette chance de vivre dans l'espace, que ce soit du côté de l'océan, avec ces grandes plages africaines, son espace infini au regard d'un enfant, ou que ce soit du côté de l'intérieur, toujours en Afrique. Les forêts sont des espaces assez confinés en apparence, puisqu'elles donnent, en même temps, comme sous la mer, une notion de dimension infinie. L'homme n'étouffe pas dans la forêt. Au contraire, la forêt procure une sensation d'espace à l'infini ; on a l'impression que la forêt vierge ne s'arrête jamais, ce qui donne le sentiment de liberté.

On mélange souvent ces notions d'espace et de liberté. Moi, quand je parle d'espace, je parle d'une forme de liberté, c'est à ce niveau-là qu'il existe peut-être une ambiguïté. Je crois que tout le reste en découle, le fait d'avoir été baigné dans cet environnement africain m'a donné le goût et une forme de vocation de la mer et de l'espace, puisque j'ai eu cette chance de parcourir le monde, de voyager sur tous les continents, et d'aller voir ces grands espaces, que ce soit le grand canyon, la Cordillère des Andes, l'Océan pacifique ; je voulais faire la traversée de l'Atlantique. A force de le regarder pendant des jours et des jours, j'étais fasciné. Peut-être que, ce qui me plaît, ce sont les milieux extrêmes, avec leur dimension infinie. La mer est fascinante quand on est sous l'eau. On ne voit ni la frontière, ni les limites. Comment y vivre ? On s'aperçoit que, dans les milieux comme la mer ou l'espace, nous sommes dans des espaces confinés, ce qui n'est pas forcément désagréable.

- L'absence de repère provoque-t-elle une certaine angoisse mêlée de fascination ?

Non, je ne crois pas. Cela dépend de la personnalité et de la perception. Il y a toujours une forme d'angoisse, c'est vrai, mais c'est un mélange entre l'angoisse et la curiosité... par exemple, quand on est au-dessus d'un "tombant", c'est-à-dire une falaise qui démarre à 20 mètres de profondeur, pour aller jusqu'à 200 mètres, et parfois 2 000 mètres. C'est vraiment abrupt, comme une paroi de montagne. Quand vous êtes au-dessus, juste au bord, à moins de 20 m sous la mer et que vous sautez, vous avez l'impression de sauter dans le vide. Dans le film "Le Grand Bleu", c'est exactement ça. Cette infinité, ce bleu qui devient de plus en plus profond, je ne crois pas que cela procure une angoisse. L'angoisse vient beaucoup plus des romans qui ont été écrits sur les monstres marins. C'est davantage là que l'on échafaude un certain nombre d'idées préconçues et que l'on finit par s'angoisser.

- Vous pensez avoir été influencé par les romans ?

Inévitablement. Jules Verne n'est pas le plus terrifiant. Certains autres romans ont décrit des monstres; il y en a eu en mer pendant des siècles. Entre l'homme et la mer, il existe une relation de mort qui n'a pas non plus aidé à l'exploration de l'espace subaquatique. L'évolution de la technologie depuis 30 à 40 ans et les nécessités économiques ont très récemment poussé à le faire. Malheureusement, il a fallu attendre ces dernières années pour que commence la pénétration de l'homme sous la mer ; C'est au-delà des réalités économiques que l'homme y découvre également des sensations. Cousteau nous a montré que la mer n'est ni un milieu glauque, ni cette grande mangeuse d'hommes ou de femmes, décrite dans les romans. La mer est un milieu de vie où les gens arrivent à avoir des échanges avec la nature.

- Vous voyagez beaucoup encore aujourd'hui ?

Sur la seule durée du mois d'octobre, je vais à Moscou le 11, 12 et 13. Le 6, je pars à Zurich, du 26 au 29 je suis en Jordanie, et maintenant, je vais à Barcelone. Les voyages, ça compte beaucoup. J'ai toujours vécu ainsi. J'aime bien.

- Vous n'êtes pas un architecte préoccupé par les racines ?

Ah si ! Détrompez-vous ! Je suis très attaché aux racines et, en même temps, je suis très fasciné par la planète et curieux de tout ce qui s'y passe. C'est ce qui me donne une motivation de vivre. Je suis très orienté par le futur, c'est clair, pas seulement à travers les dessins... Je ne nie pas le passé, non. Pour étayer ce futur, j'ai besoin de voir toute l'évolution. Une des choses qui m'a le plus équilibré dans mon existence, ce sont les voyages. De voir d'autres civilisations m'a permis d'avoir du recul et une réflexion, m'évitant les a priori trop faciles. Cela m'aide à modérer mon langage et mon attitude face à la vie. Je suis encore souvent trop impulsif, trop tranché. Il faut aussi savoir prendre des décisions. Vous voyez que je ne fais pas ces voyages. Je vais ailleurs pour mieux revenir à mes racines. Je ne pourrais pas vivre ailleurs qu'en France, à Paris, à cause des racines. La vie m'a amené à naître ici et à avoir un environnement familial et culturel indélébile. Je ne cherche pas à les changer, mais à les enrichir en allant ailleurs. Je suis plutôt d'un tempérament paysan. Je suis l'arbre avec les branches.

En Dordogne et en Bretagne, j'ai des liens familiaux. Je suis un batard parce que j'ai aussi vécu en Afrique, où sont certaines de mes racines. L'Afrique a dicté beaucoup de choses de ma personnalité.

- L'Afrique était déjà le premier voyage ?

Oui, et c'est devenu une racine à partir du moment où j'y ai vécu dès l'âge de 6 mois et pendant 10 ans. J'ai eu la chance de vivre avec des Africains, à la mode des Africains. Je n'étais pas du tout le petit blanc cantonné dans son quartier. J'ai posé des problèmes à mes parents, face à leur environnement de professeurs qui, eux, ne comprenaient pas que l'on puisse laisser faire ses enfants. Cette liberté m'a enrichi. Ensuite, je vivais dehors et je n'avais quasiment pas d'amis blancs ; je parlais Baoule ; les enfants blancs de mon âge m'agaçaient profondément parce que je ne comprenais pas leurs centres d'intérêt, je les trouvais sans vivacité. Les petits noirs, eux, sont très vifs, agiles, toujours en mouvement. Je jouais, je vivais avec eux. Tout allait très vite. Quand je suis retourné en France, ma première année a été très dure. Pourtant, mes parents faisaient très attention, ils m'ont mis à la campagne, de dix à onze ans, parce qu'ils ont compris que si l'on m'imposait de vivre dans une ville, cela allait être dramatique. Ils ont eu cette sagesse de permettre une transition. Ils m'ont placé dans une famille à la campagne où j'avais toujours les espaces. Progressivement, j'ai accepté la ville, puisque j'accepte de vivre à Paris. J'y suis très bien, mais parce que je pars très souvent.

#### J.M. RUOLS

Moi, j'ai un souvenir d'enfance, lié à l'espace. J'ai été scout ; c'est idiot de dire ça mais je le dis. On avait construit des maisons dans les arbres. Et pour moi, c'est vraiment un rêve que j'ai revu, d'ailleurs, récemment, chez Walt Disney. Il a réalisé un arbre énorme dans lequel on se promène. On y trouve des tas de gadgets. C'est l'histoire des enfants du Capitaine Grant qui vivaient dans un arbre comme le Robinson Suisse, on remonte dans l'arbre par de petits escaliers. Pour monter l'eau, ils ont une grosse noria faite avec des bambous. Pour moi, c'est vraiment l'imaginaire, ça. La première chose que l'on construit, c'est la cabane dans un arbre. Je trouve cela extraordinaire.

Voilà un souvenir d'enfance formidable... On avait fait un plateau dans un arbre pour mettre la tente, et sous la tente, on avait fait la table de repas. Déjà à l'époque, les scouts nous faisaient faire des P.H. en ficelle. Avec tout un système de P.H., nous décorions l'endroit où avait lieu la messe... C'était très créatif. Ce sont de très bons souvenirs... il fallait arriver à se débrouiller pour que ce soit bon sans recette. Il existe un aspect de l'imagination que j'aime beaucoup. La notion d'échelle, je crois, est très importante ; quand on a vécu dans des endroits étant enfants, et que l'on y repasse à l'âge adulte, ces endroits n'ont pas la même échelle, parce que l'on a grandi, mûri. Peut-être les a-t-on vus tels qu'ils étaient, tels qu'ils sont, alors que maintenant, on les voit chargés de tout autre chose. On a une lecture totalement différente.

J'ai le même sentiment lorsque je reviens des Etats-Unis. Là-bas, tout est immense. Washington a été fait par un urbaniste français. C'est la perspective du Louvre, mais agrandie dix fois. L'Obélisque qui est au bout de la perspective est dix fois plus haut que celui de la Concorde et on rentre dedans pour aller en haut. Quand je reviens en France, j'ai l'impression qu'il existe le même décalage entre les deux qu'entre ma perception spatiale d'aujourd'hui et celle que j'avais étant enfant. Ces espaces jadis énormes, me paraissent beaucoup plus petits.

- Vous avez vécu à la campagne étant enfant ?

En Aveyron. C'était la ville et la campagne.

#### A. SARFATI

Du Maroc, je ne connaissais que la ville moderne. Quand on habitait le Maroc, on n'allait pas dans les Casbah. J'y suis allé trente ans plus tard. Il y avait des coupures très fortes entre quartiers. C'est comme ça.

Je me souviens très bien du temps passé, des heures et des heures passées en déambulation urbaine, dans l'Avenue de la République, à Casablanca. Dès que l'on sortait du lycée, on remontait l'avenue, on rencontrait des copines par groupes de deux ou trois ; c'est fantastiquement méditerranéen. C'était de même nature qu'en Espagne, les ramblas, les promenades, le soir: le paseo. J'en suis complètement imprégné. Quand on est né dans un pays de soleil, on sait où il faut se promener. On sait qu'à certains moments de l'année, on est plus sensible au soleil qu'à d'autres, on recherche l'ombre. Pour moi, c'est

immédiat de voir qu'un seul côté du boulevard Saint-Michel est utilisé par les promeneurs, et pas l'autre ; il se produit la même chose sur les grands boulevards et sur les Champs Elysées.

Dans les pays de chaleur intense, on sait aussi passer à l'ombre. L'importance de l'ombre et de la lumière sur la définition de l'espace... c'est vrai aussi en architecture: la modénature de la façade plein Sud de la Concorde est très fine. Je me précipite à l'Ecole militaire où il y a une façade Nord. Elle est traitée de façon radicalement différente dans sa modénature. Je crois qu'aux Invalides, c'est bien pareil... il faut utiliser la lumière pour que ce jeu devienne véritablement savant, pour que la tension des contrastes de l'espace se fabrique autour des bâtiments. Il ne faut pas faire un bâtiment comme un simple agrandissement d'un travail sculptural. L'espace de la sculpture n'a rien à voir avec l'espace de la ville, l'espace où l'on vit. Quand on dit "l'espace que l'on regarde", je pense immédiatement à la perspective, à l'espace de Panovsky, je pense à la surveillance, à l'assignation, au fait que l'on regarde d'un endroit. Moi, je dirais qu'il y a l'espace dans lequel on se déplace, on se meut, dans lequel on est en mouvement permanent et où le rôle de l'artiste est de faire circuler le regard, de mettre en relation des choses et créer du sens par la circulation.

Je suis né au Maroc. Quand je me promenais à Casablanca, à Rabat, à Fez, je voyais des villes nouvelles mais qui étaient des villes d'architecture moderne. J'en arrivais à croire qu'en France, on ne pouvait pas faire autrement que les Z.U.P. des années soixante

#### CL. VASCONI

Etant enfant, moi, j'habitais un village de 3 000 habitants. J'ai le souvenir de grandes forêts gothiques, les Vosges, quand tu passes entre ces immenses sapins qui n'en finissent pas. J'adore les cathédrales. Quand je suis allé à Beauvais la première fois, j'en ai pris plein la gueule.

- Ce sont des souvenirs liés à l'extérieur plus qu'à l'intérieur

Oui, sûrement. Tu vois, étant gamin, j'ai traîné dans toutes ces petites villes alsaciennes, ces villages magiques qui sont tous très beaux, enchevêtrés, très riches. Aujourd'hui, quand je vais dans ces villages, je les aime encore beaucoup mais je ne trouve plus autant d'émotion. Mais dans une cité fortifiée, lorsque la puissance même de la cité s'exprime à travers son architecture, aujourd'hui je cherche des lieux comme ça. Cela me plairait bien de faire 4 000 km de logements sur les remparts de Chine. J'aime beaucoup Meknès.

#### A. WOGENSKY

Je ne suis pas né à Paris, mais dans les Vosges. J'avais trois ans quand mes parents sont venus à Paris.

- Et maintenant, vous avez choisi de vivre à la campagne ?

Oui, j'aime énormément Paris, mais je crois que ce n'est pas mauvais de quitter Paris pour être content d'y revenir. Quand on y est tout le temps, c'est un peu affolant, fatigant.

Je suis né à Remiremont, dans les Vosges, parce que mes parents habitaient là. Nous avons un ancêtre polonais qui était venu en France, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand énormément d'émigrés sont venus en France avec Stanislas Leczinsky, le beau-père de Louis XV, qui est devenu Roi de Lorraine à Nancy. Cet ancêtre est resté en Alsace. A la guerre de 1870, il n'a pas voulu rester en Alsace parce qu'il voulait être Français. Il est venu s'installer à Remiremont, une petite ville dans le sud des Vosges.

C'est là que vivaient mes parents quand je suis né en 1916. Quand ils sont venus habiter à Paris en 1921, j'avais cinq ans.

Donc le paysage de mon enfance a été un lycée parisien, avec de temps en temps la campagne lorsque l'on m'emmenait en vacances, au bord de la mer en général. Il y avait déjà le sentiment de la mer et un extrême agrément pour moi... j'ai presque envie de dire la jouissance de nager dans les vagues et d'avoir ce contact avec cette puissance, cette énergie de la mer, tout en étant en apesanteur et soutenu par cet élément. Je me souviens que tout petit garçon déjà, je ressentais cela intensément. Mais il s'agissait là simplement d'un contact avec la campagne, c'étaient les vacances, ou quelquefois des promenades le dimanche, peu fréquentes d'ailleurs.

- Espace de vacances préféré à l'espace urbain ? Souvenirs d'espace urbain ?

Ah oui, beaucoup, je circulais beaucoup dans la ville. D'abord, j'avais 20 mn de trajet à pied pour aller au lycée. Ensuite, j'avais la responsabilité d'y emmener mon petit frère Robert, qui est devenu peintre. Il avait trois ans et demi de moins que moi et j'en étais responsable. J'ai beaucoup circulé bien plus tard, à l'âge adolescent. J'aimais marcher dans Paris. J'allais dans les musées: au Louvre, au Concert Colonne, au poulailler tout en haut, le samedi en fin d'après-midi, j'adorais ça. Mes parents étaient très bien sur ce chapitre, parce que très jeune, ils m'ont laissé circuler seul. J'étais extrêmement libre ; j'ai le souvenir de grandes marches dans Paris. J'aimais également beaucoup les livres et j'allais m'en acheter dans les librairies. Ce sont des souvenirs très forts. Je me sens très Parisien, j'aime beaucoup Paris. J'ai voyagé et vu des quantités de villes, mais il n'en existe aucune qui soit aussi belle que Paris. Il y a là une harmonie incroyable, un jeu de proportions, un rapport entre les vides et les constructions qui est tout à fait exceptionnel. Il n'y a pas une ville où on trouve une perspective comme celle du Louvre, des Tuileries, des Champs Elysées, de l'Etoile. Et la Place des Vosges ? C'est Mille choses dans Paris, mille beaux monuments. Je pense à la façade des Invalides sur l'Esplanade et, bien sûr, à Notre-Dame... J'avais décidé d'être architecte, alors je m'intéressais énormément à tout cela.

A quel moment et comment s'est fait le choix du métier d'Architecte ?

## J. BELMONT

J'ai décidé d'être architecte après le Bac. Il faut bien prendre la décision ; On a l'épée dans les reins. J'ai hésité, je pensais faire de la sculpture. Finalement, j'ai choisi l'architecture.

- Vous n'avez pas rencontré le maître sculpteur qui vous aurait décidé à faire de la sculpture...

J'en connaissais un bien, chez lequel j'étais allé. Mais... bon, j'ai bien fait parce que les arts plastiques, c'est de plus en plus fermé. On va redécouvrir les arts plastiques dans d'autres domaines. On a nettement l'impression que tout ce que nous avons hérité de la Renaissance est arrivé à une impasse... dans tous les domaines, la peinture abstraite, la sculpture des objets posés sur le sol, la musique, c'est pareil. Seul celui qui fait comprend ce qu'il fait ; personne d'autre ou alors un petit nombre d'initiés.

- Le rock, c'est aussi la fin du XX ème siècle

Non, c'est le début du XXI ème. Toute la musique classique a codifié la musique populaire. A l'origine, il s'agissait de danses populaires que l'on a rendues plus élaborées en les transférant dans des cours royales. Cette transposition est devenue de plus en plus élitiste, au point de perdre la racine de la danse populaire. Pour le rock et le cinéma, il se passe la même chose. De ces nouveaux grands domaines non élitistes que beaucoup de gens considèrent avec mépris, va naître un art qui devient contemporain. En peinture, on ne le voit pas bien. En musique, on commence à voir. C'est impressionnant toute cette passion pour la musique populaire. En peinture, le phénomène est moindre ; il y a la bande dessinée.

La sculpture urbaine comme celle de Caravan, peut-être.

- Vous faites un peu de sculpture ?

Jamais. A vrai dire, je crois que cela va devenir intéressant dans les années futures. Au moment de choisir le métier d'architecte, c'est le dessin qui m'a attiré. A la fin de mes études secondaires, j'ai commencé à apprécier le dessin et j'ai fait des milliers de croquis en me baladant un peu partout dans le monde ; j'en ai fait beaucoup au Japon.

- Mais votre famille approuvait ce goût pour le dessin ?

Ma famille trouvait cela très bien. J'ai obtenu un prix une fois à 12 ans, ils trouvaient ça bien. Vous savez, dans les familles bourgeoises de province, comme dans mon cas, l'architecture n'est pas un métier noble. Les beaux métiers, c'est la médecine ; j'ai un frère qui a fait médecine, j'en ai un autre qui est devenu ingénieur, il ne manque qu'un curé: il n'y en a pas eu, mais enfin, c'est dommage puisque cela aurait été bien. L'architecture n'a jamais été très bien vue dans ces milieux, cela sentait les Beaux Arts...

## A. BRUYERE

- Comment avez-vous choisi le métier d'architecte ? Dans votre famille, on vous poussait dans cette voie ?

Au contraire, on voulait me faire un métier qui ne me convenait pas... je suis un imbécile, avec des antécédents "psycho", "psychia" - cela va vous paraître douteux ce que je vais vous dire, mais il y a une continuité en moi-même qui m'étonne. La vocation, c'est encore une escroquerie, je crois.

On a de vagues penchants ; j'ai eu la chance que l'on me paie mes études, que l'on me subventionne jusqu'à 16 ou 18 ans. Ensuite, même en étant étudiant, j'ai gagné ma vie. Mais j'ai eu cette chance d'appartenir à un milieu bourgeois où les gamins font des études. J'étais un individu déjà très marginal ! j'étais à l'école et je ne voulais pas travailler ! je n'ai jamais pu passer mon baccalauréat. Les études me semblaient stupides. Ne m'intéressait à 17 ou 18 ans que la perte des poètes maudits... je n'ai pas fait d'études, ce qui ne m'a pas empêché de faire des livres.. Je fais des fautes d'orthographe, mais cela n'a aucune espèce d'importance. Les correcteurs font merveilleusement leur travail...

## R. CASTRO

- Le choix d'être architecte ?

J'étais amoureux d'une fille qui était sculpteur. C'est une motivation essentielle. Je voulais donc faire les Beaux Arts et devenir sculpteur pour plaire à la fille. J'ai fait archi parce que je suis fils de pauvre: on pouvait gratter en agence et se payer les études. Sinon, j'aurais fait Sciences Politiques, parce que j'étais passionné par la politique. De toute façon, j'ai toujours exagéré le rôle de la parole, par rapport à celui des pierres. Voilà, à mon maître, un pauvre type qui me demandait la raison pour laquelle j'avais fait l'architecture, j'ai répondu: par élimination, je ne l'ai absolument pas fait par inclination. J'étais vachement branché sur la peinture. J'espère terminer peintre d'ailleurs, lorsque j'aurai arrêté mon activité vibronnaire. Non, je suis branché sur les images, je ne pense qu'en image, je ne parle qu'en image, mais je n'étais pas spécialement architecte. L'architecture est un art que je trouve profondément stupide en plus. Historiquement stupide ; je trouve que c'est le lieu central de la connerie. C'est le dernier endroit qui est encore aujourd'hui dans le totalitarisme, dans la terreur, l'exclusion, le massacre et le moralisme... l'architecture est vraiment le dernier des arts... La terreur a plus ou moins disparu dans l'ordre politique.

Et encore, la terreur bolchevique, elle avait de la gueule ; la terreur conceptuelle est enfin en train de disparaître, dans l'art plastique et en architecture, c'est le dernier endroit où il y a de la terreur: le dernier article de Bohigas, dans A.M.C. qui, pour louer un bâtiment, exclut tout le reste du visible, quelqu'il soit... c'est un lieu de démoralisme qui se bride complètement.

- L'architecture permet à certaines personnes de vivre ...

Ce n'est pas l'architecture, c'est le bâtiment. C'est fondamental, ça rend con. C'est un art qui a un rapport "à droite de", dans le politique... c'est un art qui n'est pas très drôle, sauf quand c'est l'église catholique qui essaie de s'accrocher le cul pour résister aux protestants et qui invente le baroque.

- Au départ, tu étais plus sensible aux autres arts plastiques qu'à l'architecture ?  
oui .

- Quelles références dans les arts ?

Of... très vite, j'ai pu me brancher sur l'architecture à travers Gaudi, voilà... Wright ; je faisais des projets sous-Wrightiens, bon, je ne vous dis pas tous les Guggenheim que j'ai produits, à l'école, sous forme de pâtés en croûte. Le théosophe Steiner me fascinait. Ma première émotion architecturale, presque physique, était la maquette de l'Ecole d'Art de Porro, en 1961. En même temps, ce que j'ai adoré, c'est l'influence d'un mec, mon copain J.L. Avril, Trotskiste ; il se marre quand je lui raconte ça aujourd'hui.

A l'époque où les Beaux Arts ne te montraient que des objets, lui, le mec qui s'occupait des étudiants débarquant à l'école, c'était Avril, élégant, en costard gris perle et il m'a montré la ville. Le premier mec qui m'a parlé d'architecture m'a parlé de la ville. Ce que j'appelle le nougat de l'espace. Le collage, le sédiment ; alors là, artistiquement, ça m'intéresse. Ce que j'appelle en architecture "l'effet-ville". Je m'intéresse plus à ce qui se passe dans la rencontre de deux bâtiments qu'au bâtiment lui-même. Je crois même qu'il y a du savoir là-dedans qui est exploitable... le coup de bol... je suis assez branché sur la plastique: la bataille de Pavie, par Ucello... j'ai dû aller la voir au Louvre... et je revois régulièrement les quatre conneries qui sont dans mon imaginaire plastique... mes émotions artistiques, c'est ça. J'ai dû rencontrer Brancusi très tôt, les sculpteurs, Arp, le très grand Arp. Picasso, très vite, quand j'étais vraiment très jeune... En littérature, les surréalistes... En architecture où je rentre par hasard, c'est côté Avril, le coup de bol de la rencontre à 16 ans, la ville et l'ordinaire de l'architecture ; là-dessus j'ai donc accumulé une inertie sérieuse de trente ans. Et puis, tu vois les mecs les plus beurrés: Wright, Gaudi, le baroque... et après, la ville ; quand je vais à Rome, je trouve enfin la ville. Après, je te dirais que Borromini est pour moi le plus grand...

- Tu voyageais en Italie, pendant tes études ?

Moi, j'étais à la guerre d'Algérie ! il faut être honnête: pour moi, la vie c'était ça. Quand je suis entré à l'école, j'ai milité tout de suite et ça a pris plus de temps que l'architecture. Heureusement ! je n'ai pas été scolaire comme mec.

P. CHEMETOV

Vers l'âge de 15 ans, tout simplement, je suis allé voir un orientateur professionnel, comme ça. Il m'a conseillé l'architecture. Je me suis dit qu'il devait avoir raison: cela sera ma réponse à vos interrogations. L'orientateur me voit de l'extérieur, il me voit donc mieux que moi: donc, il a raison. Donc, je suis devenu architecte.

- Comment a-t-il pu voir ?

Ah ça ! Il m'a fait des tests très approfondis pendant 4 heures et il a fait un compte-rendu d'examen qui doit être quelque part. Je l'ai lu une fois. Ce compte-rendu me paraissait assez perspicace témoignant d'un certain nombre de défauts qui me sont propres. J'ai passé tout ce temps à essayer de m'en débarrasser, mais ce sont peut-être aussi des qualités...

J. COUELLE

- Vous n'avez pas exercé directement le métier d'architecte?

Dans l'hôtel de Maillan, à Aix-En-Provence, j'avais fondé une société appelée "La décoration architecturale", c'est-à-dire une maîtrise des arts de la pierre, du fer, et du feu. Cette société a eu, un moment, un certain succès et a été au service de tous les architectes de la côte et d'ailleurs. J'avais des carrières, des tailleries de pierre et un atelier de ferronnerie. A ce moment-là, je lançais beaucoup de meubles en fer forgé qui ont été refaits. J'ai fait des meubles très simples, parce que j'avais une grande amie qui était Charlotte Perriand... ces meubles étaient d'inspiration XVIII ème siècle et ont eu un certain succès. Je faisais des jardins et mon frère s'est occupé du mobilier. Mon premier jardin vient d'être acheté par B.Pons. La Bastide du Baron Bic est à côté. J'avais dix ans quand j'étais à Ouireham. Je passais tous mes étés dans cet endroit. Revenons à ce fameux concours de sable ! la première année, j'ai eu le premier prix ; la deuxième année, j'ai eu le premier prix ; la troisième année, je m'étais surpassé et j'étais sûr d'avoir le premier prix ; on travaille uniquement avec du sable, du varech et des galets. J'avais fait un très joli puits. A ce moment-là, j'étais amoureux d'une petite fille de sept ans ; elle avait mis sa robe de la fête-Dieu, avec une couronne de fleurs et un petit panier: c'était la vérité sortant du puits. Le jury arrive, le type du Figaro, le maire, le conseiller général, etc. Le jury dit: "Premier prix. Pas de question?" Le maire dit: "Ah non ! le petit J.Couelle. a déjà eu deux fois le prix, ce n'est pas possible, on va le mettre hors-concours". Ni la petite fille, ni moi, ne comprenions ce que cela voulait dire. Alors, elle est sortie de son puits en pleurant et elle n'a pas jeté de fleurs roses. Quant à moi, j'étais tellement marqué par ce concours que j'ai décidé de ne jamais plus faire de concours et je n'en ai jamais fait.

- Vous aviez déjà envie de faire de l'architecture ?

J'en ai toujours eu envie, depuis les petites maisons que je construisais avec du sable et dans lesquelles, comme tous les petits garçons, je n'oubliais pas les cabinets, c'est une chose importante pour les petits garçons. J'ai toujours dessiné des maisons.

Cl. DAMERY

- A quel âge as-tu manifesté à tes parents ton désir d'être architecte ?

Ils ont contrecarré mon projet. Quand j'étais chez mon agent de change, j'avais décidé de m'inscrire en seconde, dans un lycée parisien. J'avais rencontré le proviseur de Lavoisier qui était d'accord. Ma chère mère m'a convaincu de ne pas y aller. J'avais 16 ans. Le problème était de faire passer ce goût de l'architecture dans un métier. C'est là où ça accrochait. Mon papa était prolétaire, ma maman retravaillait depuis 1940, pour faire bouillir la marmite. Mes parents, d'origine provinciale - la Lorraine - n'envisageaient pas comme possible, pour leur enfant, l'enseignement supérieur.

C'était exclu. Moi, j'aurais bien voulu faire des études d'architecte quand j'avais l'âge. Cela s'est révélé impossible pour des tas de raisons qui relevaient autant des blocages culturels que des difficultés financières. Les mômes de cet âge-là étaient plus mûrs sur certains points, moins sur d'autres.

Ils acquéraient moins vite leur indépendance. Quitter l'appartement des parents à 16/17 ans, cela ne se faisait pas. Et puis, où aller ; il n'y avait pas moyen de se loger. On vivait à 4 dans 52 m2, sans confort.

Par contre, le plus curieux était que mes parents ont donné leur accord pour que j'aille à l'Ecole des Travaux Publics, alors que c'était une école payante ! Mais le fait de payer leur garantissait le résultat. J'avais aussi la trouille des Beaux Arts, à cause de tout le folklore. Et puis, ce n'était pas mon milieu. Je me suis ennuyé à mourir, lorsque je faisais les classes de préparation avec des maths... comme j'avais quitté l'école à 16 ans pour travailler chez un agent de change, j'ai pris des cours de maths pour passer l'examen d'entrée en classe préparatoire. Ensuite, je n'ai plus rien fait, sauf en architecture où j'avais des notes extraordinaires. Délaissant le reste, je suis sorti technicien au lieu d'ingénieur. quand je me suis décidé à entrer aux Beaux Arts en 1961, j'avais 32 ans. Je n'avais aucune équivalence et j'ai dû refaire de la culture générale à Henri IV, comme si j'arrivais au lycée sans le bac.

#### R.GAILHOUSTET

Je suis vraiment devenue architecte par hasard. Je suis venue à Paris pour faire des études de philosophie, que j'ai faites ; ce n'est pas honorable comme parcours. A ce moment-là, je ne voulais surtout pas faire de l'enseignement. C'était une espèce d'idée fixe. Si je commence à parler de mon enfance ! La seule chose qui me passionnait, c'était le cinéma, mais je n'avais certainement pas assez d'autorité pour imposer cela à ma famille. On peut toujours dire: "mes parents ne m'ont pas aidée", mais je crois que si je l'avais vraiment voulu, j'en aurais fait. Et puis en fait, l'architecture a été une suite de hasards: des amis en faisaient ; je me suis dit: pourquoi pas ? C'est amusant, j'ai commencé à en faire relativement mollement, comme ça, pour échapper à l'enseignement. La perspective d'être dans une salle de classe avec des gosses, vraiment, non, c'était le refus. Difficile à expliquer ; probablement, je refusais cette fatalité du métier typiquement féminin. Il est difficile d'expliquer la raison de tel ou tel refus ! j'étais bonne élève, logiquement, je devais devenir professeur, c'était le parcours classique. Et puis un jour, j'ai dit que je voulais devenir architecte, en fait, je n'avais pas du tout le feu sacré, c'était d'abord pour échapper à l'enseignement. Plus tard, j'y ai pris goût, parce que c'est quand même intéressant.

- Cela rejoint la philosophie, aussi.  
Dans une certaine mesure, cela peut aider. Enfin, je n'étais pas une très bonne élève en philosophie.

#### H.GAUDIN

- Quand avez-vous senti que vous aviez envie d'être architecte ?

Je ne sais pas, parce que je ne sais jamais rien des origines. Je ne sais jamais quand les choses commencent, pas plus que je ne peux dire quand elles commencent, ni quand j'ai manifesté l'intention d'être architecte, ni quand un projet commence, l'origine, c'est toujours confus, lointain.

- Il y a une part d'aléatoire très grande ?

On peut dire que c'est tissé avec un regard sur la peinture sur le dessin, par une attention envers les choses, des arbres, des maisons, sans que je puisse jamais discerner quelque chose de précis. Ce serait d'ailleurs un peu une escroquerie de prétendre que cela peut venir d'ici ou de là. Je ne sais pas, tout simplement !

- Avant le Bac, pensiez-vous faire architecture ?

Non, pas du tout. Je n'hésitais pas, je ne savais pas. Je ne peux pas démêler ce qui est dû aux circonstances de ce qui est dû à une intention...

- Ce qui frappe en entrant chez vous, ce sont toutes ces peintures aux murs. Vous peignez ?

Je dessine. Il y a des carnets dans lesquels je ne cesse de ramener des regards saisis à la mine de plomb, cet été. Dans ces cartons là-bas, il y a une cinquantaine de grands paysages que dessinés à cette période. Je n'ai pas la moindre imagination, je m'en méfie, je ne fais que respirer les choses.

J'essaie de me laisser couler en elles et d'être arbre, ciel, terre. Je suis porté par les choses simples et si j'en suis démunie, je ne pense plus, je n'ai plus rien. Lorsque je dois construire des villes nouvelles dans le désert, je suis perdu. Si les choses ne me portent pas, je n'existe plus.

- Vous dessinez depuis toujours ?

Peut-être pas depuis toujours, mais en remontant dans mon enfance, j'ai toujours regardé, manié les pinceaux, les crayons. Je ne cesse de me plaire à regarder. Je jubile du regard. Je ne vis que de cela. Je ne peux passer une journée sans avoir à saisir une ombre, une lumière, un quart de rond, autant de choses que je serais incapable d'imaginer.

- Avez-vous suivi une formation avec plusieurs filières ?

Non, pas du tout, ça m'est venu comme ça, je crois. J'avais tout de même un cousin peintre qui a fait les Beaux Arts mais qui concevait surtout des carrosseries de voitures. Je l'accompagnais, étant enfant.

- Il faisait de l'art libre et des objets utiles !

Quand ces objets avaient quatre roues, ils étaient utiles. Mais c'était essentiellement un artiste. Oui, il caressait des voitures. Mais il ne faisait que des choses inutiles dont certaines servaient d'automobile.

- L'emballage de l'objet vous intéressait plus que son utilité.

Cet emballage avait son importance. C'étaient de très belles choses. Ce type maniait, dès 1930, le plexiglas et l'aluminium. Il s'appelle Rolarzeus. Il exerce en France et aux U.S.A. où il est peut-être plus connu qu'ici.

- Vous n'avez pas choisi uniquement l'art pictural. L'architecture est-elle une déviation ou un hasard ?

Ce souci des hasards. Je ne peux pas dire pourquoi j'existe mais je sais parfois par quoi j'existe.

- Vos parents vous ont-ils conseillé ou...

Mes parents ne m'ont pas conseillé, ils auraient été bien en peine de le faire. Je suis parti sur des bateaux à l'âge de 17 ans et j'ai bourlingué pendant 4/5 ans de ma vie. Ils auraient été bien incapables de me conseiller.

- C'est après le Bac alors ?

On ne vivait que par nécessité, urgence, immédiateté. Dans le mot et la nécessité. On avait faim, il fallait partir, on prenait un bateau pour aller faire le marabout sur la côte d'Afrique. J'étais mené incessamment par l'urgence. Voilà pourquoi je ne sais pas démêler ces choses. Il ne me semble pas qu'il y ait eu de libre choix. Je suis un rien qui se laisse porter. Je n'existe pas beaucoup.

#### E. GIRARD

- Quand vous avez choisi de devenir architecte, comment votre famille a-t-elle réagi ? C'était prévu depuis toujours ?

Non, pas du tout : c'est venu par hasard. Je voulais plutôt être peintre... tout le monde disait que je dessinais très bien ; tout le monde me voyait dans le dessin... j'aimais bien ça ! Et au lycée, en première, je voulais arrêter. J'étais très amie avec mon professeur de dessin qui pensait aussi que je devais faire du dessin ou de la peinture. Il m'a dit "mais tu es folle ; tu ne vas pas arrêter pour vivre en faisant des craies sur le boulevard Saint-Germain !" Cette idée ne m'a pas plu du tout, alors j'ai continué quand même et en plus, j'aime beaucoup la philo, l'histoire... Ayant le bac, je n'avais pas envie de ne faire que peinture aux Beaux Arts. Je me suis donc inscrite en architecture où j'avais

davantage l'impression de continuer mes études... je me suis dit que si je voulais faire de la peinture, je verrais bien. Je me suis prise au jeu, c'était en 1967 et 1968. Ma famille, ma mère était plus fière de l'architecture ; cela ne posait aucun problème.

- Il n'y avait pas d'autre architecte dans la famille ?

Aucun. La famille était plutôt contente.

### B. HUET

C'est l'histoire de mes débuts. Comment on devient architecte et pourquoi ? En réalité, je ne peux pas dire que c'est une vocation, au départ. Ou bien alors, c'était de l'ordre de l'inconscient. Je vais vous expliquer. J'ai fait des études classiques: maths, physique, latin, ce que l'on appelait la section A' à l'époque. Ensuite, un bac Mathélem. Donc, théoriquement, je devais me destiner à une carrière scientifique, bien que, pendant toute mon enfance, puis mon adolescence, j'étais beaucoup plus intéressé par la littérature, le théâtre et le cinéma, que par les maths et la physique. Après mon bac Mathélem, quand j'ai dû choisir, je n'avais aucune envie particulière, sauf celle de ne plus poursuivre les études de maths. Choisir une école préparatoire, c'était plus ou moins se diriger vers une école d'ingénieurs. Comme je ne voulais pas faire de grandes écoles, j'aurais voulu faire l'école supérieure d'Electricité de Grenoble. Mais j'avais fait une confusion: je pensais aux barrages. Quand je me suis informé, on m'a dit: non, ici, il s'agit des machines. A ce moment-là, j'ai changé, j'étais désorienté. Un cousin brillant avait fait H.E.C. et mon père aurait bien voulu que j'en fasse autant, lui-même n'ayant jamais fait d'études. Je me suis laissé faire et au retour des vacances, j'ai dit à mon père que H.E.C. ne m'intéressait pas ; je me suis rendu compte, à ce moment-là que ce qui m'avait intéressé depuis très longtemps, c'était la construction. Les jeux de mon enfance me sont revenus en mémoire ; je passais des heures entières avec des jeux de construction constitués de petites barres, de cylindres... pas de mécano que je n'aimais pas du tout: c'était des boîtes avec des parallélépipèdes, des barres en bois, des cylindres, des triangles que j'empilais. Je faisais des espèces de châteaux, des constructions par empilement.

Enfin, en réalité, dans une famille bourgeoise, si j'avais osé, j'aurais plutôt fait du théâtre ou du cinéma... comme metteur en scène. En classe terminale, pour m'amuser, je dessinais des décors de théâtre. C'est là que l'on voit que la vocation... je n'ai jamais pensé à l'architecture, mais ce qui m'intéressait, c'était plutôt le plaisir de construire des espaces.

### R. KRIER

- L'architecture a-t-elle joué un rôle dans le choix d'être architecte ?

Enormément. Le pensionnat où j'ai passé 7 ans de ma vie, dans une merveilleuse architecture baroque, dans la petite ville d'Esterlink, était en l'an 1000 une école d'enluminure fameuse. Donc, l'abbaye, avec sa basilique mérovingienne, est à la base de cette école terminée au XVII<sup>ème</sup> siècle, puis ravagée par la colonisation française ; mais il en reste la majeure partie... c'était mon école. C'est là qu'à douze ans, à peu près, j'ai décidé de devenir architecte ; sans rien savoir de cette profession... j'avais la chance que mon père fût passionné par l'Italie, il amenait toujours sa famille là-bas. Donc, ma première passion de l'architecture était fixée sur des villes italiennes et surtout sur la renaissance italienne ; Ce n'est qu'après les premiers semestres de mes études à Munich que j'ai décidé de faire le relevé d'une cathédrale gothique. Je suis venu en France et là, seulement, j'ai fait la connaissance de l'art gothique et de ses immenses qualités. J'étais à Auxerre et, pendant un an et demi, j'ai mesuré cette cathédrale.

- En quoi l'architecture vous attirait-elle, à douze ans ?

Le petit événement qui a déclenché cette passion était extrêmement ridicule, comme certainement chez beaucoup d'enfants. Mon père avait dans son armoire, dans sa chambre à coucher, un plan qui était un tirage du plan de la maison familiale; il avait fait faire un plan de réaménagement. Il était tailleur et il devait s'arranger un magasin au rez-de-chaussée, et rafistoler un peu son atelier.

Un architecte lui a fait un plan. J'étais tellement attiré par la qualité de cette drôle de copie qui était un tirage rouge, que je me suis mis à copier ce plan ; je m'en souviens, comme si c'était hier. J'ai fait un

plan absolument identique, avec un crayon qui avait la même couleur que ce plan. C'était le début et nous avions un arrière-grand-père qui était jardinier. Il avait acheté, au début de sa profession, une vieille maison à Asternak, là où je suis allé à l'école, une maison d'origine médiévale refaite à l'époque baroque ; c'était un petit château qui, autrefois, était un château hors des murs et qui, au XIX ème, faisait partie de la ville. On aurait dit une maison de maître en pleine ville, avec un très grand jardin à la Française, avec des haies extrêmement géométriques, une très jolie véranda sur l'arrière. Une maison où l'on voyait toutes les poutres et toutes les pierres apparentes ; tout était absolument compréhensible dans cette maison. Ce n'était pas caché par du plâtre, du stuc ou de l'enduit. Par exemple, l'escalier rond, tournant, on pouvait très bien le comprendre, parce que l'on voyait très bien, du dessous et de dessus, comment les pierres étaient agencées les unes sur les autres, c'était donc une chose extrêmement lisible et compréhensible. La première chose que j'ai faite, c'était de dessiner cette maison avec cette même technique du plan coloré, et puis j'ai commencé à faire des petits projets moi-même, naturellement, d'après les maisons que je voyais autour de moi. Cela a démarré ainsi. Cette maison a malheureusement été très touchée par la guerre. Ces dégâts ont été, pour moi, encore plus intéressants, parce que l'on voyait à l'intérieur de la maison: il y avait de très drôles de techniques ; à l'intérieur, il y avait des parois très fines. autrefois, on les construisait avec des bois d'à peu près trois centimètres d'épaisseur.

Ces bois étaient tissés comme dans la technique des corbeilles, et puis entre ces bois, on remplissait avec de la terre glaise. Tout cela recouvert de chaux. On voyait aussi les voûtes en partie détruites, ce qui montrait la façon d'assembler les pierres. C'était comme un dictionnaire d'architecture.

- Cette maison était au Luxembourg. Vous avez commencé vos études au Luxembourg ?

Quand j'avais 16 - 17 ans, on faisait un examen en quatrième qui avait à peu près le niveau et la rigueur du bac en France. Après, on changeait de langues. La plupart des cours étaient en allemand, jusqu'à la 4 ème, ensuite, les cours étaient en français. J'étais un élève relativement faible, j'ai eu plusieurs échecs ; mon père avait tellement peur que cela se répète qu'il m'avait promis un voyage en Italie si jamais j'obtenais un succès à l'examen de 4 ème. Alors, j'ai préparé ce voyage pendant une année, j'ai étudié toute la Renaissance, tous les arts en Italie, depuis la Lombardie jusqu'à Florence. J'ai passé cet examen avec succès et je suis allé en Italie pendant un mois. La famille faisait du camping. Mon père m'amenait devant le dôme de Pise et puis, il me laissait là toute la journée. C'est comme ça que l'on a voyagé.

Moi, je dessinais. J'ai fait tout un reportage sur tout ce que j'ai vu. Excusez-moi d'être très personnel, c'est mon histoire...

Après ce voyage, j'avais envie de me faire sculpteur, pas architecte. Voilà. Comme je dessinais toujours, je faisais aussi des petites sculptures. Un de mes oncles était céramiste et possédait une petite usine de poterie. Chez lui, je trouvais toujours de la terre glaise. Je faisais des portraits de toute la famille, de mes amis, et des petites figures ; pas des médaillons, mais des figures plastiques. comme j'avais eu une éducation très religieuse, presque bigote, je me concentrais sur l'art religieux. C'était l'époque où je croyais trouver dans l'art de plus grandes satisfactions que dans l'art appliqué ; ce qui s'est révélé vrai jusqu'à aujourd'hui ; j'ai réussi à pratiquer les deux choses en même temps ; j'ai mon atelier de sculpture à côté de mon atelier d'architecture.

Il m'arrive de disparaître pendant plusieurs mois pour ne plus faire que de la sculpture... comme j'ai un peu la chance, ou la malchance, de ne pas avoir trop de travail en architecture.

Après cela, j'étais très motivé à ne faire que les arts plastiques. Mais ma famille avait une terrible angoisse: se faire artiste ne nourrit pas son homme et, avec tout ce sérieux de mon éducation... mon père tailleur... n'avait pas beaucoup d'argent. On avait une petite maison, un jardin, de quoi manger. Mais étant enfant, je sentais toujours ces problèmes financiers. On était quatre à la maison et j'étais toujours forcé d'aider mon père pendant les vacances, en passant mes soirées dans l'atelier. Tout cela m'a amené à décider d'être architecte, croyant que c'était une profession plus sérieuse, ce qui n'est absolument pas le cas ; aujourd'hui, comme artiste, on gagne mieux sa vie qu'en étant architecte ; déjà, du seul point de vue économique. Il y a trop d'architectes. Je vis aujourd'hui de mon enseignement à l'Université et non de ma profession. J'ai plus de commandes en sculpture qu'en architecture.

L. KROLL

- A quel moment t'es-tu dit: "tiens, je vais être architecte" ?

Ah, mais je me pose la question, pour ne pas y répondre. Moi, je n'en sais rien pourquoi je suis architecte. J'hésitais entre la médecine et l'architecture.

- Tu ne t'es jamais vu devenir architecte ?

Non, cela me paraissait évident depuis très longtemps, mais pourquoi, cela je n'en sais rien.

- Ah non, le pourquoi, je ne vais pas si loin dans mes questions

Je n'ai pas été longtemps tenté par la médecine. Si je l'avais fait, je serais plutôt devenu homéopathe. Je suis plutôt un urbaniste homéopathe, si l'on peut dire. L'architecture en soi, Dieu sait si c'est une grande chose, je le dis très officiellement pour que l'on ne me soupçonne pas de dire le contraire, mais c'est vraiment secondaire dans le processus de l'habitat. Il y a des enjeux économiques ou vitaux plus importants, par exemple, l'artificialisation de toute la procédure de la construction. On est de plus en plus détaché des choses, on est parqué dans des endroits, et le tout se fait de plus en plus mécaniquement, ce n'est pas une découverte. Mais tout le monde en souffre, je le pense très nettement. Alors, la seule chose pour moi qui enfonce des portes ouvertes, et pour les gens qui pensent comme moi, c'est que des habitants puissent se grouper pour faire des familles qui en se groupant forment des groupes d'amis. Dans les groupes de groupes, ça se dégroupé, ça se regroupe. Des tas de mouvements browniens créent des proportions privilégiées de rassemblement et de croisement. Cela fait toute une société. Je ne suis pas sociologue, mais la seule chose qui m'intéresse, c'est de voir que ça vit, comment cela vit et comment l'architecte peut fournir une enveloppe que les gens n'aient pas envie de démolir, une enveloppe capable d'aider les choses à se faire. La majorité des architectures part du principe inverse. Elles font la loi -

"Vous dormirez ici et vous travaillerez là-bas, dans une zone industrielle". La première chose que je fais, c'est d'essayer de mêler un peu tout cela. On sait bien que dans les zones résidentielles, les gens travaillent, se cultivent, et pas seulement dans des endroits de culture. Il leur arrive aussi de dormir là où ils travaillent ! Les choses se mélangent, de toute façon, mais notre ambition est que des façons de vivre plus riches et pas simplement monovalentes s'expriment dans un paysage qui devient alors plus intéressant à vivre ; simplement cela ! Je suis égoïste et je voudrais me balader dans des choses qui ne ressemblent pas à des Z.U.P., où un promoteur semble avoir dit: "Mettez-m'en 5 000, s'il vous plaît, pour dans deux ans". Tu te trouves devant des structures de répétition tellement imbéciles, quand tu constates ce que les gens en pensent, tu arrives assez vite à vouloir démonter, casser un petit peu, mélanger, et alors, tu fais un travail d'architecture.

Je ne dis pas qu'il ne faut pas d'architecture, je crois qu'il en faut et une architecture encore plus vigoureuse. Mais ce n'est pas par là que ça commence ; ça finit peut-être par là, à un certain moment.

- Et quand tu as choisi les études d'architecture, ta famille ne t'a pas fait de difficultés ?

J'ai suscité un peu l'étonnement, parce que je sors d'une famille d'ingénieurs, forcément, je sais ce que c'est. Enfin, mon père l'était, ainsi que ses six frères, sa soeur, par contre, non. Le grand-père est ingénieur, fondateur d'industrie ; mais ce sont des ingénieurs plutôt aimables, ils fabriquaient de la fonte d'acier.

- C'est l'époque aussi où les ingénieurs avaient des idées, pas seulement des réglementations. Oui, mais ce n'était pas des constructeurs de paysages, c'était des producteurs de l'acier. Ils n'ont pas laissé de traces...

- Tu es resté fidèle à cette tradition ; ton goût pour l'industrie est tenace. Oh oui, de ce côté, c'est vrai.

- Tu essaies de réconcilier l'industrie avec tout le reste. C'est faisable, mais je pense que s'il n'y avait pas les industriels, ça irait très bien.

M. MACARY

J'ai choisi ma formation par goût du paradoxe. Mon père étant architecte, il n'était pas possible au fils de faire le métier de son père. Donc, je me destinais à faire autre chose. Je faisais de la peinture par plaisir. Lorsque j'ai eu mon bac, un ami m'a dit: "Tu aimes la peinture, les arts, pourquoi ne fais-tu pas architecture ? c'est ridicule... tu aimes être actif".

- Comment votre père a-t-il considéré votre choix d'être à votre tour architecte ?  
Il était ravi, en fait. Il n'avait jamais voulu en parler mais quand j'ai pris la décision, il était content.

- Quand tu étais enfant, son métier te paraissait-il sympathique ?  
Il ne parlait jamais de son métier à la maison, jamais. Je n'ai jamais vu de plan, ni visité de chantier, jamais.

- Tu es venu à l'architecture par la peinture...

Oui, il peignait aussi en amateur. Ce qui fait que je me suis mis à la peinture assez jeune, à douze-quatorze ans. J'étais vraiment passionné de peinture ; j'ai fait à l'époque quelques tentatives de peintures abstraites. J'étais sensible, dès le début, à toutes ces recherches. C'était d'ailleurs très amusant, parce qu'aujourd'hui, je suis devenu ami, par l'intermédiaire de Pei, avec Zao Wou Ki, qui était pour moi un peu, pas un dieu, mais un des grands peintres quand j'avais 18 ans. Je suis devenu son ami trente ans après.

- Tu peins encore ?

Non, je ne peins plus du tout, je n'ai pas assez de temps et je ne serais pas satisfait de n'être qu'un amateur. La différence entre l'architecture et la peinture, c'est que l'architecture se construit réellement dans l'espace, donc ce n'est pas qu'un rêve comme à travers la peinture. L'architecture doit intégrer des dimensions matérielles. Il faut que ça tienne debout. La façon de le faire se répercute sur la forme. Et puis, l'usage de l'espace que l'on construit a une répercussion sur la forme. tout cela diffère fondamentalement de la peinture, où, au fond, on ne fait que transformer ses fantasmes sur une toile à travers sa sensibilité, son goût, son travail sur la couleur, la matière et la profondeur que l'on peut créer. Ce sont vraiment des dimensions très différentes... je dois dire que moi, j'ai vécu la peinture comme quelque chose de très angoissant. A chaque fois que je faisais une toile, je me demandais à quoi cela servait, si je perdais mon temps... "Tout le monde s'en fout, je suis en train de faire une merde, quel est le message dans tout cela, est-ce que vraiment...", on se pose des questions métaphysiques à l'infini. J'admire les peintres qui font leur vie sur la peinture.

Il leur faut une force de caractère extraordinaire, une espèce de confiance en soi, extraordinaire. Alors que dans l'architecture, on se raccroche à des valeurs d'usage, à une technicité ; la dimension de la recherche personnelle artistique reste fondamentale. Mais elle est quand même étayée ; elle est plus rassurante: en tout cas, je l'ai vécue comme ça. L'architecture est plus rassurante. Peut-être plus difficile au quotidien. IL y a une valeur sociale au travail que l'on fait qui n'est pas contestée.

- Le jugement d'autrui est-il plus prépondérant dans l'architecture ?

Le jugement d'autrui sur l'architecture s'appuie sur des données objectives. La part de jugement subjectif reste fondamentale mais elle n'est pas une dimension du jugement architectural alors qu'en peinture, tout est dans le jugement subjectif.

- La perception de l'espace par le peintre, est-elle différente de celle de l'architecte ?

C'est très différent. Dans la peinture abstraite, ce qui m'intéressait, c'était un travail sur la profondeur ; c'est le travail de la troisième dimension ; il existe dans le tableau, mais dans l'architecture, il faut la construire ; c'est du solide. Mais il y a un point commun: le travail sur la relation entre la forme et la matière. La matière de la peinture, soit par le graphisme, soit par l'épaisseur, la superposition, ou la texture... c'est une dimension très importante dans le travail du peintre, au même titre que la couleur et la forme, ce travail-là, on le retrouve en architecture.

Par exemple, selon que l'on fait une façade toute vitrée en pierre ou en béton, le bâtiment paraît plus ou moins important. La perception que l'on a d'un volume est aussi fonction des matériaux que revêt ce volume. Un cube de vingt mètres de côté ne sera pas perçu de la même façon selon qu'il est en béton ou en verre. Si on n'apporte pas quelque chose à l'histoire de la peinture à travers son travail, au fond, on perd son temps et le temps des autres. Or, qui peut avoir la prétention d'apporter quelque chose à l'histoire de la peinture quand il peint ?

- On peut se situer dans une lignée.

Oui, c'est plus facile, on se met dans l'école abstraite, dans l'informel ou le lyrique. Evidemment, cela rassure et permet d'être plus à l'aise dans les bistros avec les copains, mais cela ne résout pas le problème pour autant.

- La peinture, peut-elle cohabiter avec l'architecture ?

Je crois que chaque art a vraiment la logique de sa discipline. J'ai effectivement essayé, à un moment donné, dans les villes nouvelles, de faire travailler les artistes à l'échelle monumentale. L'expérience que j'en tire est que de vouloir mélanger les genres n'est pas très efficace, ni pour l'un, ni pour l'autre. Chacun y perd un peu de son âme. Il peut y avoir une intervention à l'échelle urbaine de la part d'artistes, mais l'intervention doit rester un peu autonome, de la même façon que l'architecte est un peu autonome. Je ne crois pas qu'en faisant faire la coloration d'un bâtiment par un grand artiste, on ajoute à l'oeuvre de l'artiste ou au bâtiment. J'y ai cru, mais j'y crois beaucoup moins.

#### J. NOUVEL

- A quel moment as-tu pensé à faire de l'architecture ?

Ah, c'est compliqué. C'est venu tard, parce que je suis fils d'enseignant. Mes parents auraient voulu que je sois prof ou ingénieur, c'était sécurisant. L'avenir aurait été assuré. J'ai dérapé en une seconde, parce que j'ai trouvé un prof de dessin, Marcel Devié, qui m'a dévié complètement. J'étais très mauvais à l'époque, je ne savais pas dessiner. Du point de vue de ces familles d'enseignants, il y a des choses importantes et d'autres qui ne le sont pas. En musique, j'étais mauvais dès le début, parce que l'on ne m'avait pas fait écouter ce qu'il fallait, ni jamais appris. En dessin, c'est pareil ! Ce professeur m'y a intéressé, il trouvait mes dessins très bien, alors qu'ils étaient mauvais ; il a réussi à me motiver - lui était peintre du dimanche. Plus j'allais dans son atelier, plus je peignais des natures mortes, des gitanes. J'étais éliminé du dessin des nus, je n'avais pas le droit ! Mais au-delà de cela, j'ai commencé à prendre plaisir à transformer quelque chose, à me rendre compte que ce n'était pas uniquement la transcription du regard, mais qu'il fallait faire passer davantage, quelque chose de l'ordre de l'émotion. J'ai voulu être peintre et entrer aux Beaux Arts. Mes parents ont sauté au plafond. Dans ma petite tête, j'ai trouvé l'astuce de faire les Beaux Arts, mais en tant qu'architecte, c'est plus sérieux, et puis, je pensais dévier, à un certain moment, d'une section dans l'autre. Mais je me suis fait piéger au passage. Je peignais beaucoup, mais je ne regrette pas. La peinture, pour moi, était une chose sérieuse que je n'ai jamais su faire, parce que je n'ai jamais pris le temps de savoir le faire. Mon expérience a dû s'arrêter en 1967-68 avec quelques gros tubes de blanc de zinc écrasés contre la toile. Puis je me suis dit que pour le faire sérieusement comme un vrai travail, il fallait choisir. J'ai toujours été quelqu'un de très opposé aux violons d'Ingress ou aux hobbies. Pour moi, c'est une dégradation du savoir. Une chose est sérieuse ou elle ne l'est pas. Pour moi, si une activité devient sérieuse, il faut cesser de l'exercer en amateur. Je me suis arrêté purement et simplement de peindre. Peut-être je m'y remettrai un jour, si je n'ai plus de travail.

-

Tu feras du cinéma ...

Oui, j'en fais. On m'a demandé un texte pour le catalogue de Cité-Ciné. J'ai écrit deux pages sur la relation entre le cinéma et l'architecture. C'est vrai que j'ai toujours été très frappé par ces relations ; surtout par les facilités qu'avaient les cinéastes, par rapport aux architectes. Un cinéaste a la technique du montage, il peut capter une sensation directement, sans avoir à la retranscrire. Je fais un film pour la télé, il faut compter quinze jours de tournage, c'est un vrai boulot. Il se passe un tas de choses sur l'ambiguïté de la fiction et de la réalité. Je fais même un peu l'acteur à certains moments. J'ai voulu

choisir un vrai cinéaste, il fallait éviter le documentaire ; le film devait faire passer des sensations et des émotions. Je me rends de plus en plus compte que le travail du réalisateur est partie prenante du savoir-faire architectural. Il existe un tronc commun très fort.

#### P. RIBOULET

Les destinées individuelles sont sujettes au hasard de la vie. Moi, personnellement, dans mon enfance, je n'avais pas du tout le souci de l'espace qu'a l'architecte. Dans mon adolescence, j'étais plutôt philosophe, j'avais plutôt l'intention de faire mes études en philosophie. Il s'est trouvé que mon père m'a orienté dans l'architecture. Je suis d'une famille ouvrière, mon père était ouvrier, peintre en bâtiment.

Il travaillait donc sur des chantiers et était en rapport avec des architectes.

- Vous aviez déjà vu des chantiers ?

Non, jamais. Lui, oui... Bon, il faut bien savoir ce qu'était la condition ouvrière entre les deux guerres, et dans l'immédiate après-guerre. C'était une condition difficile. Mes parents, pour lesquels je n'aurai jamais assez de reconnaissance, étant donné que j'avais quelques dispositions pour les études, avaient en fait pour but dans leur existence de me faire changer de classe sociale. Donc, par conséquent, c'est venu comme ça. Mon père ayant sur ses chantiers des rapports avec des architectes voyait donc ce qu'était un architecte, il a pensé que c'était bien pour moi. Cela ne correspondait pas tellement à mon idée, puisque moi, j'avais plutôt des goûts littéraires.

- Vous pensiez faire de la philosophie ?

Oui, tout à fait. Quand je suis arrivé aux Beaux Arts en 45, j'étais très jeune, j'avais 17 ans. C'est là où précisément cet enseignement de l'architecture classique m'a énormément à la fois marqué et étouffé. Sans doute a-t-il éveillé en moi une certaine résonance et fait germer mon goût pour l'architecture. Mais enfin, comment tirer des conclusions sur des destinées individuelles ?

#### J. ROUGERIE

Le choix du métier d'architecte a été déterminé par la vie en milieu extrême, qu'il s'agisse du milieu subaquatique, de l'espace ou du pôle nord ; ces milieux m'ont toujours fasciné. Je me suis toujours intéressé de savoir comment ces pionniers peuvent vivre dans de tels environnements. Je me suis demandé comment structurer une carapace protectrice autour d'eux. tout d'abord, j'ai pris le thème de la mer, parce que c'est le plus tangible, le plus immédiat. Je pouvais répondre en tant qu'architecte de façon plus précise. Ce qui est important pour moi, lorsque se pose un problème, c'est de le mettre en place, de le spatialiser, et de le voir vivre. Le fait d'avoir créé déjà plusieurs maisons sous la mer et des engins pour aller sur l'eau, du type aquaspace ou aquascope, tout cela me permet maintenant d'aborder le monde de l'espace interplanétaire. Je n'ai encore rien réalisé, je continue cette recherche en espérant réaliser un jour. J'adore passer de la conception à la réalisation. Si cela reste au niveau de la conception, je ne m'accroche pas autant à l'architecture, c'est la raison pour laquelle j'ai d'abord choisi la mer. Donc, l'architecture vient bien après mes voyages en mer et à travers le monde. L'espace est lié à la musique, pour moi, il y a beaucoup de relations extérieurement évidentes : l'intuition, la sensibilité, les rapprochements. J'en suis arrivé à l'architecture un peu par hasard ou par voie de conséquence.

Entre 15 et 18 ans, je me consacrais uniquement à la musique, je jouais d'un instrument. J'étais assez clair sur mes possibilités de création, à l'époque. Je me suis rendu compte que j'étais bloqué, que je plafonnais. Donc, pour moi, il n'y avait pas de choix, pas d'ouverture possible au niveau de mon avenir musical. Je me suis rendu compte que je m'étais leurré sur mes possibilités.

- Vous aviez fait le conservatoire ?

Un peu. On avait monté des orchestres avec des amis. J'ai fait du solfège, j'avais un professeur. Pendant des années, j'ai fait pas mal de choses en musique. C'était d'abord à Besançon pendant trois ans, ensuite, à Paris. J'ai arrêté un beau soir, ça s'est décidé brutalement et je m'en souviendrai toute

ma vie. C'était à la sortie d'une scène où j'accompagnais un chanteur très connu dans les années 65 - 70.

J'ai donc décidé: "ce soir, je m'arrête". Décision longuement mûrie. Je me suis arrêté et jamais plus je n'ai repris un instrument. C'est ainsi que je me suis mis à chercher, sans savoir encore que j'allais faire architecture. Ce sont les hasards de la vie. J'ai cherché un métier (quoique pour moi cela ne soit pas un métier), qui soit en relation avec le domaine artistique.

Les circonstances de la vie m'ont fait côtoyer des amis qui étaient dans l'architecture. Le lien s'est créé très vite. tout compte fait, j'ai trouvé beaucoup de similitudes entre l'architecture et la musique. Mon inquiétude était de savoir si j'allais buter une deuxième fois.

- Vous vouliez toujours aller aux limites de vos capacités personnelles.

Toujours. Il existe une multitude de questions que je ne me pose pas, je me laisse envahir par un certain nombre de choses dans la vie, et je me laisse porter par ces choses, je structure à travers ces choses qui m'envahissent. Mais je ne suis pas absolument tourmenté, du moins, je ne le pense pas, je peux me tromper, je n'ai jamais fait de psychanalyse, peut-être que si j'en faisais, on découvrirait pas mal de failles, démontrant que je suis quelqu'un de très tourmenté. Mais je ne le pense pas. Comme ça, spontanément, je pense que je m'accroche. J'aime bien bâtir, donc, c'est pour cela que j'ai de suite plongé dans le métier d'architecte ; la musique, c'est aussi un métier de bâtisseur ; ce qui m'a plu dans l'architecture, c'est qu'au travers des sensations, des impulsions, on arrive à structurer plusieurs éléments, on les met en composition. Pour la musique, vous choisissez des notes et vous les structurez.

- Vous parlez de l'informel pour le mettre en forme ?

Tout à fait. J'aimais bien travailler Mozart ou d'autres, mais la composition me plaisait beaucoup plus. Je faisais du jazz. Le jazz se rapproche assez bien de tout le discours que l'on tient depuis un moment sur les notions d'espace. C'est très lié, intuitivement. Je suis quelqu'un de très intuitif.

Quand je suis venu à l'Ecole d'architecture, je n'envisageais pas de faire de l'architecture par rapport à la mer, j'avais gardé cette passion pour la mer. Mes grands moments se vivaient au bord de la mer... je passais des soirées à regarder les étoiles sur un bateau, aux quarts de nuit. La mer était toujours présente et provoquait une cassure évidente. Pour moi, l'architecture s'avérait extrêmement prenante, au point de m'éloigner de la mer. Ce conflit a fini par créer un rapprochement ; cela s'est fait progressivement.

Quand j'étais musicien, je jouais de 14 à 16 heures par jour, sans exagération.

En architecture, je fais 12 à 14 heures par jour, sans que cela me pose le moindre problème personnel. Le problème se pose pour mon environnement mais pas pour moi.

Mon travail d'architecte se vivait au détriment d'une autre passion, celle de la mer. Il y avait une dualité, un conflit. J'ai dû rechercher toute une méthodologie pour répondre à ce besoin qu'ont les hommes, de créer l'environnement, afin d'y séjourner le plus longtemps possible. Donc, ma démarche s'est construite à partir de là. En outre, j'ai toujours eu beaucoup de chance ; la chance a voulu que je me trouve en 1967, en France, à une époque de charnière. Un certain nombre d'organismes se sont créés sur les problèmes de la pénétration de l'homme sous la mer.

En tant qu'architecte, j'ai essayé de m'embarquer dans cette aventure et de répondre en équipe à un besoin... j'adore travailler en équipe, du coup, cette approche m'a conduit à la réalisation de Galathée, la première maison sous la mer, tout ce travail a duré dix ans, pour aboutir à la naissance d'une structure que j'ai essayée moi-même, parce que j'adore m'impliquer dans des essais sous-marins ; c'est sûr que cela laisse des séquelles ! Donc, Galathée est un très grand moment. Mais j'ai eu d'autres grands moments, lorsque j'ai vécu moi-même dans des habitats sous la mer, tels que l'hippocampe.

On a amené des enfants sous la mer, le jour de Noël. J'ai vu des enfants, pour la première fois au monde, déjeuner à Noël avec moi. Je peux vous dire que j'ai vécu un très grand moment de mon existence.

J.M. RUOLS

J'ai choisi mon métier à un moment relativement tardif, une fois passé le premier bac. J'étais en première à l'époque. Je n'étais pas très fort. J'étais même, je crois, ce que l'on appelle un mauvais

élève. Aucune perspective d'avenir. J'étais mauvais en tout, sauf en gym et je n'étais même pas bon en dessin. Je vous jure que c'est vrai.

Et puis mon papa était prof de lettres et j'étais dans sa classe. Pour lui faire plaisir, j'essayais d'être bon en français. J'y suis arrivé avec beaucoup d'aide. Et puis un jour, je ne sais pas pourquoi, j'ai rencontré une dame architecte qui m'a impressionné, non par ce qu'elle faisait et que je ne connaissais pas, mais par son enthousiasme et sa jeunesse... Elle avait soixante ans et elle était d'une jeunesse... comme aujourd'hui, on peut voir Gaël Aulenti, vous voyez. Alors, ce jour-là, il y a eu le déclic, je me suis demandé: Comment fait-elle pour être si jeune ?" J'étais entouré de vieux... et puis voilà. Je me suis mis à dessiner vraiment des catastrophes, à dessiner pour moi ce que je voyais... j'ai eu mon bac par coup de chance, heureusement. J'ai rencontré mon patron Zavaroni qui a provoqué un autre déclic dans ma vie, peut-être le seul grand déclic qui ait existé. Et là, ça a été le début de l'inverse de ce que j'avais connu auparavant, c'est-à-dire l'enthousiasme.

#### A. SARFATI

Ce qui m'a donné l'envie d'être architecte, c'est que j'ai vécu, étant enfant, l'expérience de la construction des maisons. J'avais 14 ans lorsque mes parents ont fait agrandir leur maison, j'ai vu le chantier ; je voyais les choses se faire, ce qui m'a motivé.

#### CL. VASCONI

Je suis un fils d'entrepreneur du bâtiment. Mon père avait même, à un moment donné, cent cinquante ouvriers, ce qui était important à l'époque. Il savait tout faire, il avait des ouvriers fantastiques: des tailleurs de pierre, des charpentiers... formidables. Quand j'étais gamin, j'adorais aller sur ses chantiers où j'accompagnais l'entrepreneur. Je voyais que mon père avait un respect formidable pour l'architecte. Quand l'architecte venait sur le chantier, pour mon père, c'était toujours un grand moment, un moment très intense: il avait ce souci du travail bien fait et il se demandait s'il avait bien fait. Moi, j'étais destiné à prendre la succession de mon père et à devenir entrepreneur. Mon père est mort quand j'étais encore au lycée, dans l'incapacité de reprendre la suite de mon père. L'entreprise a donc disparu. Je savais que je serais quelque part dans le bâtiment. Depuis plusieurs générations, de l'Italie en passant par l'Alsace, les Vasconi étaient entrepreneurs. Donc, j'avais le virus du bâtiment. Mais je suis le premier à être architecte. Je suis rentré à l'école d'architecture de Strasbourg ; la passion de l'architecture, pour le domaine de la création, de la projection, s'est éveillée à l'école. En première année, je balbutiais beaucoup.

En deuxième année, cela commençait à aller... en huit heures, il fallait rendre sa copie sur un projet; je me souviens que c'était déjà des moments extrêmement trépidants, parce que quelque part, c'était déjà la folie de la concourite. Cela t'obligeait à matérialiser à un moment donné, et pas seulement à tourner en rond autour d'une idée insaisissable. C'est-à-dire accoucher. Je l'ai prise très vite cette passion-là.

En sortant de l'école, j'ai été immédiatement confronté à cette expérience de concours dans un pays où, déjà, pour les grands équipements publics, il n'y avait que des concours: l'Allemagne.

Je ne suis ni peintre, ni sculpteur ; enfin, je n'en ressens pas le besoin. Moi, pendant longtemps, j'ai fait de la musique ; c'était pour moi, cela me réussissait beaucoup mieux. Quand je dessine, c'est pour faire de l'architecture. Je jouais du violoncelle, je n'en fais plus, depuis que je me suis cassé l'index, il y a quatre ou cinq ans. J'ai perdu la dextérité nécessaire. Pendant un an, je ne pouvais pas me servir de l'index.

Il aurait fallu recommencer à zéro, j'étais désespéré de ne plus pouvoir jouer du violoncelle.

#### A. WOGENSKY

Pour moi, ah oui, on peut parler de vocation. A sept ans, j'ai déclaré à mes parents: "Je veux être architecte". Ils ont été tout étonnés parce qu'il n'y avait pas un seul architecte dans ma famille, je ne savais même pas ce que c'était qu'être architecte. J'ai déclaré cela et je n'ai pas changé depuis. Je n'ai jamais très bien compris ce qui s'était passé dans ce petit garçon de sept ans qui faisait une telle déclaration. Mon père avait acheté à ce moment-là, sur plan, un appartement dans un immeuble construit Avenue de la Motte-Piquet. Il m'avait montré le plan et m'avait amené sur le chantier de ce bâtiment en construction. Est-ce cela qui a déclenché brutalement cet intérêt ? C'est très difficile à dire. Je n'en ai pas un souvenir exact, mais cela se peut. J'aimais beaucoup dessiner au lycée. En

cours de dessin, je n'étais pas mauvais. Je m'intéressais beaucoup à l'art, j'aimais déjà aller visiter les musées. Tout petit, je faisais des petites aquarelles, des gouaches, de la musique aussi.

- Vous n'avez pas voulu devenir musicien ?

Non. En un sens, j'aurais aimé énormément jouer du piano, mais cela ne s'est pas fait. J'ai également été très tenté par le théâtre et, vers l'âge de 15-16 ans, j'ai presque hésité. J'ai failli exprimer à mes parents mon désir de faire du théâtre. Puis, finalement non. L'architecture l'a emporté. Je me souviens m'être dit que l'architecture était (peut-être ai-je eu tort) quelque chose de plus utile que le théâtre. En même temps, j'étais attiré par la démarche sociale de l'architecture, plus forte à mes yeux que dans le théâtre. Si j'avais été comédien, je me serais sûrement dirigé vers la mise en scène.

Pour devenir Architecte, quelle formation a été suivie ?  
dans une école ou en dehors ?

Quel était le sujet de diplôme choisi ?

J.BELMONT

Ma génération a une formation très classique. Dès la préparation de l'admission aux Beaux Arts, j'ai fait la découverte de l'architecture classique, de l'architecture de la Renaissance et du Baroque. Cela m'a frappé parce que j'étais jeune, ouvert et malléable ; toute ma génération, d'ailleurs, en a été imprégnée.

A l'époque, on était obligés de dessiner. On le faisait de façon intéressante. Je me souviens d'avoir dessiné des places italiennes ; on était obligé d'analyser toute l'architecture italienne. J'ai fait une autre étude sur l'ordre ionique. J'étais allé à travers toute la banlieue à la recherche de toutes les colonnes ioniques que j'ai pu trouver. Mes premières impressions, donc, étaient classiques. Et puis, au bout d'un an ou deux, on a tous découvert le mouvement moderne. Pour notre génération, ça a été un choc, mes plus fortes impressions ont été provoquées par la découverte de l'architecture de Le Corbusier et de Prouvé. Par hasard, en allant à l'exposition permanente des maisons industrialisées, j'avais vu une maison de Prouvé, au milieu d'un amas de petites maisons traditionnelles. Plus tard, je suis rentré dans son atelier.

- Vous êtes resté fidèle à l'architecture moderne ou à l'architecture classique ?

J'ai renforcé mon goût des deux, j'ai été conforté dans les deux. A mon à-vis, la formation classique que nous avons reçue manque aux générations actuelles. C'était une base solide qui permettait, par la suite, d'apprécier Le Corbusier, Niemeyer et Prouvé. Cette culture, nous a donné cette connaissance de base que j'ai mise dans les petits bouquins. Les proportions, la composition. Ce n'est qu'après avoir découvert cela que l'on peut aller contre.

- Vous avez été marqué par Le Corbusier ou Niemeyer ?

Avant le diplôme, j'ai découvert les architectes modernes. On n'était pas nombreux. On était dix élèves sur trois cents d'un même atelier à découvrir cela. On était passionnés comme des néophytes ; personne ne nous expliquait. On voyait des grands murs rideaux, je me souviens, je ne comprenais rien. Et j'ai traîné à l'école pendant trois ans, avant d'en finir. J'ai pris le pli, je faisais comme tout le monde, j'ai eu plein de médailles et j'ai tout terminé en un an. La seule chose importante que j'ai apprise à l'école, c'est le tout début de la formation classique.

La première année est essentielle. J'ai eu Gromort, un professeur extraordinaire. En dehors de cela, l'école a été un système d'ouverture, c'est tout. On avait des discussions chaudes en débattant le pour et le contre. Cela m'a donné envie de partir. Je suis parti chez Ecochard au Maroc, pour tomber dans un autre univers. Il était au parti communiste, il allait complètement à contre-courant de tout ce que l'on faisait à l'école. On travaillait pour des minorités, enfin, les majorités, pas pour les Français, pour les Marocains. Une expérience très passionnante. Après, Prouvé m'a appris le métier pendant deux ans, dans son usine. Ensuite, j'ai fait le tour du monde.

Mais l'école m'a motivé. C'était un milieu qui permettait le brassage des idées. La formation du début était solide, suivie d'une grande ouverture, ensuite, j'ai pu aller travailler ailleurs.

J'ai fait une année à Grenoble, pour préparer le concours d'admission. Lorsque j'ai vu que c'était complètement cloisonné, fermé, je suis allé à Paris.

- Sujet de diplôme important ?

Non...J'ai fait une petite cité au Maroc pour Ecochard.

- Vous étiez déjà en train de travailler avec lui ?

Oui, je travaillais déjà, j'ai réalisé ce projet pendant l'école, juste avant de travailler avec Prouvé. Prouvé, lui, m'a formé à mon métier. C'est mon vrai patron. J'ai eu trois patrons, Desmaret qui m'a appris ce qu'était le dur métier des affaires. Grâce à lui, j'ai pu m'en sortir, parce qu'on n'apprend pas cela dans les écoles d'architecture. La moitié du métier consiste à se battre quand on est devant des tas de gens, il faut savoir défendre ses idées et aussi faire des devis qui tiennent le coup. Respecter les coûts et les délais, c'est les trois quarts du travail. J'ai appris tout cela avec lui. Le second, Ecochard, m'a enseigné que l'architecture, c'est aussi la ville, les problèmes sociaux. Le troisième, Prouvé, m'a appris l'architecture. Un type passionnant qui avait une science de l'espace. Plus forte que la technique seule. Tout le monde s'imaginer que Prouvé est un technicien ; comme c'était un manuel qui

avait commencé en chaudronnant les tôles, il avait le sens de la matière, du matériau, instinctivement, il n'avait jamais fait d'études. Je me souviens, il disait : "ça, ça tiendra, ça, ça ne tiendra pas". On faisait l'essai, et il avait raison. C'était très intuitif. Sa technique n'était pas une technique de savant.

Sa technique, c'était l'intuition ; mais c'était avant tout un peintre. Il n'a jamais peint, mais son père était un peintre, de l'école de Nancy. Il a vécu dans un milieu de peintres, avec Daumet, toute l'école de Nancy, où l'Art était omniprésent. Pour moi, ce fut une surprise, en arrivant dans l'atelier, à Nancy ; j'étais arrivé de Paris en moto, au mois de février, par un froid de canard, je n'avais pas l'argent pour payer le train. En arrivant là-bas, je vais voir Prouvé. Je le trouve dans son bureau en train de faire une perspective avec des tôles d'aluminium plié. Avec son pouce, il faisait des reflets de lumière sur la tôle et des ombres. Je sors de six ans d'école et je retombe sur la même chose !

Il adorait le dessin, il voulait rendre le caractère sensuel de la tôle et des formes. Ce n'était pas du tout le mécanicien que l'on s'imaginait. Il m'a surpris et inquiété au début, j'ai compris que tout l'intérêt, chez lui, était de mélanger ces deux éléments: une pensée technique et, en même temps, l'intuition de la forme et de l'espace. Il pensait à tout à la fois.

#### A. BRUYERE

Je me croyais intéressé par l'architecture. J'avais quand même dessiné des petits machins et je m'étais renseigné ; on m'avait dit qu'Auguste Perret était un professeur et un architecte merveilleux. J'ai été voir Auguste Perret, rue Raynouard. Il m'a reçu très aimablement et m'a dit de ne surtout pas aller aux Beaux Arts, parce qu'il avait été jeté des Beaux Arts, et d'aller à l'école Spéciale d'Architecture où il enseignait. J'y suis allé et j'ai eu toutes les difficultés incroyables, tous les malheurs des débuts.

Et en même temps, les excitations...Au travers de cette expérience, il y avait des approches qui montraient ma nullité et l'énorme sens de la difficulté des choses ; il y avait, de temps en temps, une joie irrépressible à l'idée de faire quelque chose. Auguste Perret apprenait merveilleusement les choses utiles, telles que la technique, la décence, la qualité, la pérennité des choses, la sincérité.

Sa sincérité était si grande, basée sur l'efficacité, pas du tout sur l'esthétique. C'est une chose insupportable que le souci esthétique. L'esthétique n'est jamais que la conséquence d'une implantation justifiée. Il y a des gens pour qui le sentiment esthétique est primordial... C'est toute l'horreur que nous voyons aujourd'hui, dans le post-néo-rétro, dans les grands effets et dans le vide de toutes ces imitations .

- Le choix de votre sujet de diplôme, a-t-il été important ?

Non, pas du tout ; il n'y a pas eu de choix. Je suis architecte diplômé...ouais, c'était un diplôme important qui, à l'époque, ne valait rien du tout, puisque ce n'était pas les Beaux Arts. Mais j'ai eu le diplôme, comme n'importe quel imbécile a son diplôme. C'était un établissement Thermal...

- Vous étiez déjà attiré par l'eau ?

Ah oui ! Toute ma vie a été fascinée par l'eau, puisque j'ai beaucoup construit au bord de l'eau. Non, l'école, ce n'est pas très important. Je n'étais pas mûr du tout en sortant de l'école. Je n'étais qu'une pelote d'inquiétude et d'incertitude. Mais...assez vite, j'ai eu le sentiment qu'un sens de la recherche était essentiel.

- Vous aviez l'énergie de trouver votre chemin vous-mêmes...

Et beaucoup de chance...Je n'ai jamais voyagé de ma vie. Je me suis énormément déplacé, aux Etats-Unis; j'ai travaillé en Afrique, à Hong Kong...donc, je me suis beaucoup déplacé, mais voyager en touriste, non. A la sortie de l'école, j'étais très jeune et j'avais besoin de gagner ma vie. On m'avait offert de faire les Beaux Arts pour être Prix de Rome. Comme je n'avais pas d'argent, il n'en était pas question. Mais j'ai eu la chance, après avoir rôdé à droite et à gauche, de choisir Emile Aillaud comme patron. A l'époque, il faisait le pavillon de l'élégance pour l'exposition de 1937. Et notre amitié est si forte que, pendant cinquante ans, nous ne nous sommes pas quittés. Je ne veux pas dire qu'il m'ait excessivement influencé, mais j'ai partagé avec lui quelque chose ; et certainement, sa subtilité a aidé le gamin que j'étais. Il avait dix ans de plus que moi ; quand on a 25 ans, c'est énorme ! J'étais très ami avec Jean Prouvé. Il n'y avait pas de semaine ou de mois où il ne vienne chez moi. Nous étions si différents. Sa différence m'a tellement aidé. On ne s'est pas quittés. J'ai eu la chance d'avoir ces deux

amis pour l'excitation de l'esprit. J'étais en complet désaccord, bien entendu, parce que lui construisait toujours, au travers d'un fin métal précis, toujours à angle droit, toujours des formes très rigides, alors que ma convenance était autre, mais j'aimais la sienne.

#### J.P. BUFFI

J'ai fait mes études à Florence. Je dirai que, pendant mes études, je n'ai pas du tout appris de la même façon qu'ici. Donc, j'avais un rapport à l'architecture qui était très culturel, d'abord, et très dessiné. Très cultivé, même, par rapport aux mouvements d'idées ; très en profondeur, donc le problème était de retrouver un fil conducteur, de sorte que mon approche du logement ne soit pas une question spécifique de programmation, mais plutôt un travail sur des principes théoriques.

#### R. CASTRO

- L'école t'a apporté quelque chose ?

C'était un drôle de truc, cette école des Beaux Arts, puisqu'il n'y avait pas d'enseignement, sauf le mystère de la rencontre avec un certain nombre de gens, soit des étudiants, soit un patron.... mais aucune culture ; je n'aurais pas eu l'Union des Etudiants Communistes et tout le boulot de l'Unef, on n'aurait jamais raconté cette histoire de rattachement à l'université : "Il faut qu'on se cultive, on en a marre d'être des cons dans des ghettos, etc...". C'était quand même un endroit d'une inculture profonde. Heureusement que j'avais appris à lire avant ! Non, franchement, l'école des Beaux Arts était un endroit pathétique ! J'ai eu la chance de rencontrer deux ou trois mecs vraisemblables : Herbé était un architecte pas trop bête, assez étrange, assez cultivé. Ceci dit, quand même... Mon prof de philo, Olivier Revaux d'Allonnes, une rencontre pendant la terminale, c'était une vraie chance ; après, je ne peux pas dire qu'il y ait eu un maître qui ait fonctionné pour moi ; aucun maître. Là, franchement, j'ai eu du bol ! J'ai rencontré une fille qui m'a dit : "Va là". Comme je la trouvais pas mal, j'y suis allé, dans l'ancien atelier Perret, avec Herbé Albert. Comme j'étais un homme qui ne connaissait pas le début de l'ombre d'un architecte, sans relations, je ne savais pas où m'inscrire et je suis allé là où allait cette fille. Pendant six mois, je ne l'ai pas revue ; elle ne venait jamais, j'avais l'air con. J'espérais la retrouver. Voilà, bon.

- Ton sujet de diplôme ?

Mon sujet de diplôme, c'est formidable. C'était après 68... Je suis resté treize ans à l'école. Il faut dire que j'ai milité comme un fou. Après 68, j'ai fait deux diplômes pour de l'argent, pour des chefs d'agence.

J'ai fait n'importe quoi deux fois ; j'ai eu deux fois une mention bien, je m'en souviens, pour à chaque fois une brique, à l'époque. Il y avait toute la cellule en train de gratter du pognon pour payer les assurances du parti. J'ai fait un projet vraiment bien, à l'école, et que je construirai un jour ; il fallait absolument prouver que les mecs de gauche étaient les meilleurs. Une fameuse époque en 1966. C'était un projet sur le logement. Quand j'ai failli être viré de l'école, j'étais leader du mouvement et là, j'ai fait un projet formidable qui doit être dans un coin et que je n'oublie pas. Mon diplôme, je n'en ai pas fait. J'avais Pékin information et j'ai dit au jury : "Voilà ce que j'ai fait depuis quatre ans. Je n'ai donc pas fait de diplôme et j'en suis très content". Dans ma vie scolaire, il y a quatre ou cinq ans d'échecs, ce qui est rare. Je crois que ce que je produisais était extrêmement formaliste. A un moment donné, j'ai fait flirter le rationalisme et des espèces de concrétions dans mes "gauderies" et mes "Wrighteries" et j'ai fait un projet vraiment bien. Je me rappelle, regardant Kalisz en train de copier... On a eu du bol, c'est l'année où on avait dirigé la grève, l'année où on a gagné le plus de médailles : Grumbach, moi et Portzamparc. On avait fait ce qui était marqué dans les livres de Lénine. "Il faut être les meilleurs en classe". Non seulement, on cassait l'école, mais on était les meilleurs. On avait rempli notre contrat. Ce projet, très bien à mes propres yeux, m'a diplômé. Voilà, c'est tout. J'ai arrêté de passer pour un rigolo. J'étais déjà un agité du bocal.

A ce moment là, tous les gens de gauche qui étaient ultra minoritaires sont devenus majoritaires. On avait raison sur le fond...

P. CHEMETOV

A la fin de la guerre, j'ai passé mon 1<sup>er</sup> ER Bac à Chateauroux, mon deuxième Bac à Paris. Mes parents connaissaient l'amie d'un 1<sup>er</sup> Prix de Rome qui possédait un atelier, à Paris. A l'époque, ils voulaient m'envoyer chez ce maître. Je serais peut-être devenu un Prix de Rome! Et je crois que, tout à fait par hasard, mon père a rencontré un architecte, vaguement Estonien, qui conseillait d'aller chez Lurçat ; et Lurçat a plu à mon père, puisqu'il connaissait le frère, tapissier, et il s'est dit: le tapissier est pas mal, le frère du tapissier doit être très bien. Donc, j'ai débarqué chez Lurçat, à l'Ecole des Beaux Arts, dans un atelier extérieur. Lurçat est parti très vite parce que, à cette époque, les noms n'étaient pas cachés, évidemment, l'institution ne favorisait pas les élèves de Lurçat, trop modernes, et aussi, trop engagés politiquement Lurçat est parti au bout d'un an d'école. En travaillant chez Lurçat, j'ai rencontré ses collaborateurs, dont un type qui sortait du Polytechnicum de Budapest et qui m'a impressionné; c'était un copain de Breuer. Avec Lurçat, j'ai appris deux ou trois choses qui, je crois, m'ont marqué, en particulier, sur les standards et leur adaptation, sur un certain usage de l'espace, comme des trucs tout bêtes :

quand on mettait un placard qui était standardisé dans l'agence Lurçat, on prévoyait un petit écoinçon qui rattrapait la taille de la pièce de série. On avait enfin des standards avec lesquels on pouvait faire de l'architecture sans avoir, à chaque fois, à tout redessiner. Je suis passé par plusieurs ateliers.

Vivien, un pur produit de l'école, a succédé à Lurçat, ensuite, il y a eu Lagneau, l'architecte préféré de Delouvrier. Comme tous ces architectes des années 50, je pense, c'était un bon garçon, mais qui avait un drôle de slogan: ses convictions se résumaient en une chose : "Une grande dalle, et tu te marres dessous", ce qui était une transcription assez simple du plan libre. Et comme il avait de très gros doigts, il cassait les maquettes. Il nous forçait à faire des maquettes, ce qui était à l'école une révolution très positive.

Par contre, on a eu comme professeur Lafaille, qui est mort très vite, et qui était le grand ingénieur français des années 50. C'est lui qui m'a certainement le plus marqué par ce qu'il nous disait sur les projets ; c'était un homme remarquable.

- Donc, le passage à l'école était important ?

Je ne passais pas beaucoup de temps à l'école. D'abord, parce qu'à cette époque, je travaillais pour nourrir ma famille, ensuite, parce que j'ai été rappelé au moment de la guerre d'Algérie, ça m'a fait perdre encore du temps. J'ai passé douze ans dans cette école! Pendant toute cette période, on travaillait.

Pour d'autres, j'ai construit des bâtiments pendant toute la durée de mon école ...J'ai fait la reconstruction d'un petit bout de la Moselle. Il n'y a pas longtemps, je suis allé voir ces bâtiments et j'ai été étonné, c'est ce qui me stupéfie toujours en revoyant des anciens bâtiments, je me dis: mais comment se fait-il que je savais déjà cela ? Je m'inspirais des fermes construites avec des grands toits. On allait au Musée des Arts et Traditions populaires voir des relevés de bâtiments traditionnels, parce que l'on était assez scandalisés par l'architecture de la reconstruction. On voulait s'ancrer dans le terroir. Mais au travers de ça, il y avait des systèmes de proportionnement ou une espèce de force de bonhomie qui se dégagait à la fois des masses impressionnantes, de ce que vous appelez les espaces ; je dirais plus exactement des volumes dont je me suis inspiré. J'ai retrouvé cette influence dans une maison que j'ai faite en 62 pour un ami. J'étais très étonné, en la revoyant, de me dire: tiens, déjà...

- Et le thème de votre diplôme ?

Oui, c'était une histoire... Je travaillais à cette époque chez un architecte qui avait comme projet un bâtiment construit d'ailleurs, à deux pas d'ici: une école professionnelle du plastique. J'avais commencé à faire ce projet. Ensuite, j'ai quitté cet architecte, pour faire un tour dans les armées. Le thème du plastique me plaisait car il correspondait aux travaux de Prouvé sur la technique de moulage. J'ai décidé de faire l'école professionnelle du plastique, donc un bâtiment en métal et en plastique (le bâtiment qui s'est construit est une horreur). Je recherchais un "logo" qui soit en quelque sorte une devise pour distinguer les planches où j'avais dessiné mon projet. J'avais trouvé dans une revue de chimie un espèce de bonhomme qui écrivait des combinaisons chimiques. Encore et toujours l'inconscient, peut-être: mon père, dans sa première formation, était chimiste. C'est un truc qui m'avait intéressé, je m'étais amusé à faire des expériences chimiques. Je trouvais très bien de balader des

acides et des sels, des bases, de voir des valences et de trouver de la logique dans tout cela. Donc, je retrouve cette image dans une revue et je la reprends comme motif. Bien après le jour du jury, je me suis rendu compte que ce bonhomme était la caricature presque exacte d'un professeur membre du jury. Ce professeur était agacé de rencontrer cette caricature dans la cage d'escalier: déjà, cela ressemblait vaguement à un singe doué d'un sexe très long. Mis à part le sexe, mon "logo" ressemblait bizarrement à la caricature dans la cage d'escalier.

C'était ma première erreur, inconsciente. La deuxième consistait à ne pas avoir fait de "rendu". Par une espèce de purisme bête, mon seul rendu était un trait qui continuait la ligne du sol avec un type en vélosolèx, à une distance raisonnable. Il n'y avait pas d'arbres autour du bâtiment. Le professeur "caricaturé" me demanda comment marchait tel lanterneau... je n'avais pas de crayon sur moi. Il me tendit un crayon avec une mine énorme. Je lui dis que ce crayon est très inconfortable pour dessiner. J'avais l'habitude d'utiliser une mine fine et dure. Le professeur déclara que ma place n'était pas dans une école d'architecture, mais dans une école d'ingénieurs. J'ai dû refaire mon diplôme! C'était une vacherie.

J'ai repassé mon diplôme entièrement, sur le même sujet, avec de la gouache (quelques kilos, cette fois-ci, puisqu'il fallait dessiner 16 m<sup>2</sup>). Je ris d'un certain nombre de travaux qu'on appelle "diplôme" aujourd'hui, et qui sont inexistantes sur le plan de l'effort physique. On m'a forcé à un an de travaux forcés pour rien. Mais ça rend obstiné et coriace. C'était une simple formalité, ils n'ont même pas regardé, ils ont dit oui.

### J. COUELLE

J'ai fait l'école buissonnière toute ma vie. J'ai mis mon fils aux Beaux Arts et mon petit fils a également fait, les Beaux Arts. J'estime qu'on ne peut pas être un franc tireur. Il faut vraiment travailler dans une espèce de ligne, chose que, moi, je n'ai pas faite, parce que j'étais une tête de cochon et un ami de la liberté.

J'ai toujours fait l'école buissonnière. C'est-à-dire, en même temps, le Collège de France et l'école de Chartres, d'où je me suis fait éjecter gentiment, parce que le Directeur m'a dit: "Jacques, avec ton tempérament, au lieu de faire de l'archéologie, tu connais suffisamment le latin, prends ton bâton de pèlerin et vois ce qui t'intéresse aux sources de l'art roman". J'ai fait des milliers de croquis, pendant trois ans, qui ont été perdus, il y a quelques temps. Les archives de cinquante ans de travail ont été détruites par une inondation. C'est épouvantable, de quoi se flinguer. Mes assistants qui m'aiment bien ont cru que j'allais me tuer. Je leur ai dit que je n'avais pas le temps de me tuer. Ce qu'il faut, c'est continuer. Vivre pour survivre. Malheureusement, j'avais un livre qui devait paraître sur les origines de l'art roman et sur les filiations des ateliers de sculptures et de tailleurs de pierre, je me suis rendu compte que les moulures et la stéréotomie étaient les choses qui comptaient le plus. J'ai étudié cela pendant trois ans, en allant d'abbayes en abbayes et en faisant des relevés. Ce sont les relevés qui ont été perdus, au moment où les gens du Louvre étaient prêts à les éditer.

- Vous parlez beaucoup du caractère autodidacte de vos débuts d'architecte.

A onze ans, j'ai appris les étoiles ; j'ai fait mes études plastiques mais je ne suis pas allé aux Beaux Arts. J'ai vu qu'on ne fichait rien ; je n'ai pas voulu perdre mon temps... faisons des choses plus sérieuses.

- Vous aviez des références architecturales, à ce moment-là ?

Mon père était un collectionneur d'objets d'art. Je suis parti, j'ai fait le pèlerinage de Compostelle. Naturellement, l'Espagne, j'ai étudié toutes les moulures des ateliers qui m'intéressaient ; j'ai toujours gardé un côté manuel. J'ai fait l'école buissonnière et l'école buissonnière m'a servi. J'avais un ami qui faisait l'école des Beaux Arts et les échos que j'en avais ne me plaisaient pas du tout. Alors, le plus simple, et j'en avais les moyens, c'était cela le plus grave, c'était de faire l'école buissonnière pendant trois ans.

A ce moment-là, j'avais un maître à penser, Peres, un humaniste du XVII<sup>e</sup> siècle et qui avait amené énormément de choses en France: des plantes, des parfums, des gemmes et toute une connaissance en histoire naturelle ; il a écrit ; les manuscrits sont au musée de Carpentras. J'en ai rassemblé quelques-uns et fourni toute une documentation à Blaise Gauthier qui doit écrire une histoire de Pérès. Pendant la guerre, j'ai donné les derniers documents que j'avais à Ken Salvador, un juif réfugié en zone

libre et qui était Président du Conseil d'Etat, il a rédigé un livre sur Pères ; cet homme m'a ouvert l'esprit. C'était un ami de Rubens, des philosophes anglais et suisses. Il a pas mal voyagé. Il connaissait quatorze langues... il a été à la tête du parlement de Provence. Pour moi, c'était le personnage qu'il fallait suivre. Alors, j'ai fait ce qu'il conseillait et ce qu'il appelait "les voyages de formation". Au lieu de faire la faculté ou les Beaux Arts, j'ai pris mon bâton de pèlerin, voyageant, à ce moment-là, à bicyclette, en train, en voiture que je louais, j'avais de l'argent et j'ai fait des stages à Bologne, à Pise, à Salamanques, ça a duré cinq ans. J'étais allé en Grèce, en Italie que je connaissais bien, et en Espagne qui était mon pays de prédilection, puisque je descends de Cuello, il y avait celui qui peignait aussi: Le Gréco, et qui avait un peu plus de talent que Cuello parce que lui, mon ancêtre, a fait des choses épouvantables ; il a conspiré contre Philippe II, il est venu se fixer avec les conspirateurs à Marignane... ils sont venus en caravelle et tous les espagnols ont été pris par Louis XIII pour les grandes compagnies, l'ancêtre en question fut anobli par Louis XIII qui l'a fait marquis de Marignane et des îles d'Or. J'ai eu un ancêtre qui a fini par être grand Veneur, sous Louis XIV ; il s'occupait de la Provence.

- Vous retournez souvent en Espagne ?

J'aime beaucoup. Comment puis-je vous dire, l'Espagne, je l'aime charnellement. Les collines et les monuments d'Espagne sont des choses viscérales. Vous avez aussi des pays d'enfance que vous aimez viscéralement ? ....

- Oui... vous n'avez jamais vécu en Espagne...

J'y ai fait de longs séjours. J'étais à l'université de Salamanques et j'ai étudié à droite et à gauche avec le Directeur de l'Archéologie du Prado ; je suis resté là-bas, j'ai même acheté une maison à Tolède.

#### C.L DAMERY

Par rapport à un but à atteindre, j'ai toujours été bête et discipliné. Je voulais absolument suivre le cursus normal pour arriver à ce que je voulais, c'est-à-dire le titre d'architecte. J'ai fait ce qu'il fallait pour y arriver. Sur le plan de l'apport personnel, ce qui a compté le plus, ce n'est sûrement pas l'enseignement, mais plutôt la fréquentation des copains d'atelier, une ambiance, une façon d'aborder les choses. Malgré tout, notre patron n'était pas des plus mauvais, il était au ras des pâquerettes, sans être mauvais. L'enseignement des Beaux Arts était tellement un exercice de style à deux dimensions, que cela n'avait pas beaucoup de rapport avec l'architecture proprement dite.

- Tu avais déjà exercé ?

J'ai passé le diplôme en 1966, et j'étais associé à Vetter, depuis 1956, avec Weil depuis 1959. Je n'étais pas architecte, les deux autres l'étaient. A la longue, cela entraînait des situations difficiles. Après avoir fait le service militaire chez les constructeurs du Génie, j'ai cherché une place dans une agence. J'ai fait de l'urbanisme et j'ai rencontré mes deux futurs associés.

- quand tu étais étudiant architecte, tu exerçais depuis dix ans et tu venais de gagner un concours d'urbanisme à Reims.

Oui, on avait eu le troisième prix de concours de Toulouse Le Mirail c'était pas mal. On avait trente ans. Après, on a gagné à Reims. On m'avait collé l'étiquette d'urbaniste, puisque je n'avais pas encore le diplôme d'architecte, cela ne me satisfaisait pas du tout.

- Au moment de ta formation, tu avais rencontré Le Corbusier?

Je n'aurais pas osé ! Je ne l'ai jamais vu vivant. C'est d'ailleurs idiot, on a des copains qui ont travaillé chez lui. A l'époque, je fréquentais un de ses collaborateurs, Prévéral. Par contre, j'étais complètement passionné par son oeuvre. J'allais me trimballer à la cité universitaire, pour voir le pavillon suisse ; à l'Armée du Salut, à Sainte-Ginette, pour demander la collection complète de ses oeuvres. J'ai écrit sur ce sujet: quand on vivait dans des villes crapoteuses, des nids de tuberculose, il faut reconnaître qu'à quinze ou vingt ans ; les théories de Le Corbusier étaient particulièrement

séduisantes. Mais il y avait aussi Perret qui avait une importance nationale et internationale. C'était un grand architecte de l'époque. Je connaissais bien le musée des travaux publics, même en coupe !

- L'obtention du diplôme a-t-il été un moment important pour toi ?

Sur le plan formel, tout à fait. J'avais choisi un centre paroissial à Reims, c'est comique, cela partait d'un vrai projet ou presque. L'archevêque n'avait pas un rond. Je n'étais pas du tout contraint par le programme, ni par les a priori du curé qui s'en occupait.

- C'est ton goût pour le gothique ?

Non, j'avais plutôt fait un projet à la manière de A. Aalto, mâtiné façon F.L. Wright... ce n'était pas là l'essentiel. Le parchemin était très valorisant pour moi, évidemment. C'est l'histoire du mec qui ramasse une épingle par terre, la frotte avec son mouchoir, la revend et achète une orange, la frotte, la revend, achète un cageot avec le bénéfice et puis ça continue jusqu'à la fortune de Rockefeller !

#### R. GAILHOUSTET

J'ai passé quatre ans à la Sorbonne, cinq ans presque, j'ai même fait des stages pédagogiques, et puis après, j'ai refait cinq ans d'architecture. J'ai commencé tard, mais j'ai été plus vite que la moyenne des autres. A vrai dire, c'est surtout vers la fin de mes études d'architecture que j'ai commencé à y prendre goût et à m'y engager. Quand je vois l'une de mes deux filles faire des études de philosophie assez mollement, je me dis: attendons. Vous pouvez toujours vous trouver des formes de vocation précoce, mais je crois, que comme tout le monde, quand j'étais gosse, j'ai dessiné des plans, j'ai joué avec des cubes. Je m'en souviens parce que vous m'en parlez, je l'avais complètement oublié, mais c'est vrai que c'était un jeu classique, lorsque l'on allait se balader à la campagne autour d'Oran, de faire des plans de maison, comme ça, avec des cailloux. Je crois que l'espace est quelque chose de vraiment très très profond pour les gens, alors, vous pouvez toujours parler de vocation, mais en fait, il s'agit d'une vocation complètement universelle, je crois que tout le monde s'intéresse à l'espace, tout le monde dessine, à un moment donné, des plans de maison. Regardez avec quelle passion tous ces gens vont à I.K.E.A. La société de consommation et l'achat d'objets ne sont pas les seuls à expliquer cet engouement, c'est aussi le fait de créer son cocon, de créer son espace.

Au début de mes études, la voie moderne, c'était Le Corbusier. C'est son anniversaire, cette année, et on en a la tête comme ça. Mais quand on était étudiant, ou bien on rentrait complètement dans le système académique jusqu'au Prix de Rome, ou alors, dès qu'on avait une volonté de modernité, c'était la voie "Corbu". D'ailleurs, je suis sûre que plein de choses sont liées à la connaissance, à l'admiration qu'on avait de "Corbu". Par exemple, ces menuiseries, ici, c'est sûr qu'elles sont liées, d'une façon certaine, à Le Corbusier. Ce n'est pas une copie mais on y trouve un esprit qui est celui de la Tourette. C'est vrai que c'est passé par "Corbu". Il y a des gens à Ivry qui pensent que je suis une élève de Le Corbusier. Les gens ont vraiment envie de vous mettre dans une filiation qu'ils connaissent. Je suis aussi passée par une très forte critique contre l'urbanisme de Le Corbusier ; le gros reproche que l'on puisse faire actuellement au centenaire de Le Corbusier, c'est l'absence totale de réévaluation critique. Le courant moderniste doit, à un moment donné, surmonter ses propres contradictions et trouver autre chose. C'est ce que l'on essaie de faire très péniblement et, à une toute petite échelle. Prétendre que la modernité est finie et qu'il faut revenir à Palladio est, à mon à-vis, une voie de garage. C'est magnifique, Palladio, mais Palladio, c'est pas nous. D'ailleurs, je trouve que le courant post-moderniste a beaucoup baissé chez les étudiants. On parle de Corbu comme d'un personnage historique! Corbu, Van Gogh, il n'y a plus aucune critique constructive. C'est digéré, on trouve ça beau, mais on ne sait pas très bien pourquoi, et c'est vrai qu'il y a des choses magnifiques chez "Corbu".

#### H. GAUDIN

J'ai fait les Beaux Arts, la filière normale. D'une part, il fallait le faire et puis c'était une école joyeuse et idiote. J'en ai pris la joie, j'espère que j'en ai rejeté l'idiotie.

- Vous enseignez ?

Oui, je n'ai aucune idée, aucune intention, je suis porté par les sentiments, voilà ma pensée. Je n'agis pas en fonction de telle école, je dis ce que j'ai à penser de l'architecture. Au fond, j'ai des propos assez simples: je parle des arbres, du ciel, des choses concrètes, de l'ombre, et de la pénombre, des lumières, de ce qui me fouaille et me travaille. Je ne pense pas à l'école des Beaux Arts un seul instant quand je dis quelque chose. J'ose à peine dire que j'enseigne. Je ne suis pas là, incrusté dans une institution. J'y viens assez peu, quelques heures par semaine.

- Aux Beaux Arts, il y avait la lutte entre anciens et modernes.

J'ai vécu cette période innocemment et tout à fait naïvement: je n'avais que de l'enthousiasme. Je crois que je n'y comprenais rien, mais par contre, j'avais le même goût pour la couleur, l'odeur, la saveur. Finalement, cela m'a aidé à voir et à ne pas voir. Je n'étais pas du tout travaillé par ces querelles, probablement pas plus que maintenant. J'en entends parler mais en général, cela ne m'intéresse pas. Je me pique un peu parfois, mais cela n'a pas d'intérêt. J'ai été traversé par des choses tout à fait simples. Je buvais des coups avec mes copains. J'étais assez ivrogne à l'époque et joyeux ! D'ailleurs, je ne m'en suis pas toujours rendu compte: je dis à l'évidence que cette école était bête. En réalité, j'ai échappé à cette bêtise sinon je n'aurais pas pu résister. J'ai traversé cette période rapidement, joyeusement. D'autres plus conscients ou plus intelligents que moi avaient compris. Moi, je n'avais pas saisi mais qu'importe ! Heureusement, j'avais saisi la joie de l'architecture. Ensuite, j'ai voulu terminer mes études, partir le plus vite possible de cet endroit, après en avoir tiré le meilleur profit possible; au moins, l'école m'a donné un certain élan, à défaut de culture.

- Diplôme ?

Le choix du sujet m'a été donné parce que j'aimais la mer, les paysages marins. Je vivais à Fécamp, à Rouen, à Dieppe, à La Rochelle et dans la peinture ; je vivais de cette lumière des impressionnistes. J'ai travaillé sur un sujet, un objet situé au bord de la mer. Qu'importe ce qu'il était ! Il était baigné par une certaine lumière et il était baigné de ces choses dont je pouvais goûter la saveur: le bord d'un quai, une estacade, un profil de béton qui résiste à l'eau. C'était un sujet un peu absurde: une maison de pilote sur une jetée. Peu importe cette jetée ; l'essentiel est qu'elle se trouve là et qu'elle me donne l'occasion d'aller à Dunkerque ou à Gravelines pour respirer l'air du large

### E. GIRARD

J'ai fait mes études à l'U.P.8, à Paris Belleville et j'enseigne aujourd'hui...je n'en suis pas sortie...

- A vos débuts d'architecte, y-a-t-il eu des enseignants qui vous ont marquée ?

Il y a principalement quatre personnes qui m'ont vraiment marquée: mon enseignant principal était B. HUET. Bien que je ne partage plus tellement ses idées . Ceci dit, l'enseignement qu'il donnait à l'époque, comme une maïeutique, c'est fondamental. Maintenant, c'est devenu plus dogmatique. Il sortait de chez Kahn. C'était un enseignement à l'image de celui que donnait Kahn. Ensuite, il y a eu Sondrocelli, un architecte italien avec lequel je suis en contact depuis le début de mes études, il n'était pas enseignant, mais il m'a marquée comme un enseignant. Ensuite, Paul Bossart m'a beaucoup marquée ; un peu a contrario des deux autres. L'enseignement de B.HUET était quand même très éthéré, par rapport à la mise en oeuvre concrète des bâtiments, parce qu'à l'époque, dans les années 1970, on nous avait dit que l'on ne construirait jamais, donc... voilà, on devait écrire dans les revues, mais il n'était pas prévu que l'on construise. Finalement, on a construit.

A contrario et en complément de B.Huet, il y a eu P. Bossard. Je l'avais pris comme sujet de diplôme... c'est curieux parce que, vraiment, je travaille toujours sur le sujet de mon diplôme, à savoir le problème de l'ornement en architecture ; à propos d'une espèce d'explication de texte, le texte d'A. Loos, sur "ornement et crime". A ce sujet, j'avais replacé le problème de l'ornement vers 1910, et ensuite, dans l'architecture moderne ; j'avais beaucoup étudié la cité des Bleuets, de Bossard. Je l'ai rencontré ensuite et il m'a beaucoup apporté, même si c'était plus fugitif, au niveau de la matérialité de l'architecture ; Bossard construisait dans la logique, dans l'expression du matériau et du rapport un peu organique entre le bâtiment ancré et le terrain. Quelque chose que je n'avais pas du tout abordé au cours de mes études. Il abordait aussi le problème du vieillissement. Le quatrième, Ciriani, avec lequel j'enseigne depuis dix ans, dans une sorte de frottement. On a créé le groupe à U.P.8, avec

quatre personnes totalement différentes: Ciriani, Fortin...on est huit, cette année . Le groupe de base était cette bande des quatre.

Et donc, c'est sûr que la pratique de l'enseignement a fait beaucoup évoluer la pratique professionnelle. Les deux vont ensemble, je ne peux pas séparer les deux.

### B. HUET

A ce moment-là, j'ai choisi les Beaux Arts, ce qui était très mal vu par ma famille, parce que c'est un métier dit "artistique", donc aléatoire. Pour mon père, les architectes sont comme les artistes, comme des peintres ou des sculpteurs, c'est-à-dire faisant des choses pas très sérieuses et qui présentaient des aléas. Quand je suis arrivé aux Beaux Arts, j'ai été très déçu.. J'étais parti sur la construction et on m'a fait dessiner les ordres classiques: il y avait des copies... est-ce le système des brimades d'atelier? Toujours est-il que je ne considère pas cette période comme très intéressante. Le déclic est arrivé à la troisième année, j'ai échoué deux années de suite à l'admission, beaucoup par ma faute : par crainte, par timidité de provincial, je venais peu, les deux premières années, à l'atelier ; j'essayais d'échapper à ce que je considérais comme une chose infernale, vulgaire, anti-intellectuelle. Tout ce que je n'aimais pas, je l'avais trouvé aux Beaux Arts. Finalement, la troisième année, mon père a exigé que je fasse du droit, mais sans lui dire, je continuais quand même à faire l'architecture, parce que, petit à petit, l'idée m'était venue qu'après ce concours, ce serait mieux. Cette troisième année, j'étais assez libre. A ce moment-là, j'ai découvert deux choses : Choisy, pas celui de l'histoire de l'architecture, mais l'auteur de "L'art de bâtir" chez les Romains, chez les Grecs, et surtout "L'art de bâtir" chez les Byzantins.

J'ai eu une passion pour ce bouquin et un intérêt très fort pour l'architecture byzantine: les coupoles ; j'ai fait des esquisses d'admission mémorables qui m'ont d'ailleurs donné de très mauvaises notes dans les corrections d'atelier.

Parallèlement, j'avais fait mes premiers voyages en Italie et je n'avais pas découvert la grande architecture, ni Brunelleschi, mais le plaisir de l'architecture, le plaisir de vivre l'architecture à Rome, avec surtout les églises paléo-chrétiennes, des choses un peu plus sensibles, et qui ne demandent pas une approche culturelle aussi importante que Saint Pierre de Rome ou l'architecture de la Renaissance, ou même celle de l'Antiquité.

A ce moment-là, j'ai même envisagé de bifurquer, c'est-à-dire d'entamer une carrière d'archéologue et d'archéologie byzantine. Quand je suis allé voir Lemerle à cette époque, il m'a dit : "l'archéologie est l'affaire des gens qui font l'école de Chartres, vous pourrez être architecte-archéologue, de toute façon, c'est une position subalterne dans l'archéologie actuelle. Donc, la question était réglée.

Le deuxième déclic a été l'oeuvre de Le Corbusier. C'était un peu hérétique, j'ai beaucoup l'esprit de contradiction, par tempérament. J'accepte mal les choses acquises et j'aime bien fouiner à côté, ou même prendre le contre-pied, par esprit de contradiction pure. Quelquefois, ça m'amène à des bêtises, quelquefois, ça permet de trouver des choses plus ou moins intéressantes. Le Corbusier n'étant pas admis, j'ai commencé à me plonger dans son oeuvre. Il faut dire qu'à l'époque, on parlait beaucoup de lui, parce qu'il construisait Ronchamps et qu'à l'atelier, j'avais comme copain le fils d'Ecochard qui, lui, voyait Le Corbusier. D'une part, l'architecture byzantine et ancienne et d'autre part, Le Corbusier.

Je ne connaissais rien de l'histoire de l'architecture moderne, et je ne savais pas s'il existait autre chose que Le Corbusier, d'autres avant-gardes. Pour moi, il y avait l'architecture ancienne et l'architecture moderne. Je ne savais pas que Le Corbusier avait réalisé des oeuvres en 1930 ; cela ne voulait pas dire que je ne m'intéressais pas aux oeuvres des années 30. Le Corbusier présentait une sorte de modèle d'architecture, dans lequel l'espace était impliqué. Sa première architecture, pas celle des petites boîtes blanches qui ne m'intéressait pas énormément. J'appréciais un côté romantique, où l'espace était très, très impliqué dans sa dimension lyrique ; ce qui est normal: cela correspond au goût que l'on peut avoir quand on est jeune homme, entre 18 et 22 ans. En musique, c'est la même chose: c'était les symphonies de Beethoven, plutôt que l'art de la fugue, ou même que du Mozart. C'était plutôt Tchaikovsky. La période de la découverte et du lyrisme. Voilà comment je suis arrivé à l'architecture. Le reste du temps passé à l'école, j'ai vécu une contradiction constante : je n'aimais pas beaucoup ce que je faisais aux Beaux Arts ; peut-être un peu à tort, d'ailleurs. Là aussi, j'avais l'esprit de contradiction, comme j'étais opposé à l'atelier et au système du patron...

je dois dire à la décharge de mon patron d'atelier qu'il a eu le mérite de me laisser vraiment libre.

Je faisais ce que je voulais, à mes risques et périls : ça réussissait ou ça ratait. J'imaginai qu'en allant plus vite à l'école, je serais moins "déformé".

Comme j'avais une relative habileté, je savais ce qui pouvait toucher, j'avais analysé les projets. Après des débuts un peu lents, j'ai donc fait mon école très rapidement. Il y a eu la coupure du service

militaire, en Algérie. Sans beaucoup de conviction, ou avec des convictions intimes et discrètes que je ne mettais pas forcément en oeuvre dans mes projets, puisque je voulais l'efficacité. Mais je n'aurais pas fait ce qui m'était strictement opposé : je n'aurais sûrement pas fait le Prix de Rome, ni les grands concours ; je ne l'ai jamais même tenté. C'était une question de principe. en plus de cela, dans le choix même des projets, c'est là que j'ai découvert Wright, Mies Van Der Rohe, j'avais recours à des modèles éclectiques...et maintenant, d'y repenser avec le temps, je n'avais pas choisi les moins mauvais, quand je compare à d'autres étudiants qui, eux, travaillaient avec les revues d'architecture qui paraissaient à l'époque. Moi, je regardais plutôt Wright... et même, j'ai eu une période A. Aalto, c'est-à-dire du côté des maîtres.

J'oublie une grande influence, plus décisive que je ne pensais : J'ai connu Pouillon, sans même savoir son nom. Parce que dans ma ville, Toulon, Pouillon reconstruisait la plage populaire: Les Sablettes. Il y avait beaucoup d'architecture moderne dans cette ville démolie pendant la guerre, une architecture que j'ai toujours trouvée très laide, même avant que je ne songe à être architecte. La seule chose que j'avais remarquée était ce petit ensemble en pierre des Sablettes. Ensuite, Pouillon m'a hanté. J'aimais beaucoup le théâtre. Le premier festival d'Avignon Vilar en 1947, le festival d'Aix, étaient pour moi les grands événements... je me ruais en bicyclette jusqu'à Avignon, ou jusqu'à Aix, pour y assister . Or, à Aix, à la même époque, Pouillon faisait travailler ses dessinateurs sur des relevés des hôtels d'Aix. C'est la première exposition de dessins d'architecture à laquelle j'ai assisté. C'est là que j'ai vu le nom de Pouillon, sans faire le rapprochement avec la reconstruction des Sablettes, ou celle du port de Marseille qui m'avait plu, également

J'ai ensuite rassemblé tous ces morceaux. Lorsque je suis arrivé à l'école, j'ai dû camoufler cela. Quand j'avais parlé innocemment, spontanément, de ce que j'aimais de Pouillon, qui n'étais pas du tout en odeur de sainteté, on m'a dit "architecture fasciste, horrible", etc... j'ai été saqué, mais j'ai gardé mon admiration et une espèce de plaisir à voir les oeuvres de Pouillon, refoulées pendant toutes mes années d'école ; pas très profondément, mais vis-à-vis de l'extérieur. Il fallait prendre officiellement une position un peu plus conformiste. A part Le Corbusier qui était mythique, un peu loin, c'était le seul architecte que j'ai vraiment aimé. Je trouvais un air de famille avec ce que j'aimais par ailleurs. J'aimais la qualité de l'épaisseur et de la lourdeur, ce côté essentiel que j'aime toujours. D'ailleurs, avec le temps, ça s'est confirmé.

- Tu as fait ton diplôme avant ou après ton séjour aux Etats-Unis ?

Là, c'est très curieux, je faisais l'école par obligation et le plus vite possible, en utilisant des trucs pour réussir vite, avec peu de conviction. Les problèmes du logement de masse m'intéressaient or, ils n'étaient pas traités aux Beaux Arts, pas plus que la maîtrise de construction. On vivait dans une espèce d'agnosticisme architectural, dans les années 50 -60. Tout était possible, rien n'était possible. A quoi se raccrocher ? Il n'y avait pas de théorie, mais des maîtres qu'il fallait imiter ; mais sur quoi fonder sa pratique ? C'était très difficile de le découvrir. Il y avait des mouvements qui croyaient pouvoir fonder une pratique théorique de l'architecture sur, par exemple, la relation forme-fonction. J'ai fait partie de ce mouvement et j'ai suivi les cours de Prouvé pendant trois ans, aux Arts et Métiers. Je me suis aperçu, ensuite, que c'était complètement un leurre. Prouvé avait une espèce de charisme quand il expliquait les raisons... elles avaient l'air si simples et si évidentes, si normales, que j'étais très passionné. Cela correspondait à mes préoccupations sur le logement de masse et la technique en général, avec la pré-fabrication. J'ai voulu passer mon diplôme, tard, après trois ans d'interruption de mes études, plus la guerre d'Algérie, pendant quatre ans. A mon retour d'Algérie, j'avais du mal à raccrocher l'école.

Je travaillais en agence chez Ecochard. J'ai vu l'annonce d'une bourse en Italie, offerte par les industriels lombards aux polytechniciens de Milan. Je l'ai obtenue et j'ai passé un an là-bas dans un programme consacré à la coordination modulaire et la préfabrication. C'était clairement dans la ligne de Prouvé. Ce que j'y ai fait ne m'a pas déçu. C'était un petit groupe, nous avions des séminaires avec Konrad Wacksman qui m'avait intéressé. Le professeur n'était pas très passionnant, mais ce n'était pas grave.

A ce moment là, j'ai fait une maison avec Piano, qui était étudiant avec moi. Mais j'ai eu l'idée de prendre d'autres cours bien plus déterminants. L'un des cours était celui de Rogers que je connaissais par Casabella. J'étais l'un des premiers abonnés, en France, à cette revue. Là, j'ai découvert une dimension de l'architecture que j'ignorais complètement: l'école historique italienne, dont on ne parlait pas du tout en France, avait des ouvertures à la fois sur les architectures anciennes et modernes.

J'y voyais des articulations claires, pas simples, mais passionnantes. Rogers, par exemple, faisant un cours sur Giorgio et Francesco Martini, que je ne connaissais absolument pas ; j'ai découvert alors l'architecture savante et la vraie problématique de l'espace. En même temps, Rogers faisait cours sur l'architecture moderne, avec toujours cette problématique...

- Qui préfigurait déjà l'art urbain ?

Non, ce n'était pas encore ça. En 1959, c'était la fin des travaux du C I A M . Il y avait Otterloo, le début du Team Ten. Je suis allé en Italie, en 1960, c'est-à-dire en période de pleine polémique et de rupture entre les italiens et les C I A M La rupture du Team Ten avec les gens du Nord: Van Eyck, Bakéma, Rogers.

J'ai découvert alors l'architecture contemporaine italienne: Gardella, Albini, Rogers lui-même, Scarpa, etc. Cette dimension historique, la problématique sur l'architecture en soi, en dehors de l'adéquation entre forme et fonction, c'est-à-dire une pratique de l'espace et sur l'espace, éclairée par des mouvements théoriques, eux-mêmes embrayés sur des mouvements sociaux et culturels plus généreux. Tout cela, je l'ai découvert en Italie. J'ai trouvé des gens qui construisaient dans une continuité, sur ces problématiques, ce qui n'existait pas en France. J'ai obtenu ensuite une deuxième bourse très importante, pour aller aux Etats-Unis. J'ignorais complètement l'existence de L. Kahn. C'est curieux comme les choses se passent ; on m'avait demandé de choisir une université. On parlait des laboratoires de Philadelphie, mais pas de l'architecte Kahn. Candilis m'avait appuyé pour aller aux USA. Que faire là-bas ? Où aller ? J'étais très embarrassé. De nouveau, s'est posé le problème de continuité avec Prouvé, la préfabrication aux Etats-Unis. Je me suis dit que j'allais là-bas encore pour les mêmes choses: j'avais le choix entre M.I.T. ou Philadelphie. Un ami anglais m'avait parlé des laboratoires de Kahn en préfabrication et post-tension ; cela m'intéressait, sans compter la présence de Le Ricolais dans la même université. J'y suis allé donc, moins pour Kahn que pour ça.

Le troisième choc important de ma vie a été mes six premiers mois dramatiques, terribles, avec Kahn. J'ai vu un bonhomme qui ne répondait absolument pas à ce que j'attendais, et qui me tenait des discours en anglais, que je comprenais très mal. Mais je me suis rendu compte que mes camarades américains ne comprenaient guère mieux ce qu'il disait. Il avait un langage extrêmement... pas hermétique, si on avait les clés, mais les trois ou quatre premiers mois ont été terribles. Je me demandais dans quelle galère j'étais tombé et, en même temps, s'exerçait une espèce de fascination, de charme... c'était vraiment un maître, probablement le dernier qui ait existé, il avait une aura... ou bien on passait par une irritation extrême et on fuyait, ou bien on devenait un adepte. Il émanait de ce personnage une force extraordinaire. Effectivement, il m'a ouvert les yeux complètement sur l'espace, sur une pratique du projet...

En Italie, j'avais vu la dimension culturelle de l'architecture. Chez Kahn, j'ai appris que, dans la démarche du projet, c'était l'espace qui était en jeu. J'ai appris comment on pouvait questionner, avoir une logique projectuelle sur l'espace. Un jour, je lui ai dit que j'étais venu à cause de son bâtiment des laboratoires à Philadelphie, qui révélait un système constructif fantastique. J'étais fidèle, je prenais des leçons chez Le Ricolais qui travaillait sur les structures tendues ; je lui ai fait des maquettes.

Je renâclais un peu à travailler sur ses propres modèles et qui étaient la continuité, en laboratoire, du précédent stage, je lui avais demandé, en deuxième partie, de pouvoir créer à partir de membranes flexibles, avec des bulles de savon. J'ai fait des propositions qui étaient vraiment de moi. Le Ricolais m'avait dit d'explorer dans cette direction, mais lui-même ne l'avait pas fait... je conduisais également un séminaire avec l'ingénieur Estonien de béton de Kahn sur les plaques... Et en même temps, je renonçais à tout ça. Kahn me dit : "vous êtes venu pour ça, c'est comme le piano ; le problème de la structure est important. Mais vous commencez à faire de la musique quand vous oubliez vos doigts". Cela a été le point final, la démystification, je continue à me poser des questions, mais pas du tout du même ordre, parce que je ne crois pas du tout qu'une innovation technique, dans le bâtiment, puisse changer fondamentalement les données architecturales. Ce fut la démystification d'une ligne que j'avais tenue avec constance et persévérance. Je n'avais pas été le seul et je ne regrette pas, ça m'a libéré, ça m'a rendu serein, vis à vis de ces problèmes.

-

Quel a été le thème de ton diplôme ?

Là-aussi, c'est par esprit de contradiction ; le choix du thème du diplôme était très important dans l'école. Il faisait en soi 50 % de la qualité du diplôme. Et par définition, on ne faisait pas de choses

ennuyeuses : pas d'usines, pas de logements sociaux... il fallait que je fasse un diplôme original, déjà sur le thème.

Je suis donc allé voir la liste de tous les diplômes déposés depuis vingt ans. J'ai vu qu'il n'y avait jamais eu de cimetières. J'aurais pu choisir aussi une usine, c'était plus risqué. Pourquoi le cimetière ? J'ai toujours eu une passion pour le cimetière, même quand j'étais petit. Mes parents m'ont rappelé qu'à l'âge de trois ans, quand je voyais un cimetière, je les arrêtais pour aller voir "les petites maisons". C'est donc une vieille histoire, cette passion pour les cimetières, comme une image réduite de la ville - une petite ville - Le diplôme de cimetière m'a valu les félicitations d'Auzelle, mais de personne d'autre, dans le jury, d'autant plus que, l'ayant fait après mon voyage en Italie, mon diplôme était inspiré de détails de Scarpa qui ont fait hurler le jury. Il y avait une phobie française pour ce que j'estimais être le côté raffiné de l'école italienne.

- Scarpa, c'est de l'ébénisterie.

Gardella aussi, avec des carrés qui se tournaient dans les losanges ; des raffinements d'angle que j'avais beaucoup utilisés, avec des matériaux qui n'étaient pas seulement du béton, mais des briques, de nouveau la pierre en masse. Scarpa, Gardella, Albini, enfin, l'école néo-réaliste italienne qui m'avait inspiré. Mon diplôme est le seul document que j'ai gardé de l'école. Tous les autres ont été perdus. Il avait été très mal perçu.

#### P. KOBAKHIDZE

Je regrette l'enseignement traditionnel de l'École des Beaux Arts. J'ai été l'élève d'un grand maître qui s'appelait Expert, et ensuite, l'élève de Dengler. Je ne me suis jamais entendu avec Dengler, un Lyonnais froid, un homme qui n'aimait que deux couleurs, l'abstraction, le blanc de la pierre avec le noir de la ferronnerie. Or, dès le début de mes études, à l'époque, on faisait des esquisses d'admission et après, des "analos", où je voulais toujours, et dans tous mes projets, essayer de faire de la couleur. Actuellement, d'ailleurs, on revient à des expressions colorées des projets. Il y a trente ans, même dans les projets et concours nationaux ou internationaux, il y avait très peu de couleurs. Maintenant, on exprime avec de la couleur. Si Wright m'avait beaucoup intéressé, depuis que j'étais étudiant, c'est parce que j'avais été surpris de voir la présentation de ses projets avec des couleurs.

- Aux Beaux Arts, la modernité de Wright ne passait pas...

Exact. J'en ai souffert peut-être un peu, mais... Ce que je regrette à l'école des Beaux Arts, c'est ce système qui obligeait les élèves à se compromettre, lorsqu'il y avait ces montées en loge où, en 12 heures, il fallait trouver une idée maîtresse... on avait toujours le temps, après, de pouvoir s'exprimer.

Le génie de Beethoven, c'était de trouver l'air ; la 9<sup>ème</sup> symphonie, par exemple. On a toujours le temps, après en fonction de l'économie du contexte, d'arranger. Ce qui compte, c'est l'idée maîtresse. c'est le même phénomène chez un musicien, un peintre, un écrivain, un architecte... et l'ancienne école avait cela d'intéressant, qu'elle était surtout basée sur l'entraînement à se compromettre pour une idée, à trouver une idée, à se battre pour cette idée. Actuellement, on forme plus des ingénieurs. comme en Suisse ou en Allemagne, les écoles sont des polytechnikums. On est ni ingénieur, ni architecte, mais un genre hybride. . A l'époque, on n'était pas très fort en construction, on avait tout le temps pour l'apprendre. or, ce qui importait avant tout, c'est de ne pas faire des gens moyens, mais des gens capables d'avoir des idées.

Je crois que chez les artistes, l'esprit de sélection est important. Tout le monde ne peut pas devenir architecte. J'ai regretté la présence de beaucoup de fils d'architectes, un fait typique du système bourgeois français traditionnel. Mais il est humain, il est partout.

Je n'avais aucun architecte dans ma famille et j'ai fait l'architecture parce que j'adorais tout de qui est dessin. C'est le problème de tous les créateurs. Ou on a ça dans les tripes, on le ressent et on ne vit que pour ça . Alors, gagner sa vie n'est pas le principal. Il faut gagner sa vie pour pouvoir réaliser, ce n'est qu'un moyen, pas un but.

- Quel était le sujet de votre diplôme ?

Je suis Géorgien d'origine. La capitale de la Géorgie est Tbilissi, ce qui veut dire source chaude. Alors, pour revenir à l'urbanisme et au mode de vie, je suis aussi urbaniste. C'était une ville ancienne, capitale

depuis 1500 ans ; la tradition voulait que dans les habitations (d'ailleurs, il n'y avait pas de salle de bains), la famille, la cellule familiale traditionnellement se déplaçait dans les bains d'eau sulfureuses et chaudes, où il y avait différentes étapes : il y avait des bains tièdes, chauds et froids. C'était un cérémonial que d'aller, en famille, prendre les bains: les filles avec leur mère, les garçons avec leur père, ou alors, comme c'est un pays de vin... et je suis un méridional, dans le sens où j'adore tout ce qui est soleil, mer et vin. Je suis à l'origine de religion judéo-chrétienne. Pour moi, Noé est arrivé au Caucase et la première des choses qu'il a faite, a été de planter la vigne. Le cep représente la communion à travers le vin. C'est le symbolisme du sang. Les Géorgiens buvaient beaucoup et, au petit matin, allaient se dessaouler dans ces bains, avant d'aller travailler. Ces bains les remettaient d'aplomb, pour continuer à vivre. Alors moi, ça m'avait beaucoup frappé.

- On pourrait penser que les bains collectifs ont été encouragés par le collectivisme....

Il y avait le rite de pouvoir s'y rendre collectivement, mais c'était pour se libérer. La notion de liberté, dans ces endroits, s'est perdue.

Dans les Thermes romains, les grands tribuns se rendaient aux bains publics pour passer des journées, c'était presque une obligation, il y avait des bibliothèques. Dans mon pays d'origine, c'était pareil.

La famille apportait son manger et passait la journée. J'ai donc fait la rénovation de ces bains qui étaient à l'abandon et construits selon une architecture de voûtes persanes sur pendentifs. J'ai fait tout un programme et un très beau diplôme qui a eu un prix à l'Ecole des Beaux Arts, en 1962. Après ce projet de thermes, j'ai voulu faire réaliser, en France, des programmes pour des stations Thermales. J'ai présenté un projet à Saint-Amand-les Eaux. Un jour, j'ai eu la chance d'être invité à faire un programme pour la Bourboule, une ville thermale pour les enfants qui souffrent de problèmes de sinus et d'asthme.

J'ai imaginé aménager les Rives de la Dordogne pour en faire un lieu de loisirs, lié à l'eau et destiné aux enfants, avec des aires de repos, des jeux... malheureusement, c'était trop cher pour être réalisé.

Je suis retourné dans le pays de mes ancêtres et je me suis baigné dans ces bains en accomplissant le même rite qu'eux. Comme je suis né en France, et profondément occidental, le côté ancestral m'a bouleversé, et je voulais faire mon diplôme là-dessus.

Les Thermes de Tbilissi sont laissées à l'abandon, parce que la société de ce pays n'attache plus d'importance à ces traditions, et que la cellule familiale traditionnelle doit disparaître, pour des raisons politiques. Depuis l'école, au moment où je voulais faire mon diplôme, j'ai toujours rêvé à l'oeuf. Si les formes sont quelque chose auxquelles l'architecte peut s'attacher, pour moi, la forme de l'oeuf est inattaquable. N'importe quelle forme peut être critiquée. Mais pas l'oeuf, parce que c'est le symbolisme de la mère, de l'enfance, de la créativité, de la naissance. Donc, je ne pense pas viscéralement, intérieurement, que l'homme puisse attaquer cette forme. J'ai toujours rêvé de faire un diplôme sur un projet destiné à l'enfance et ayant la forme inattaquable de l'oeuf. C'est peut-être un instinct de sécurité, une façon de se défendre, de ne pas être attaqué. Certains imaginent que pour la satisfaction, l'oeil exige l'usage du modulator, ou de proportions déjà étudiées dans l'Antiquité. Moi, j'ai pensé que l'oeuf en lui-même avait un symbolisme qui permettait de faire quelque chose d'inattaquable.

#### R.KRIER

Je voulais absolument faire mes études à Paris. Comme Luxembourgeois, l'éducation est plutôt du côté francophile ! je suis venu à Paris et j'ai vu la situation de l'Ecole des Beaux Arts, à la fin des années cinquante ! C'était la catastrophe. Je me suis enfui, parce que je détestais cette atmosphère des Beaux Arts ; je détestais l'arrogance exécrationnelle de cette école... comme j'avais passé huit ans dans un pensionnat, je ne pouvais plus recommencer la même chose et être dépendant des "anciens": dessiner pour eux et faire le nègre. Je voulais absolument être libre de faire ce que je voulais, je refusais de m'intégrer au système des ateliers. En Italie, en Suisse ou en Allemagne, il y avait une liberté totale, mais le nombre d'étudiants à Venise était déjà tel que je n'ai pu m'y inscrire. Je regrette un peu de ne pas avoir étudié en Italie, parce que j'aurais aimé apprendre la langue, mais on se rend compte toujours trop tard de ces choses. J'ai choisi Munich, parce qu'en Suisse, l'esprit des écoles polytechniques est encore un peu bizarre, c'est encore la prolongation du système des lycées, très scolaire, il faut toujours s'inscrire, être présent. Donc à Munich, c'était la liberté totale. J'ai fini mes études relativement vite et c'était encore un atout pour le porte-monnaie de mon père. Je devais

étudier aussi vite que possible. J'ai réussi à faire mon diplôme sans faire aucune présence à l'école, les deux dernières années. Je travaillais pour moi et je suis extrêmement reconnaissant vis-à-vis de mon père qui ne m'a jamais obligé à faire quoi que ce soit, ni gagner de l'argent, ni faire des stages. J'avais la liberté totale. Je passais le temps de mes vacances à faire de la sculpture et de la peinture à la maison. Lorsque j'ai passé mon diplôme, je n'avais aucune pratique professionnelle en agence. Je ne savais pas comment fonctionnait un bureau.

Après mes études, j'ai démarré la pratique chez l'architecte Ungers, à Cologne. Il comptait parmi les architectes renommés en Allemagne, depuis vingt ans. C'est l'un des architectes les plus radicaux, un peu comme Aldo Rossi.

- On connaît mal en France les architectes allemands.

UNGERS est l'un des plus connus. Il est orienté sur la ville, mais je ne qualifierai pas sa théorie "d'urbaine". Ensuite, j'ai travaillé chez Frei Otto qui est à Stuttgart.

C'est inattendu, vous aviez envie de vous initier aux structures ?...

Oui. Tout de même, l'intelligence de la construction, comme l'ont développée Prouvé et d'autres, fait partie des choses remarquables qu'il faut connaître.

- C'est tellement éloigné de la stéréotomie en pierre...

Non, je ne vois aucune différence entre l'intelligence des structures légères de celle des structures en bois ou en pierre. C'est seulement une autre thématique. Justement, Frei Otto est l'un des constructeurs les plus intelligents qui existent aujourd'hui. ensuite, je suis devenu assistant dans un Institut de Stuttgart.

En 1975, j'ai eu la chance de trouver une chaire à l'Université de Vienne, un peu par hasard. Je n'aurais jamais pensé avoir la chance de tomber là-dessus. J'avais pas mal publié, mais j'étais candidat pour une chaire d'introduction à la composition architecturale. Donc, j'ai fait à Vienne la première année. C'est une thématique à laquelle les architectes renommés ne s'intéressent pas. C'est le jardin d'enfants à l'Université. Moi, je l'aime beaucoup, parce que les jeunes sont très malléables et je peux faire avec eux ce que je veux: je n'ai pas à me battre avec des têtus, ni avec des architectes presque finis, déjà assis sur des idées préconçues ou des marottes.

#### L. KROLL

- Tu es entré dans une école d'architecture, celle de CAMBRE, et puis à Bruxelles ?

Oui. En sortant de chez moi, je suis allé dans la première école. C'était à Liège. Je crois que c'était la plus mauvaise et, en même temps, la plus amicale. J'ignorais complètement ce que l'architecture ou les architectes pouvaient être. J'étais béat d'admiration devant les choses qui se dessinent, qui se construisent et les gens qui donnent l'impression de connaître un métier. Au bout de six mois, j'ai compris qu'ils ne connaissaient rien, mais je recopiais bêtement pour l'illusion d'apprendre. Et puis, en creusant, j'ai quand même lu un peu de littérature sur l'architecture, à ce moment là et j'ai lu Henri VAN DE VELDE. Je me suis aperçu que ce bonhomme avait fondé une école à Bruxelles sur des bases qui n'étaient pas médiocres, d'architecture, de responsabilité sociale et, disons, de civilisation. J'ai pensé qu'il n'y avait qu'une chose à faire, c'était d'aller le plus vite possible à Bruxelles. C'était difficile à l'époque: les distances étaient plus grandes que maintenant. Quand je suis arrivé à Bruxelles, Van de Velde était parti, il en avait eu marre de la Belgique, de Bruxelles en particulier, et il avait pris la fuite pour se réfugier en Suisse où il a été accueilli par les architectes ; il n'avait plus un rond, je crois. Il avait 90 ans déjà, à peu près. J'ai réussi à aller le voir en Suisse, lui serrer la main et il est mort. Van de Velde avait fondé à Weimar une école qui a été complètement trahie dès son transfert à Dessau pour devenir le Bauhaus. Le Bauhaus a été dirigé par Gropius, dont on peut dire gentiment que c'est un criminel culturel qui doit être jugé, non ? A ce moment-là, il s'est passé des choses tragiques, du point de vue du nationalisme allemand déjà, et du militarisme prussien. Les étudiants se sont mis à contre-pouvoir ; à Dessau, l'école était dirigée par des socialistes et des communistes, tels que H.MEYER. Ils se sont fait scier dès qu'Hitler a eu la parole. De ce point de vue-là, on ne peut donc pas les soupçonner de fascisme. Je ne critique pas le Bauhaus, c'est trop facile maintenant. A cette époque, c'était indispensable probablement. Mais néanmoins, ce fut un mouvement trop assassin sur le plan des

idées et de leurs conséquences. Comment oser parler "d'existence et de besoins minimum" à propos d'un plan de maison ! Le mot tue déjà. Confondre l'objet et la chose, la vie et le nombre de mètres carrés dans lequel tu vis, l'organisation d'une cuisine laboratoire avec un séjour transformé en salle de gymnastique hygiéniste, des chambres à coucher minimales et, le tout, dans le moins de place possible ; surtout pas de rêves: des plafonds plats, pas d'obliques et tout cela industrialisé, avec toute une mystique de l'industrie complètement fausse.

Van de Velde s'est mis à l'architecture parce qu'il ne trouvait pas d'architecte. C'était un peintre qui faisait de très belles peintures, on ne le connaissait pas assez. Pour sa femme et ses filles, il est devenu couturier, il a décoré sa maison. C'était un homme civilisé et complet. Il a donc fait sa maison ; il pouvait le faire et ne trouvait pas de gens capables de le faire, de façon suffisamment chaleureuse. A partir de là, il a fondé une école. Je crois qu'il avait déjà 65 ans quand il a commencé cette école.

- Et il a réuni justement des artistes différents. C'était déjà l'idée de la réunion...

C'était l'architecture et ce qu'ils appelaient "les arts associés". C'était l'association qui était essentielle. Après, on a supprimé cette association, on a balancé l'architecture dans un autre bâtiment, on l'a isolée.

A l'école de la CAMBRE, j'avais trouvé un homme extrêmement intelligent: Victor Bourgeois, mais je n'ai pas voulu aller dans son atelier. Je trouvais que ses élèves étaient venus là pour des raisons médiocres. Ils fabriquaient des espèces de boîtes en carton, un peu mal foutues, dont Bourgeois essayait d'améliorer la mécanique, parce que c'était un homme adroit. Mais il n'y croyait plus, il n'a jamais beaucoup plu en Belgique, d'ailleurs ; la production de son atelier était assez vulgaire. Je pense qu'il y avait le professeur Deligne qui était beaucoup plus fin et, en même temps, beaucoup plus pédagogue. Il laissait dire et faire n'importe quoi mais, mais il posait des questions qui n'étaient pas sans méchanceté et d'une grande exigence. Il obligeait à réfléchir sur ce que l'on faisait, c'était vraiment admirable. J'allais souvent lui rendre visite, pour le voir seul et discuter avec lui: ce qui se faisait très peu, parce que les ateliers sont toujours des ghettos où l'on ne se mélange pas. Pendant mes études, j'ai fait la connaissance de Gaston BARDET.

- L'un des premiers urbanistes français....

Le seul rempart contre la mécanisation dans l'architecture ; je l'ai rencontré à cette époque-là. Il n'y en avait pas d'autre ou alors de très maladroits qui résistaient instinctivement, mais gardaient un discours logique et une action "efficace". Je ne connaissais que BARDET. c'était un peu, un seul homme dans toute l'Europe ! c'est vrai. Il vit toujours à Vichy, des charters de Japonais viennent lui serrer la main. Il reste totalement inconnu en France. Je n'ai pas choisi mon sujet de diplôme. Le sujet était imposé par l'école ; proposé plus ou moins.

- Et cela ne te déplaisait pas trop ?

Non, pas du tout. Cela me fascinait. Moi, je n'avais aucune éducation religieuse obligatoire, j'avais une information religieuse, ce qui n'est pas la même chose et j'étais donc tout à fait libre et intéressé. J'ai fait la connaissance des gens du clergé. Je n'avais jamais vraiment rencontré un curé auparavant. J'étais amené à me faire un ami à l'abbaye de MAREDSOUS, une grosse abbaye bénédictine belge, fondée il y a une centaine d'années, par les Allemands. Tu vois le romantisme religieux qui transparait dans les pierres gothiques. Moi, j'étais si neutre en face de ce noeud de problèmes non dits que représentait une abbaye que je trouvais extraordinaire de rassembler autant de gens intéressants dans un seul endroit ou de voir quelqu'un déclarer, un livre saint à la main, que tous voulaient vivre suivant une philosophie commune. Moi, je trouvais cela extraordinaire ! Vu de l'extérieur... Comme architecte, tu t'interroges: Qu'est-ce qu'une abbaye ?, quelle en est la tradition ? J'avais écrit à Le Corbusier à l'époque, parce qu'il y avait eu une phrase qui m'avait fort frappé dans l'un des textes qu'il avait publié dans "Architecture d'aujourd'hui" : "L'architecture moderne", disait-il (donc la sienne, puisque c'était la seule chose qui existait) "...ne peut pas exprimer le culte catholique qui est formé de stratifications millénaires", enfin, un truc comme ça, beaucoup plus brutal, plus clair, signifiant que la tradition devait, de toute façon, être mise à la poubelle. Je lui ai écrit une lettre pour lui dire que je ne comprenais pas comment il pouvait dire une chose pareille, je lui rappelais qu'il ne voyageait pas pour voir des mécanismes, mais des gens qui faisaient des proportions justes, et Dieu sait s'il les mesurait toutes...

Il m'a répondu très gentiment que l'on peut se tromper à tout âge et qu'il ne pensait plus de cette manière. Pour preuve, il me disait être occupé à dessiner une chapelle véritable de 5 000 ans avant J.C. C'était Ronchamps. Je suis allé voir l'église.

- Tu ne t'es pas contenté de faire une machine à accueillir les moines, tu es allé rencontrer les gens.

Oui et je n'ai pas appris grand-chose, parce que je n'étais pas très habile. Je ne savais pas bien ce qu'il fallait demander, ni comment comprendre les choses. J'ai vu les problèmes gigantesques de ces sortes de communautés, problèmes dont ils ne se sortent pas. Tu ne le sais pas de suite, la première fois que tu rencontres des gens comme ça, tout semble très calme. Eux-mêmes n'avaient pas beaucoup de problèmes, à ce moment-là. Les choses ont éclaté plus tard. Je ne pense pas que mon travail ait été fort intéressant, les questions que l'on pouvait se poser et qui étaient importantes, n'ont pas reçu de réponse.

- Les premières commandes t'ont été adressées par des communautés religieuses, plus tard?

Exact. Après une association malheureuse avec un confrère, je me suis retrouvé sur le pavé et, par hasard, comme j'étais en relation avec l'un des bénédictins, plusieurs de ces bénédictins-là m'ont dit qu'il y avait un travail à faire. J'avais beaucoup de temps et j'ai accepté. Il s'agissait de transformer une étable de 120 m de long en atelier d'artisanat. Il y avait 50 personnes à peu près, qui allaient devoir travailler dans ces locaux là et faire de l'orfèvrerie, de la galvano-plastique, de la céramique, de la menuiserie, de l'ébénisterie, de l'émaillerie, etc... Disposant de beaucoup de temps, j'ai pu voir les 50 personnes concernées plusieurs fois et j'ai pu discuter de chaque centimètre, de chaque geste, j'ai pu analyser comment ils faisaient les choses. Cela me paraissait tout à fait normal. Je croyais que tout le monde faisait comme ça.

#### M. MACARY

dans le métier d'architecte, il y a l'activité de faire des choses et, en même temps, la dimension artistique dans le travail. Moi, j'étais bloqué par la présence de mon père qui était architecte. Je l'ai fait par goût du paradoxe: oui après tout, pourquoi pas ? J'ai commencé comme ça. J'ai d'abord réglé un certain nombre de problèmes avec les connaissances scientifiques, jusqu'à acquérir les capacités de réussir les épreuves mathématiques qui prenaient une importance exagérée à l'époque. Après être sorti de cette période un peu difficile, je me suis ouvert à l'architecture et là, je suis allé tout de suite chez Baudouin ; c'était un professeur qui avait une dimension urbanistique dans son travail et qui parlait des problèmes d'urbanisme à ses étudiants. Ce n'était pas seulement faire un beau bâtiment pour un centre de tel ou tel truc ; il parlait toujours de la façon de situer le projet plus largement ; ce qui à ce moment-là n'était pas demandé dans un contexte d'études.

Je crois que Baudouin a eu de l'importance à ce sujet. Ensuite, avec d'autres élèves, nous avons créé l'atelier Candilis-Josic et Woods justement parce qu'à l'époque, ils venaient de gagner le plus grand concours d'habitat situé à côté de la ville de Toulouse et ils étudiaient la façon dont une ville pouvait se développer. Même si les résultats qui suivirent n'étaient pas à la hauteur, les espérances et les idées de départ étaient intéressantes. Candilis était l'élève de Le Corbusier. Je crois me souvenir que nous avions été quelques-uns à avoir demandé à Le Corbusier d'être professeur: il nous avait envoyé balader.

Chez Candilis, on trouvait cette réflexion qui était celle de Le Corbusier. Cela m'a amené, à la fin des études, à faire le programme de mon diplôme ; le diplôme était un petit peu un manifeste d'architecture urbaine ; j'avais choisi le projet d'une ville nouvelle, mais cela répondait également à une préoccupation forte à l'époque, avec la réforme de l'enseignement de l'architecture, à savoir la capacité de dialogue avec des gens et les professions concernées par notre travail: l'architecture était alors enfermée dans un tel ghetto, que l'image des architectures des années 60 dans l'opinion publique n'était pas aussi bonne qu'à d'autres époques. Il fallait à la fois réagir au niveau de l'enseignement et d'une prise de conscience de l'opinion publique, par un dialogue avec elle et les gens concernés par notre métier ; il fallait aussi donner cette dimension urbaine à l'architecture qui était ignorée à l'époque. On se contentait de construire un bâtiment à partir des seules opportunités foncières, sans se soucier de leur environnement.

- Les études étaient importantes pour la suite...

C'est déterminant. Ah oui, déterminant. Parce que les études sont le seul moment où l'on a un peu de temps de réfléchir ; on a envie de s'informer sur ce qui se fait ailleurs et on a également une capacité de révolte, donc de refus du système établi. C'est le moment fort où l'on se resitue. C'est fondamental. Je ne suis pas sûr que l'on ait gardé cette liberté dans l'enseignement.

- Une liberté involontaire, créée par le vide d'un ancien système en voie de disparition et par l'aspect encore peu contraignant d'un nouveau système encore mal défini. Nous avons connu cette époque où tout était possible, dans une école ne comptant plus que comme lieu de rencontre avec des gens, avec des "maîtres".

J'ai quitté Baudouin parce que je sentais que sa capacité de dialogue était assez restreinte ; il ne consacrait pas beaucoup de temps à l'enseignement. Je ne l'ai pas quitté parce que son enseignement était mauvais, mais parce que son enseignement était trop parcimonieux. Je suis allé vers Candilis qui allait dans le même sens, tout en paraissant plus moderne, et qui avait une capacité de dialogue et d'ouverture vis-à-vis de ses étudiants... il nous a consacré un temps fantastique. On avait créé ce que l'on appelait à l'époque "l'enseignement parallèle"... comme la formation demandée était insuffisante, on a créé un second enseignement volontaire que tout le monde suivait avec plaisir: on faisait venir des sociologues, des élus locaux, des architectes étrangers de passage à Paris.

- Ce bouillonnement a duré tout le temps des études ?

Plutôt à la fin. Au début, c'est plus scolaire. L'enseignement de l'architecture n'est pas un domaine aussi classique que les sciences et d'autres disciplines. On est un peu perdus pendant les premières années. Ensuite, quand on a réussi à s'informer, l'envie est beaucoup plus forte. J'ai d'abord milité pour qu'il y ait des assistants auprès des professeurs, de façon que l'encadrement pédagogique soit plus important.

A l'époque, il y avait un professeur pour 70 élèves ! Donc, j'ai été assistant bénévole à la fin de mes études ; et une fois diplômé, j'ai dû être le premier assistant de Candilis, recruté de façon officielle.

J'ai fait cinq ans d'enseignement. Ensuite, Marne-La-Vallée m'a absorbé. L'enseignement des années 70 était un peu trop folklorique, à mon goût. Je trouvais que l'on passait trop d'un extrême à l'autre.

A l'époque, il était très difficile de faire dessiner des projets d'architecture aux étudiants, tellement ils étaient à la fois révoltés et un peu déboussolés. N'ayant pas réussi à faire prévaloir mon point de vue et étant, par ailleurs, pris par les débuts passionnants mais très durs de la ville nouvelle, j'ai quitté l'enseignement.

J. NOUVEL

- Tu as commencé tes études à Paris ?

J'ai commencé une année d'études à Bordeaux, j'ai vu qu'il n'y avait pas d'issue pour des raisons structurelles. Etant donné l'organisation de l'enseignement en France, je suis monté à Paris. Je n'ai pas connu l'école au sens traditionnel, ce n'est pas de la forfanterie, mais, comme j'avais été admis en numéro un, cet épisode m'a ouvert toutes les portes que je voulais... à ce moment-là, je suis allé chez Parent. Là s'est passé un événement imprévisible: à 21 ans, il m'a confié un chantier en toute responsabilité - 80 logements à Neuilly - A 23 ans, j'étais complètement dépuisé, je commençais à savoir ce que signifiait construire.

- Les oeuvres de Cl. Parent t'intéressaient ?

J'avais différentes hypothèses: les grands prix de Rome de l'époque, pour suivre la voie académique. J'ai vu ces gens-là. Chez Parent, j'ai trouvé une sorte de "folie", une envie de faire quelque chose qui dépassait la quotidienneté, qui était de l'ordre de la transcendance. C'est cela qui m'a attiré. Il est plus artiste que les autres. Il y a une relation humaine qui compte beaucoup ; la façon de prendre l'autre en compte.

- Ton diplôme a été un moment marquant ?

Absolument pas. J'ai créé mon agence avant d'avoir mon diplôme. J'ai fait des concours. J'en ai gagné un au plan national: site naturel et création architecturale, j'en ai fait mon diplôme, et comme j'avais été lauréat... c'était le premier concours organisé par le Ministère des Affaires Culturelles. En gagnant ce concours, j'ai commencé ma "carrière médiatique", puisque mon équipe est passée au journal télévisé de vingt heures, pour expliquer ce que nous avons fait. C'était quelque chose. Il était question d'aménager un site en Lozère pour construire des maisons de vacances sur une pente vierge ; un projet superbe qui ne s'est jamais réalisé.

#### P. RIBOULET

J'ai eu une formation à l'École des Beaux Arts, juste après la guerre, en 1945, dans un contexte totalement académique, puisque j'ai fait mes études entre 1945 et 1952. C'était encore l'Institut de France qui réglait toutes les questions d'enseignement. L'enseignement était affreusement académique, c'est-à-dire détaché du contexte social, par rapport à ce que l'on sait de l'enseignement actuel, c'était un monde préhistorique. Bien sûr, on s'est révolté. Il n'empêche que c'était ça l'enseignement, essentiellement. Cela dit, dans ce contexte hautement critiquable de la mainmise de l'Académie sur l'enseignement de l'architecture et de la déculturation qui lui correspondait, on était enfermés dans des espèces de recettes pratiques et, consciemment ou inconsciemment, tout était fait pour que l'on n'ait pas trop à penser. A l'intérieur de ce système, il pouvait y avoir d'excellents professeurs. Moi, j'ai eu la chance d'en avoir un qui nous a donné sa notion des proportions, des volumes, des lumières, le sens des rapports des parties et du tout. Ceci est l'acquis de l'enseignement que j'ai reçu, en particulier de la part de Georges Gromort, un professeur extraordinaire. Je l'ai eu comme professeur dans les trois premières années, celles où on apprend tout, c'est absolument sûr. L'enseignement de l'architecture était tout à fait classique, fondé sur la grande et belle architecture classique, celle de l'Antiquité et celle de la Renaissance. C'est quelque chose que j'ai en moi pour toujours et sur quoi je m'appuie sans arrêt.

- Il vous arrive de retourner en Italie ?

Bien sûr, chaque fois que cela m'est possible. Mais même si je n'y retourne pas, cela n'est pas un problème, parce que c'est une chose acquise. Comme quoi c'est très important. Un acquis dont je n'ai plus à m'occuper. J'allais dire, c'est terminé, ce n'est pas vrai, ce n'est pas terminé, parce que c'est toujours à l'oeuvre en moi, et ça fonctionne, ça ressort à chaque projet. Pourtant, je n'ai jamais fait le moindre projet classique, bien entendu, je n'ai jamais fait le moindre pastiche, la moindre copie.

- Même les premiers projets en sortant de l'école ?

Non. Toujours des projets modernes.

- Quel était votre favori ?

Oh ! C'était Corbu ! Evidemment le personnage dominant. Mais enfin, Aalto, Gropius, Wright, Mies... tous ces grands architectes étaient pour nous l'avenir. Mais je voudrais bien insister sur le fait qu'en réalité, il n'y a pas de différence entre la Renaissance italienne, Le Corbusier ou Wright. C'est la même chose.

Ce qui marche, c'est l'architecture, dans ce qu'elle a de fondamental. Sur la question de l'espace qui est la vôtre dans cette enquête, c'est une clé. Créer des espaces, faire en sorte qu'ils soient beaux, que l'on soit bien dedans, que cela crée une émotion, c'est cela le travail de l'architecte. Que cela fonctionne, c'est facile. Non, pas si facile ! Un projet comme l'Hôpital Debré représente des centaines et des centaines d'heures, pour que cela fonctionne, c'est évident. Mais une fois cela fait, tout reste à faire, si j'ose dire, encore que cela ne soit pas bien formulé. On ne fait pas fonctionner d'abord, pour mettre des proportions après: on fait tout cela en même temps. Mais ce que je veux dire dépasse le stade fonctionnel. Que le bâtiment réponde à la demande du programme est la chose la plus simple, la plus élémentaire. Le bâtiment doit répondre le mieux possible à ce que l'on attend de lui. Je suis

là-dessus tout à fait catégorique. Il doit aussi être le plus performant. Mais quand on a fait cela, on n'a pas commencé à travailler l'architecture, si je puis dire. L'architecture doit donner justement l'espace. Elle doit donner les proportions, les volumes, les lumières, les contrastes, les passages, c'est cela. Elle doit faire que l'espace du projet, dans sa globalité, et par rapport à l'espace environnant, soit cohérent et beau à toutes les échelles.

- Rencontre avec un enseignant exceptionnel qui écrivait.

Oui, tout à fait. Gromort était un théoricien, il n'a jamais construit. L'enseignement de l'architecture aux Beaux Arts était totalement fermé sur lui-même. Je suis allé à la Sorbonne, pour écouter Francastel.

- Vous avez poursuivi d'autres études ?

Oui, un peu en dilettante mais enfin, j'ai continué. Francastel m'a beaucoup apporté sur la question de l'espace.

- Le Grand Maître !

Non. J'ai suivi son séminaire à l'école pratique des Hautes Etudes, pendant plusieurs années de suite. C'était un régal pour l'esprit. Francastel donnait une formation formidable. Tout ce qu'il disait sur la naissance de l'espace moderne était pour moi très important dans ma formation. Une formation venue après mes études aux Beaux Arts.

Le thème du diplôme ?

J'étais dans l'atelier ARRETCHÉ qu'il occupait davantage les deux dernières années d'enseignement. Avec lui, on faisait des projets. A ce moment-là, on était déjà très en rupture, très en lutte contre le système des Beaux Arts, contre l'Académie. Tout n'est pas venu de 68. Il existait déjà beaucoup de contestataires dans notre jeunesse, nous étions très actifs contre le système. Nous n'avions de cesse de prendre nos modèles à l'extérieur, dans le mouvement moderne. C'est la raison pour laquelle, au cours de nos études, on est allé à l'étranger. J'ai beaucoup travaillé en particulier avec les Ecochard, au Maroc, ce qui donnait une formation très intéressante, parce que là, il y avait des problèmes sociaux, économiques considérables. Les questions précisément que nous nous posions et pour lesquelles on ne trouvait pas de réponse dans l'enseignement traditionnel. Nous les avons trouvées à l'extérieur. Grâce à Ecochard, on est entré tout à fait de plein-pied dans le mouvement moderne.

Nous participions au groupe des C I A M. Nous étions proches de Le Corbusier, de Bossu qui n'a pas travaillé directement avec Ecochard, mais un peu dans le même sens. C'était une époque où le mouvement moderne était très actif et très intéressant, par rapport à maintenant, bien entendu.

Moi, personnellement, je suis toujours absolument convaincu de la nécessité de l'architecture moderne et de l'espace moderne. Je suis à peu près sûr que l'espace moderne n'est pas encore complètement découvert.

- votre diplôme ?

On était avec Ecochard, au Maroc ; on a fait notre diplôme sur l'Université islamique de Fez. Ecochard nous avait conseillé ce sujet, parce qu'il avait réservé un grand terrain pour l'Université, dans le plan d'urbanisme de la ville. On a fait ce diplôme à trois, ce qui posait déjà un problème universitaire à l'École des Beaux Arts, où le travail d'équipe était une provocation. On l'a fait, bien entendu, en déclinant tout le vocabulaire moderne, ce qui était un grand choc pour le jury académique de l'école, mais finalement, nous avons été diplômés avec les félicitations. Etonnant !

#### J. ROUGERIE

Je suis quelqu'un d'extrêmement timide et réservé, j'ai lutté contre cela pendant toute mon enfance, à tel point que lorsque je suis arrivé aux Beaux Arts, les gens m'ont trouvé distant et, à l'heure actuelle encore, des tas de gens vous disent: Rougerie est quelqu'un d'extrêmement distant, avec une sorte de prétention dans son comportement. J'agace à cause de cela, je ne m'en rends pas compte. A force d'entendre des tas de gens me le dire, j'ai pensé qu'il y avait du vrai, mais je ne comprends pas.

Des étudiants disent que je suis extrêmement sévère ; cela me fâche. Donc, quand je suis entré aux Beaux Arts, je me suis installé d'abord dans un petit atelier, par discrétion, je n'ai pas cherché le grand atelier, je ne suis pas expansif, j'étais chez Remondet et Maymont.

- Etais-ce aussi le souci de préserver ton indépendance ?

Non, pas à ce moment-là. Maintenant, avec le recul, je pense que oui. Mais encore une fois de plus, dois-je dire les choses avec le maximum d'honnêteté ? Je m'efforce de ressentir comment j'ai pu réagir à l'époque. C'est trop facile, aujourd'hui, de dire que je ne voulais pas tomber sous la coupe d'un enseignant. C'est peut-être pour cela, en définitive qu'à l'époque, je ne me suis pas dit cela, honnêtement, non, j'ai seulement voulu me préserver à cause de ma timidité. Je ne voulais pas qu'il y ait trop de gens dans l'atelier. Je viens d'un milieu de musiciens, je n'ai aucun problème d'ego ; moi, je suis un musicien, je suis un soliste. Mon ego était de devenir soliste, je n'ai jamais voulu devenir le chef d'orchestre ! A partir du moment où le chef d'orchestre dirige, je mets tout ce que j'ai en moi. Je ne me pose pas d'autre problème. Seule compte ma fonction et la manière de la structurer. Je n'étais pas de ces étudiants, qui arrivés dans l'école d'architecture, ont des problèmes déments d'ego et cherchent le face à face avec leur enseignant. Moi, j'étais prêt à tout aussi bien aller chez Arsène Henry que chez Le Maresquier. Ce qui m'intéressait, c'était l'environnement. quand je suis arrivé, on m'a tondu ; j'avoue que cela ne me plaisait pas...Au moment de mon diplôme, je suis parti en voyage, pour étudier les hommes qui vivent sur des cités lacustres en Afrique, en Asie, en Amérique Latine. J'ai observé comment ces hommes vivent leur rapport à la mer. J'ai fait mon diplôme, plus particulièrement sur la reconversion en agriculteurs de la mer d'un peuple de pêcheurs d'Indonésie qui vit sur une cité lacustre. J'ai imaginé les conséquences de cette reconversion sur leur mode de vie et leur structure familiale et donc leur habitat. Voilà mon diplôme de base d'architecte. j'étais fasciné à la fois par le milieu subaquatique et par la technologie. Parallèlement à mes voyages dans les structures sociales traditionnelles, je voyageais dans les Sociétés Industrielles et scientifiques au plus haut niveau. J'ai eu la chance de rencontrer des ingénieurs, des scientifiques au top niveau, des spécialistes du monde subaquatique, à travers le monde. J'ai ainsi accumulé les connaissances technologiques permettant à l'homme de séjourner sous l'eau. Dans mon diplôme, il y avait aussi un projet de création d'une banque mondiale des données de la mer ; cette banque aurait pu se déplacer sur les océans et être simultanément sur l'eau et sous l'eau. Elle aurait contenu toutes les données connues du monde des océans et les aurait rendues accessibles. Cette banque aurait été gérée suivant les lois internationales des Nations Unies. C'était un projet avec un design très futuristes.

#### J.M. RUOLS

J'étais emballé par le système de compétition que nous connaissions, à l'époque, à l'Ecole des Beaux Arts: on nous obligeait à réussir, en quelques heures, à sortir un projet, à vraiment le sortir de sa tête, à la fois sur le plan de l'idée et de l'image, en étant malhabiles, certes, mais peu importe. C'était admis d'être malhabile, parce que l'on cherchait ! Cette recherche était géniale. Je pense continuer actuellement. Ce que l'on fait, c'est de la recherche en permanence. Et puis là, tout s'est passé haut la main. Il n'y a plus eu de barrière. Les concours... tout s'est bien déroulé.

- L'école s'est passée rapidement ?

Non, pas rapidement, mais bien. Je me souviens d'avoir rendu trois esquisses en une journée, parce que je voulais dire plusieurs choses.

- Une fringale d'idées de projets ?

Oui, vraiment et cela continue, actuellement. C'est la raison pour laquelle on s'arrache les projets, parce que l'on a envie de faire des choses. Pas de problème !

- C'est plus l'idée que le dessin ?

Après ma formation, il se trouve que j'ai appris à dessiner et je pense que c'est un support essentiel. Je vous assure: le dessin et la maquette, l'idée aussi, bien sûr, mais l'idée, on commence par l'écrire. Cela se passe ainsi, en ce moment, pour Levallois-Perret ; je suis en train de leur écrire un projet de

piscine "presse-bouton", une piscine ultra-moderne, dans laquelle entre la domotique, de sorte que, par exemple, lorsque l'on s'assoit sur un marbre chaud, on n'ait pas mal au dos. Donc on commence à réfléchir sur des thèmes plus techniques: par exemple, avoir un pont mobile au-dessus de la piscine pour transformer le bassin en le manoeuvrant comme un zap de télévision. La facilité au service de... Mais à partir de l'idée, vous dégagez un schéma pour vous dire: cette piscine, elle sera quoi ? Elle sera brillante, par exemple, dorée à l'intérieur avec des glaces intégrées dans le carrelage ; il faut avoir une certaine vision d'une chose. Je me dis que je ne mettrai pas de plantes partout, mais seulement dans un énorme trou, à un seul endroit: il y aura un énorme bassin de plantes, avec des oiseaux, un singe et que sais-je encore... Ensuite, je passe vite au dessin: il faut exprimer l'idée, il faut être aguicheur ; donner de la sensualité pour faire vibrer les gens. Il faut être comme une femme qui veut plaire. Une architecture, c'est une femme qui doit plaire. Il faut qu'elle soit sensuelle, qu'elle ait des rondeurs, des formes, qu'elle soit pleine, généreuse et alors, à ce moment-là, intervient la maquette. On voit toujours des maquettes bien faites par des maquettistes, tout en plastique ; cela fait plaisir, mais la maquette de travail, ce n'est pas cela. On essaie d'approcher la forme avec des cartons à chaussure, des vieux bouts de bois. Cette maquette d'étude ne se montre pas.

- La maquette de présentation est faite par quelqu'un d'autre ?

On travaille à partir de la petite maquette de projet qui n'est pas très belle. Généralement, la petite maquette est toujours là ; on lui reste fidèle ; parce que très souvent, on y a vu beaucoup de choses, sans le dire, c'est la part d'intuition de la création. Vous savez, vous faites un truc au hasard et puis ça marche ; non parce que vous êtes un génie, mais parce que c'est un coup de chance. Par exemple, vous prenez des cure-dents, pour avoir des poutres, et puis, vous êtes obligé de les poser d'une certaine façon, pour que le cure-dent tienne ; et le fait de les poser comme ça fait que cela marche mieux et plus vite que si l'on y avait réfléchi longtemps

- Cela donne une forme que vous n'auriez pas imaginée...  
ni vue en dessin. On est limité dans le dessin ; à moins d'être un grand génie. Comme ce n'est pas le cas, il faut avoir d'autres armes.

#### A. SARFATI

A l'école, je n'ai rien appris, sinon que le cours Mirabeau, c'était bien. Alors dans ma tête, il y avait le cours Mirabeau, point. Mais personne ne m'avait dit pourquoi c'était bien ; on me disait que l'architecture était bonne, de part et d'autre du cours. Mais j'en ai fait mon affaire de me raconter des histoires sur le cours Mirabeau, d'ouvrir mon imaginaire... j'ai mes anges. Concernant la Place Stanislas, j'ai écrit plusieurs textes. J'ai cinq ou six façons d'en parler: du point de vue de l'histoire, du point de vue de la perception, d'un point de vue simplement poétique, ou littéraire, ou cinématographique. Hier, j'ai encore découvert cette façon de déboucher sur la place et de la découvrir en tournant. Je l'avais complètement intégrée mais je la redécouvre. Je découvre de plus en plus l'importance de la latéralité dans l'architecture, une notion qui me paraît fondamentale. Si l'on me demandait encore de citer les bâtiments contemporains qui me paraissent importants, je dirais aujourd'hui que le bâtiment de Rogers, pour la banque LLOYD à Londres, ou que celui de Foster à Hong Kong, le bâtiment de Stirling à Stuttgart, sont importants, parce qu'ils ont en commun une chose fondamentale: on n'y rentre pas de façon axiale ; on fait le tour du bâtiment, ou on le découvre par dessous et on se retourne ; il y a tout un travail sur l'exploration. Pour moi, l'architecture est ce qui permet de construire cette exploration. En arrivant du Maroc, je me suis retrouvé dans la position d'un transplanté qui doit acquérir une nouvelle culture et qui arrive curieusement, avec sa propre culture. Le paradoxe était que l'on me caractérisait comme modernes les toits terrasses qui pour moi, au Maroc, étaient traditionnels, et on me désignait comme "ringards" les toits que je découvrais en Europe et qui pour moi, représentaient la modernité ! On me disait que faire une toiture n'est absolument pas bien ; au contraire, il fallait faire une terrasse pour être moderne ! Alors, bien évidemment, avec une certaine perversité, je me suis mis à regarder tout ce qui a pu se faire comme toiture. Voilà la question: Est-ce moderne ou pas?. Mais la vraie expérience est celle d'Aalto. Elle me paraît bouleversante, parce que c'est le seul architecte qui me fait découvrir que l'on peut articuler de l'architecture avec une préoccupation sur l'espace et une relecture sur des formes. L'histoire peut être présente dans l'architecture. Quand on a compris la manière dont il donne des pentes aux toitures dans un pays complètement plat, sa seule façon de mettre en mouvement un bâtiment, c'est d'utiliser les toitures.

Et cela, je le découvre en l'articulant avec l'architecture que l'on trouve dans les Pyrénées, une architecture à flanc de coteau. Quand je regarde ces paysages, je me dis à chaque fois: c'est un projet d'Aalto. Le paysage lui-même est le projet d'Aalto. Quand on regarde l'architecture de Wright, de Kahn ou de Corbu, on se rend compte de ce qu'elle est complètement empreinte de références culturelles. Ce que je découvre avec énormément de plaisir, et bien des années plus tard, c'est le bâtiment que j'ai adoré et que j'adore toujours, à savoir Ronchamps, le chef-d'oeuvre de Corbu. Ronchamps est une interprétation de toutes les mosquées du Sud de l'Algérie, de Gardaïa et d'ailleurs.

#### CL. VASCONI

J'ai fait l'Ecole de Strasbourg, une école très différente des unités pédagogiques ou des Beaux Arts. J'ai horreur de ce mot: unité pédagogique. Quest-ce que ça veut dire ? Pourquoi cela ne s'appelle-t-il plus école d'architecture ? Après mon Bac, j'ai participé à un concours national, du niveau des Arts et Métiers et des écoles d'ingénieurs, donc il fallait avoir un bagage scientifique et de culture générale, parce que le concours est très dur. A Strasbourg, sur 2 000 étudiants qui se présentaient, on en retenait 50 à 60 élèves. C'est une dure épreuve. Quand tu rentres à l'école, c'est déjà ça. Ensuite, dans l'école, les élèves architectes et les élèves ingénieurs cohabitaient, ce qui est une bonne chose.

- Vous faisiez des travaux ensemble ?

D'abord, dans les premières années, nous avions des cours en commun: la chimie, la physique, les mathématiques. Après, nous faisons de plus en plus de l'architecture, pendant qu'eux exerçaient leur métier d'ingénieur. Quand nous faisons de grands projets dans les dernières années ou quand nous avons des problèmes de structure, nous appelions nos copains: "Est-ce que tu penses que cette portée passe ou non? Est-ce qu'il faut plus ou moins de poteaux..." L'enseignement nous donnait assez de feeling pour savoir quoi faire pour que cela tienne, approximativement. On faisait des calculs incroyables de béton armé ou de structures métalliques... mais j'ai tout oublié. Le diplôme était un moment important. Moi, à Strasbourg, j'ai le souvenir précis de moments où je prenais la tangente de l'école, parce que je n'aimais pas ce vase clos. D'ailleurs, je regrette ces vases clos des unités pédagogiques. Les étudiants ne connaissent rien par ailleurs en vivant dans ces ghettos. Où est la connaissance de la ville? Où est la friction de cette culture importante que représente la culture générale? Où sont les Sciences Humaines que l'on acquiert dans les villes universitaires ? Je suis de ceux qui considèrent que l'enseignement de l'architecture doit être rattaché à l'université, pour que les étudiants d'architecture soient dans les universités et se frottent à d'autres étudiants: des philosophes, des chimistes, des historiens... A Strasbourg, il y avait tout ça. L'école était prise dans le campus universitaire en centre ville. C'était fabuleux. Kahn me disait à l'époque: "Pour moi, faire une ville nouvelle, c'est mettre l'université au Centre et ensuite, la ville autour". C'est vrai, tu trouves cela à Strasbourg, à Montpellier. A Paris, on a dépecé l'université en la dispersant partout. C'est terrible !

Moi, j'allais suivre des cours de l'Histoire de l'Art et de Sociologie Urbaine à l'Université, j'y allais en auditeur libre, parce que j'avais de temps en temps l'envie de quitter l'école et d'aller suivre des cours. Je suivais les cours d'Henri Lefebvre qui était un professeur passionnant. Surtout, je suivais les cours de Louis Grodecki, l'historien. C'était un homme fabuleux. Lorsqu'il te parlait de l'architecture baroque, j'aime autant te dire que les cours que l'on nous donnait sur l'histoire de l'architecture, c'était de la bibine, en comparaison. Là, tu avais un homme d'une passion folle qui te communiquait le virus de la passion de l'architecture baroque ou du vitrail gothique de Chartres... Des hommes d'une pointure absolue donnaient leurs cours, et tu les écoutais... c'était fabuleux !

C'est Grodecki qui m'a donné mon sujet de diplôme: un musée d'Art et d'Archéologie à Strasbourg: J'ai fait mon diplôme avec un projet musée universitaire. C'est Grodecki qui m'a donné le sujet et le programme. C'est bien ! A Strasbourg, il y avait des collections pas possibles, enfermées dans des caves, donc inexploitées. Après le diplôme, je suis parti en Allemagne, toujours pour éviter le ghetto... Ma fille aînée, à un moment donné, m'a surpris énormément. Je voulais qu'elle soit musicienne. Pendant 10 ans, elle a fait de la musique. Un jour, elle a pris son violoncelle et me l'a remis: "Papa, je n'y toucherai plus...". J'étais effondré. Un deuxième effondrement s'est produit: "Papa, je me suis inscrite à l'école d'architecture...". Je ne m'y attendais pas du tout ; j'étais doublement effondré. Pendant deux années, elle était à UP8. Elle n'a pas tenu... elle a beaucoup souffert ; elle avait le sentiment d'être prisonnière d'une unité pédagogique dont on ne sortait pas... C'était très dirigé: "Il faut faire des triangles pendant six mois, ensuite, des carrés pendant sept mois...". Cela ne lui convenait pas... elle a craqué au bout de deux ans et puis, maintenant...

Page 56  
manquante sur le rapport

régulièrement au siège de Renault, pour présenter nos études. Ce sont des moments importants ; Ensuite, chacun mène sa vie, sa folie furieuse. L'architecture est un métier dans lequel tu n'as pas un instant à toi, mais c'est bien.

#### A. WOGENSKY

Les études d'architecture que j'ai faites à l'Ecole des Beaux Arts m'ont absolument et totalement déçu. A l'Ecole des Beaux Arts, j'ai appris à gratter une tâche d'encre avec une lame de rasoir quand on a fait une tache d'encre. J'ai appris à tenir un crayon, à le tailler. J'étais très réputé et calé pour tailler les crayons. Les anciens de l'atelier, dans un jeu de brimades destinées aux nouveaux, me faisaient tailler leurs crayons. A l'époque, on avait un crayon en bois qu'il fallait tailler très fin avec une lame de rasoir. J'ai appris à manier un tire-lignes, oui, j'ai appris à bien dessiner. Dans ce domaine là également, on dispose maintenant d'instruments perfectionnés. A cette époque, on utilisait les anciens tire-lignes. C'est à peu près tout ce que j'ai appris à l'Ecole des Beaux Arts. Tout mon enseignement, je l'ai reçu en travaillant dans l'atelier de Le Corbusier.

- Pendant l'école ou après ?

Au début, pendant l'école parce que je n'avais pas terminé mes études, ensuite, j'ai travaillé indépendamment. Je ne suis pas diplômé de l'Ecole des Beaux Arts. J'ai eu la chance, si l'on peut dire, ou la malchance d'être mobilisé à la déclaration de guerre et puis la chance, ensuite, d'avoir pu m'inscrire à l'Ordre des architectes sans avoir le diplôme, comme tous les étudiants qui avaient été mobilisés. Cet ordre a d'ailleurs été créé par le Gouvernement de Vichy. J'ai donc eu la possibilité et la grande satisfaction de dire "au revoir" à l'Ecole des Beaux Arts qui me paraissait tout à fait vétuste et retardataire. J'ai consacré tout mon temps à Le Corbusier. C'était mon formateur. Mais Le Corbusier n'était pas un professeur, c'était un exemple, on apprenait à le voir, à le regarder, à se demander pourquoi il faisait comme ceci ou comme cela. C'était un exemple qui dépassait l'architecture, un exemple d'attitude envers la vie. Sa philosophie de la vie m'a formé.

- Alice au Pays des Merveilles -

Dessiner et commenter une scène de l'histoire d'Alice.

J. BELMONT

Je ne me souviens plus assez de l'histoire d'Alice.

- C'est une petite fille qui change de dimension et...  
Je la verrais petite, au milieu de grosses choses.

- Est-ce inquiétant pour elle ?  
Non, pas du tout. C'est un autre monde, pas forcément inquiétant.

- Vous préférez les grosses choses, les grands espaces...  
Ah oui ! Je pense que les grandes idées se manifestent à travers de grandes choses.

- Vous êtes attiré par l'architecture exceptionnelle ?

Non. L'architecture domestique m'intéresse tout autant. Les milliers de croquis de voyage que j'ai perdus portaient, en grande partie, sur l'architecture quotidienne. Ce qui m'intéressait, c'était une autre façon de vivre. En France, il y en a autant, mais on ne les voit pas. L'intérêt des voyages était de voir des choses que l'on ne voyait pas autrement. Quand je voyais une petite maison, en Grèce, ressembler à du Corbusier, j'étais intéressé, tandis que dans le midi de la France, s'il y avait eu des maisons semblables, je n'y aurais pas prêté attention.

J.P. BUFFI

- Vous avez lu "Alice au Pays des Merveilles" ? Comment la dessineriez-vous ?

J'aime bien le cinéma ; mon fils aîné va faire de la mise en scène. J'adore le cinéma: Fritz Lang, Eisenstein, les images tellement belles, archétypiques ; la bataille sur la glace, dans "Ivan Le Terrible"... Quelle richesse d'atmosphère ! En architecture, c'est toujours le graphisme, un peu sec. Je crois de plus en plus aux ambiances: là, c'est sombre, là, ça respire. On est trop dans le graphisme et pas assez dans l'espace réel, dans la respiration de l'espace, dans cette tension ; l'opposition entre des objets statiques crée des éclatements, une tension. Quand je parle de différentes choses avec des gens autour de moi, ce n'est pas seulement avec des dessins, mais avec des images, des croquis. Pour le projet de Bordeaux, c'est une vague. Dans un espace complètement plat, comme une table, où il n'existe aucune autre relation que celle avec le vide, comment créer une intériorité, une spatialité ? Et bien, c'est comme de l'eau qui venait se retourner, comme une grande vague. C'est là que l'image parle, il faut que les images viennent d'ailleurs que de l'architecture.

De plus en plus, elles viennent du cinéma ou de partout.

- Tu rejoins la problématique de notre recherche qui consiste à parler de l'espace, sans parler d'architecture.

Plus on se libère des codes architecturaux préétablis, plus on sent la richesse de l'espace.

- Justement, je parlais d'Alice...

Oui, mais c'est encore du symbolisme... quand on travaille sur les projets, on parle de mécanique, de la machine, mais pas de la machine avec les boulons, la machine en tant que respiration intérieure et mouvement. Aujourd'hui, on se rapproche de certains mouvements des constructivistes. Ce n'est pas un hasard, pas seulement en tant qu'esthétique de l'architecture, mais en tant que façon d'utiliser la matière. J'aime utiliser le mouvement de la lumière ou l'éclat de l'acier ; je recherche une mécanique où chaque partie a sa logique propre, tout en venant s'encaster dans un ensemble. Je suis fasciné par les emboîtements, les assemblages, les choses qui pénètrent. Dans mon atelier, on travaille de plus en plus sur des choses qui s'assemblent, comme chez le menuisier. Voilà: il prend un morceau, l'assemble et le cloue.

A propos d'Alice existe l'espace du rêve que je ne sais pas représenter ; l'espace du jardin, au-delà du mur, est très réaliste: est-ce un mur ou un miroir ? La porte, est-elle petite ? Alice, passe-t-elle à travers pour aller dans un autre monde ? est-ce là, alors, qu'elle trouve le jeu de cartes ; ce sont les thèmes de la vie... Finalement, la seule chose sûre, c'est qu'il existe quelque part un mur limitant l'espace et qu'il faut franchir.

J'étais récemment à Florence. Ce qu'il y a de fantastique dans les rues de Florence, c'est que la ville n'est pas faite que de pavés. La ville est aussi un intérieur ; la pierre et la corniche créent une sorte d'intériorité ; l'architecture nous englobe complètement, c'est un peu le même rapport représenté dans Alice: il s'agit d'aller au-delà des limites, il y a l'archétype de la traversée du mur. C'est un élément permanent, autant que la colonne du temple existe là en tant que métaphore d'origine. On n'est plus à cette origine, mais les gens la comprennent tout de même. Une fenêtre de la Renaissance et une fenêtre d'aujourd'hui, cela n'est plus la même chose. Mais si on fait aujourd'hui des fenêtres qui n'ont plus d'espace, il n'y a plus de fenêtres. Comment retrouver l'appui, l'épaisseur, la possibilité de regarder dehors, tout en se sentant dedans ? Suis-je clair ?

- Alice n'est pas claire...  
Elle est entre les deux. elle est toujours en train de passer...

- Quelle dimension a-t-elle ?  
De la plus petite à la plus grande... du microscope au télescope.

#### R. CASTRO

Pour Alice au Pays des Merveilles, voilà ce que je ferais: chaque jour, fêter un joyeux non-anniversaire. C'est ce que je retiens d'Alice, chaque jour est un non-anniversaire ; et elle chante "joyeux non anniversaire !" Cela renvoie au Bordeaux. Franchement, c'est tout... L'ennui profond me gagne à la lecture d'un bouquin de Deleuze sur la même question.

- Te rappelles-tu d'autres contes racontés aux enfants ?

Bonaparte au Pont d'Arcole... à l'école. Tout de suite, la passion de l'histoire... De toute façon, moi, je suis entré dans l'histoire.

- A l'époque, tu ne le savais pas.

Non, les premiers récits que j'aimais lire étaient ceux de l'histoire de France, et plus précisément, Bonaparte dans une bataille de boules de neige au Collège de Brienne.

#### P. CHEMETOV

A propos d'Alice, tout le monde répond: la traversée du miroir. Donc, je ferai comme tout le monde.

- Petite ou grande ?

Elle est changeante. L'intéressant chez Alice, c'est qu'elle est petite et grande, ainsi que les gens et les animaux qui sont avec elle. Il existe une espèce de confusion chez Alice ; on ne sait pas si c'est Alice, si c'est la Chasse au Snarck de Carroll ou si c'est la traduction qu'en a tentée Aragon ; dans le magicien d'Oz, où on trouve également des bizarreries du même type. Pour Alice, c'est au fond la même question qui se pose, Les Horizons Perdus, ce film de 38 où les gens sont dans une vallée au-delà, etc...

- Elle peut changer de taille et passer d'un espace à l'autre.

C'est la transmutation, la transfiguration. C'est le propre de la structure.

## J. COUELLE

Pour moi, Alice a une robe de petite fille . Il y a des arbres, un champignon et un lapin. La maman lapin attend sous l'arbre et dort. Le lapin est naturellement habillé avec des bretelles ; on dit qu'il ne faut pas mettre de bretelles à un lapin. Mais dans Alice au Pays des Merveilles, le lapin a des bretelles.

- Vous l'esquissez ?

Je n'ai aucun talent pour ce genre de choses... Ici, la petite fille, si vous voulez, là une robe, ses petites jambes, elle est là, elle regarde. Elle a toujours, peut-être, un petit lapin ou une chose dans les bras, une corbeille. Et puis, elle regarde, elle voit la mère lapin qui est là, au pied de l'arbre ; et des oeufs. Les lapins ne font pas des oeufs, mais il y avait des oiseaux qui ont déposé des oeufs ; et le lapin à bretelles. Tout cela se passe dans la forêt. Alice avait un petit tablier ; il y a toujours des fleurs et des champignons qui sont très importants pour les petits enfants.

- Alice a sept, huit ans ?

Oui.

-

Elle est grande ou petite. Quelle taille lui donnez-vous ?

Elle a sept ans ; c'est une petite fille.

-

Comment votre mère a-t-elle considéré votre talent pour l'architecture ?

Ma mère était l'une des meilleures interprètes de Chopin de son temps, c'était surtout une musicienne

Elle aurait aimé que vous fassiez de la musique ?

J'aime mieux ne pas en parler... j'adorais ma mère. Nous étions deux frères et j'étais le préféré. Alors, mon père me détestait.

-

Bien que vous n'ayez pas fait de musique.

Quand j'arrivais de l'école, c'était do, ré, mi, ré, do. C'était épouvantable. J'ai un peu tapoté sur le piano, mais surtout, j'écoutais...

- C'était un peu le domaine réservé de votre mère ?

Oui...Ma mère était très belle, très élégante. C'était une période encore... 1910-1905, vous voyez. Elle était habillée par P. Poiret pour les tenues de sortie. Elle était très coquette, très élégante. Mon père, lui, était collectionneur, ce n'était pas du tout la même chose.

## R. GAILHOUSTET

Là non plus, je n'essaierai pas de dessiner Alice. Je ne voudrais pas me faire piéger, je dessine très mal. Quand vous faites faire une psychanalyse, vous la demandez, on ne vous l'impose jamais, ce n'est pas possible.

Si j'essaie de dessiner Alice... la grande Alice, avec sa toute petite porte. Voilà, ça peut être ça, pour moi, Alice. Maintenant, cela pourrait aussi être une descente en spirale ; j'y pense plus spontanément. C'est vraiment l'image d'Alice, descendant en spirale dans le film de Walt Disney, c'est une image piégée, je trouve. Mais ALice, je relis tout le temps son histoire. J'adore ça. Pas pour mes gosses. Pour moi.

Elle change... Alice et ses rapports avec son chat, le chapelier, le lapin, la reine de Pique, la théière, tout cela est formidable. Et puis, la bête, la tortue fantaisie. Il existe une très bonne traduction de Parisot.

Alice, c'est merveilleux, je crois que ce conte doit toucher tout le monde.

- C'est pour cela que l'on demande de la dessiner.

Renaudie avait été fasciné par un bouquin d'enfant moins célèbre, dont il a parlé dans des revues d'architecture. C'était "Charlie et la Chocolaterie", je le lisais à mes filles quand elles étaient petites et

ne savaient pas lire. C'est une métaphore du monde contemporain. Le gosse est le fils d'un directeur d'usine qui donne des rendez-vous dans un carnet, tout cela était très drôle. C'est très bien.

- Alice est contente ou elle a peur .

Telle que je l'ai dessinée, elle est plutôt contente, mais elle a peur dans cette situation-là.

- Alors, c'est nous qui devons vous faire peur !

Oui ! (rires) A vrai dire, Alice, ce n'est pas seulement le rapport à l'espace, il y a plein d'autres choses. Vous pensez que c'est un peu de l'espace, ça ? Cela peut être aussi une façon de le maîtriser, parce qu'il suffit de grignoter quelque chose et plof, ça passe !

#### H. GAUDIN

- Pouvez-vous faire le dessin d'Alice au Pays Des Merveilles?

Je n'ai pas lu cette histoire, malheureusement. J'ai entendu parler d'Alice mais je suis incapable de la dessiner avec ma seule imagination

- Il faut que vous la voyiez pour avoir envie de la dessiner.

Même en la voyant, je n'aurais peut-être pas envie de la dessiner.

- Quels sont les contes qui vous intéressent?

Les histoires de belles nébuleuses, le bel oiseau, couleur du vent. Il y avait les contes de Madame d'Aulnoye, ou de Perrault: Peau d'Ane, Cendrillon, toutes ces choses merveilleuses, mais je pense peu à cela. Je jubile trop de la réalité pour avoir à me défaire d'elle. Je me méfie de l'imagination, parce que je vois tellement de choses dans les images. Je me réjouis tellement de passer des journées entières à dessiner un paysage vécu. Je n'ai pas besoin d'imagination, d'ailleurs, je n'en ai pas. Je m'en méfie, elle me trouble. J'essaie de m'attacher à l'objectivité des choses. Je tourne autour d'elles. Je redessinerai mille fois ce vécu, pour essayer de savoir comment est le reflet de ce reflet. Je n'ai pas besoin de fuir la réalité.

- Angoisse par rapport à l'espace ?

Oh, je ne sais pas si cette impression est due à l'espace, mais je me sens mal à l'aise dans les villes nouvelles, dans ces villes perdues. J'ignore si c'est de l'ordre de l'angoisse, je trouve la ville nouvelle si violente que moi-même, je me dois d'être violent vis à vis d'elle. Ce phénomène ne relève donc pas de l'angoisse. Je serais peut-être angoissé si je devais y habiter. De rentrer chez moi dans une telle ville me terroriserait. Moi, je me trouve bien à Belleville, à Ménilmontant, à Rome ou à Venise, ou à la campagne, en Bretagne ou dans le Périgord.

Ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une ville ancienne si je me plais à Belleville. C'est l'atmosphère qui est plus respirable. Je ne pense pas que ce soit une question d'ancienneté. Ce sentiment est plutôt lié à l'inhospitalité de la ville contemporaine, à la méchanceté avec laquelle on l'a construite. Je préfère vivre à Belleville.

#### E. GIRARD

Je connais l'histoire d'Alice. Je l'illustrerais par le dessin d'un terrier. Ah moi, c'est ce terrier qui m'a totalement terrifiée. Le terrier est un trou noir sans fond. On n'en voit pas le bout. Horrible !

- Alice tombe dedans ?

Je ne comprends pas ce qu'elle va faire là-bas. Moi à sa place, je n'irais pas...

- Où serait-elle dans le dessin ?

- Alice, ici et moi, là : le fond du trou est là ; un tourbillon. Alice est à ma place. Elle voit cela à ma place. C'est un fond infini. Vu en coupe et par rapport à l'horizon, c'est un puits sans fond. Alors que je sais que le terrier est plutôt horizontal, mais pour moi, c'est un espace vertical.

- C'est de l'ordre du cauchemar ?

Oui. Cela ne m'a jamais plu. Je crois que je n'ai jamais réussi à lire l'histoire jusqu'au bout. Après, je l'ai lue vraiment pour ma fille. Je l'ai donc lue récemment et j'ai compris pourquoi cela ne me plaisait pas. Le lapin est plus gros qu'elle. Tous les transferts d'échelle, je n'aime pas du tout ça. Les cartes à jouer non plus; cela ne me plaît pas du tout.

- Est-ce le fait que rien ne soit stable ?

Non. C'est la confusion des échelles. Cela ne me plaît pas du tout. J'ai l'idée que les cartes, les valets, les rois, les reines puissent devenir des personnages réels et je n'aime pas du tout cela. C'est surtout le terrier... le trou. Je n'aime pas du tout l'idée de descendre dans une mine... je suis très claustrophobe.

- Vous ne faites pas de plongée sous-marine ?

Non, je regarde sous la mer.

- Vous parliez des grottes de Lascaux.

Ce n'est pas du tout la même chose. Justement, j'ai amené ma fille voir le gouffre de Padirac ; bon. Là, c'était avec plaisir. C'est contradictoire mais c'est ainsi. C'est limite, mais c'est agréable. A Lascaux, il y a ces dessins merveilleux dans le noir.

#### B. HUET

Certains morceaux d'Alice me plaisent mieux que d'autres. J'aime bien la traversée du miroir et toute la partie du jeu de cartes. Mais comment le représenter ? Je ne vois pas très bien le personnage d'Alice, parce qu'il change, il devient grand, il devient petit. Elle touche le plafond, mais cela ne m'intéresse pas tellement. Je préfère les situations poético-oniriques d'Alice, plutôt que ses changements d'échelle.

Je préfère cet invraisemblable animal, le chat du Cheschire ou celui qui boit tout le temps du thé... une tortue, le lièvre qui a une montre et dit: "Je suis en retard".

Je suis un peu tributaire de toutes les représentations de mon enfance: cela et la famille Fenouillard... un livre fantastique: Filifer et Patapouf, un livre génial ! je n'ai plus ce livre, malheureusement. Les Filifer sont maigres et ne pensent qu'à la vitesse, qu'aux machines ; les Patapouf ne pensent qu'à manger, à boire du sirop, ils sont tout ronds... il y a une terrible guerre entre eux qui se termine par un mariage... Alors, Alice... je la vois comme les représentations de David Hockney. Elle aurait une main comme ça... les jambes comme ça... elle passe à travers le miroir.

- Elle vole ?

Ah oui ! Pour moi, elle volerait. Qu'est-ce que vous faites là ? de la psychologie ?

#### P. KOBAKHIDZE

Il faudrait vraiment que je connaisse l'histoire, pour dessiner Alice.

- Alice mange un bout de champignon et devient minuscule, elle en mange un autre et devient géante. C'est une petite fille ; l'histoire dans le détail ne compte pas vraiment.

Alice est dans l'oeuf. Elle naît.

- Alice est une petite fille qui fait un voyage dans l'imaginaire, elle change de taille et rencontre des animaux... elle rencontre la reine de pique qui coupe la tête à tous ceux qui lui désobéissent.

R. KRIER

Moi, j'aimais beaucoup les contes des frères Grimm. Mon grand-père avait dans sa bibliothèque plusieurs gentils petits volumes du début du XIX<sup>ème</sup> siècle avec de très jolies histoires.

- Vous souvenez-vous d'un conte plus spécialement ?  
Les personnages sont très variés, ce sont toutes sortes de gens.

- Pourriez-vous dessiner Alice ?  
C'est comme chez le psychiatre... Dans les dessins que je fais, qui sont toujours des préparations pour des sculptures, je dessine souvent des figures avec des ailes.

- Les formes des citadins que vous dessinez dans vos rues du Quartier Notre Dame, à Amiens, sont très aériennes...Elles donnent l'impression de flotter.

C'est vrai, oui. Je l'ai fait pour mon port à Barcelone. L'année passée, est mort l'un des plus importants musiciens espagnols qui s'appelle Mon Pio. Sa musique est très douce, très religieuse, comparable à celle d'Eric Satie. On m'a demandé de faire un monument pour lui, tel qu'il en existe déjà un pour Pablo Casals, ce musicien si génial. Son monument est raté, d'ailleurs, au point de provoquer le dégoût. C'est une caricature ridicule qui ne dit rien de l'artiste. Un portrait d'une banalité nulle. Mettre un portrait réaliste à l'échelle humaine, au milieu d'une gigantesque place, est une erreur. Le socle est minuscule. La figure irait bien dans un living, dans le petit hall d'entrée d'une mairie, elle aurait pu avoir un charme ; mais pas au milieu d'un espace public, sur une grande place dont la diagonale est un boulevard énorme. Alors, connaissant cet échec, je leur ai dit: "Je ne vais pas faire un portrait de ce monsieur, mais une figure que je dédie à la musique". J'ai fait une figure symbolique de la musique qui est l'art le plus parfait que l'homme ait inventé, dont l'expression est plus intense qu'aucune autre production intellectuelle ou artistique. Donc, je fais une figure ne sachant pas voler, mais essayant de le faire.

Le musicien que j'admire le plus en ce moment, c'est Schubert. C'est vraiment le génie musical qui correspond le mieux à l'atmosphère de Vienne. Cela ne veut pas dire que Beethoven ne soit pas génial... on ne peut pas comparer des musiciens. Le pauvre Schubert a eu seulement la malchance de mourir à 31 ans !

L. KROLL

- As-tu entendu parler d'Alice au Pays des Merveilles ?

Cette histoire ne m'a pas vraiment passionné. Je te répondrais d'abord que le changement d'échelle d'Alice a été illustré par un bonhomme qui s'appelle Paul Ritter, un Australien. Il a construit une habitation à l'échelle de l'enfant, où la hauteur de la table n'est pas de 0,70 m, mais de 2,10 m. Il y a un gigantesque hangar où les adultes passent sous la table comme le font les enfants et butent sur des escaliers insurmontables. Ritter a trouvé une méthode pour accélérer le développement des plantes, en jouant sur les modalités de cohabitation entre espèces. C'est un type très complet qui fait aussi des coffrages pour voile de béton richement travaillés. Il les fait faire par des enfants de l'école qu'il est en train de construire. A un endroit, il y a une sorte de tunnel très désagréable, couvert d'obscénités, d'horreurs marquées à la bombe, de toutes sortes de choses vraiment peu agréables. On lui a demandé de faire quelque chose. Alors, il a coulé là-dessus un béton très structuré, très ouvragé, avec du polyester travaillé. Les gosses ont cassé ça méchamment, parce que c'était délibérément un peu fragile et ils ont arraché des choses. Mais l'hypocrite Paul Ritter avait coulé ce béton sur une mosaïque en or, et, au fur et à mesure que les enfants cassaient le béton, ils découvraient une mosaïque en or qui apparaissait. Ils ont alors redoublé d'efforts pour faire apparaître ces grandes surfaces de choses merveilleuses. Après avoir exhumé la mosaïque, personne n'y a plus touché. Ça, c'est de l'architecture. L'architecture devient vraiment une invention. L'idée d'architecture est importante quand elle réussit à faire cela et à enrichir un processus.

- Alors toi, comment représenterais-tu Alice ?

Voilà, c'est fait. J'aurais bien aimé la représenter ainsi.

- C'est-à-dire une maison très grande et une Alice très petite ?

Plutôt cela, oui. L'inverse m'a l'air difficile ; Il faut être anglais pour faire une Alice trop grande dans une maison trop petite. Non, moi, je ne me la représente pas, je te le dis, je ne suis ni peintre, ni peintre paysagiste.

- Si tu étais cinéaste alors ? Le cinéma ne te tenterait pas ?

Non, pas du tout. Au cinéma, je deviens consommateur. Non, je ne veux pas inventer. Je ne veux même pas inventer de circonstances absurdes. Sauf si elles sont pédagogiques dans des processus dans lesquels je m'installe. Je ne le ferais pas gratuitement, je ne suis pas surréaliste. Je suis plus méchant que ça, je veux dire, je peux tenir des propos absurdes, très publics et, s'il le faut, sur de très grandes dimensions, à condition qu'ils soient utiles dans un processus, une action, alors là, on peut y aller vraiment.

- Mais c'est déroutant aussi, les contes de fées pour les enfants. Ce n'est pas le genre de dépaysement que tu recherches dans l'architecture ?

Dans l'architecture, oui. Mais nous sommes sur deux plans pour le moment.; soit quelqu'un imagine que quelqu'un dessine, enfin imagine des situations abstraites, les dessine ou les raconte et ça sert à étonner les enfants, c'est parfait. Soit on est dans une situation où on se confronte à un groupe d'habitants et des actions urbaines à mener ; on est amené à sensibiliser certaines personnes à certaines choses, donc à inventer des choses scandaleuses, gigantesques, absurdes, publicitaires, motivantes, ça oui, on peut y aller ; mais cela sert à quelque chose, tu vois. Là, je me sens bien à l'aise. On l'a déjà fait.

- Oui, parce que tu cherches à troubler un peu les certitudes des gens... mais c'est avec une intention précise ?

Oui, c'est ça. Je suis utilitaire.

- Pas fonctionnaliste, mais utilitaire.

Oui, exactement. Mais s'il s'agit simplement de faire une oeuvre d'art et de la lancer à l'admiration des lecteurs, à ce moment là, je suis le lecteur et non l'auteur. Le cirque Barnum, je veux bien... pour du cirque, si c'est nécessaire, si cela se situe dans un processus qui doit conduire à quelque chose de vécu, bâti ou pas, ce n'est pas grave. J'ai organisé un séminaire, enfin, un congrès sur le thème "Habiter en 1972", c'était ça, on a réussi à implanter trois tentes sur la Place des Sablons, à Bruxelles: soi-disant, c'était l'Ordre National des Architectes qui fêtait son 10ème anniversaire ; j'ai vidé sa caisse ; je suis allé jusqu'aux faux en écriture, pour y arriver. L'idée de l'Ordre des Architectes était de montrer combien les architectes doivent être aimés, combien ils sont indispensables. Comme ils se sont disputés dans leurs comités, le seul responsable qui avait survécu m'a demandé d'intervenir, on s'est dit: "A deux, on peut faire quelque chose !". Et puis, j'ai regardé ce qu'il y avait de décidé. Il avait prévu 3 jours au Palais des Congrès, avec des fauteuils tranquillisants. Claudius Petit était invité et je ne sais plus quel ministre encore. Que faire d'autre sinon trois conférences le matin, trois conférences l'après-midi? Je n'allais pas leur dire de ne pas venir, parce que c'était inintéressant. Alors j'en ai invité 35 autres. Toujours dans l'idée "3 le matin, 3 l'après-midi". A 35, ils allaient nécessairement se bousculer pour donner leur papier puisqu'ils sont payés pour cela. Je leur ai demandé d'intervenir, non pas dans la salle de conférence, mais un peu partout où se trouvaient les gens. Dans cette foule, tu voyais des conférenciers essayer de trouver un public. Ils accrochaient les personnes en disant: "Je suis conférencier, je dois expliquer quelque chose à quelqu'un". Les gens se groupaient spontanément dans des endroits non appropriés. A un moment donné, c'était le soir, Claudius Petit a voulu interrompre quelqu'un, pour prendre la parole, sous les caméras de la télévision. Les journalistes présents, qui ne comprenaient rien du tout à ce qui se passait, filmaient n'importe qui et n'importe où.

Claudius Petit, avec bonhomie et en toute bonne foi, s'étonnait: "Mais enfin, des habitants changent leurs murs de place, transportent des éléments de construction. On n'a jamais vu ça, ce n'est pas possible, si vous basez un urbanisme sur l'action des habitants, vous n'arriverez à rien !" Pendant ce temps-là, les gens continuaient à transformer l'espace sous l'oeil des caméras, et disaient: "Voudriez-vous reculer un peu, pour que l'on fasse une fenêtre là". Les gens s'affairaient autour d'un grand mur en blocs de plastique et en polystyrène, quatre personnes étaient en train de soulever un autre mur, pendant que Claudius Petit continuait à dire que des habitants ne feraient jamais de telles choses ! Il ne se rendait pas compte de ce qui se passait ! Il y avait un monde fou. C'était ouvert à n'importe qui, les gens se disaient que dans cet endroit, il se passait quelque chose, ils parlaient et discutaient entre eux. Il n'y avait plus besoin de conférencier ! J'avais invité un pasteur anglais qui étudiait la relation entre les images publicitaires et les gestes de la liturgie expérimentale anglo-saxonne et protestante, c'était extrêmement intéressant. Et bien, il était venu avec son papier qu'il avait peaufiné et m'a demandé où était la salle et à quelle heure il pouvait faire sa conférence. Je lui ai répondu que si on le demandait, il n'avait qu'à se présenter. Il en était malade. Je l'ai logé chez moi, il ne supportait pas l'idée que l'on ait pu lui payer son voyage pour simplement entendre les gens discuter entre eux. J'avais envoyé 30 000 invitations, 17 architectes, seulement sont venus. Cette action a pourtant bien profité à l'ordre des architectes. La presse, d'abord toute déboussolée, a multiplié la diffusion des commentaires du genre: "Les architectes s'adressent aux Bruxellois pour leur demander comment faire des quartiers plus vivables" Le public se posait réellement la question de l'architecture et de l'urbanisme. Le bouche à oreille urbain avait très bien fonctionné.

#### M. MACARY

Dans le film de Jean Cocteau, dans Orphée, le héros passait à travers le miroir, du monde réel au monde de la mort. Je dessinerais plutôt le moment où Alice traverse le miroir. J'avais trouvé cela très beau dans Orphée. C'est un moment symbolique, important. L'aspect facile du passage entre les deux mondes ; le fait de passer à travers sa propre image, tout en traversant un matériau réel qui se transforme, j'avais trouvé cela fascinant. Cocteau traverse plusieurs fois. Le verre devenait de l'eau, avec des mouvements de vague. Il y avait toujours un cadre dans ce film, pour que la glace soit bien perçue comme un matériau réel. Le miroir était dans un cadre doré, néo-classique, à échelle humaine. Un médiateur anodin était une paire de gants en caoutchouc qui collaient à la main, le miroir devenait comme de l'eau, même pas de l'eau puisque l'on ressortait dans l'autre monde sans être mouillé ! C'était une espèce de matériau incompréhensible qui précédemment était une glace miroir et qui se transformait, dès qu'on le touchait avec des gants, pour devenir de l'eau, sans être vraiment de l'eau...c'est une très jolie image, quoi d'autre ? L'échelle ? Oui, pour un architecte, c'est toujours quelque chose d'amusant ; le rapport d'échelle entre soi et l'extérieur. C'est vrai que d'avoir un champignon qui fait 10 m de haut, c'est amusant ; à l'inverse, de dominer un paysage est aussi quelque chose d'amusant. Mais c'est un peu anecdotique quand même.

- Alice ne sait plus quelle taille elle a, ni qui elle est...Vous trouvez ce jeu d'échelle amusant?

Ce qui m'intéresse le plus, dans le métier, c'est de faire un truc, de montrer un truc, je ne me situe pas tellement par rapport à l'échelle, l'échelle de la profession ou de la société. Ce qui me passionne le plus, c'est de construire un truc, de faire quelque chose à partir de rien. On va tout chercher: les matériaux, les idées.

Ce truc est d'abord un rêve, une abstraction qui prend corps à travers le dessin et prend réellement corps à travers la construction de ce dessin. Et c'est cela qui m'intéresse. J'ai eu plutôt par hasard des occasions dans ma vie de travailler pour des bâtiments d'une échelle énorme.

J'ai commencé par la Ville Nouvelle qui n'en finit pas. J'ai continué en étant architecte en chef des stations balnéaires d'Aquitaine. ensuite, j'ai fait l'opération de la gare de la Part-Dieu, qui est tout un quartier en plein centre de Lyon. ensuite, le Grand Louvre. Je travaille sur Bercy, une opération énorme. j'ai fait quand même quelques écoles par ci et quelques logements HLM par là. Mais j'ai souvent travaillé à de très grandes échelles, parce que j'ai commencé en Ville Nouvelle... Après, on a dit: "Tiens, Macary a l'habitude de ça, alors on va lui demander ça". Une histoire de références. j'aime bien voir les choses d'en haut, c'est agréable, mais je ne trouve pas cela important. Les gens me disent "Tu fais des choses énormes" ; je ne fais que de petites choses... J'ai toujours dit, sincèrement, que la taille des opérations que l'on fait n'a rien à voir avec la qualité de l'architecture. Botta fait d'une villa

peut-être un acte majeur, sur le plan architectural ; on peut construire 200 000 m<sup>2</sup> sans rien faire d'intéressant. C'est la raison pour laquelle le rapport d'échelle ne m'intéresse pas vraiment. Par contre, réussir à faire quelque chose à partir d'un rêve et lui donner une forme réelle, c'est cela qui m'intéresse. Mon plus grand plaisir est de voir sortir de terre les choses qui ont été dessinées. quand le volume se crée et ressemble généralement à ce que l'on a dessiné... c'est vraiment une joie formidable.

#### J. NOUVEL

J'imagine Alice au-delà du miroir, c'est-à-dire, exactement ce qui ne m'intéresse pas. Il n'y a qu'une seule face du miroir qui m'intéresse: celle de la réalité.

C'est vrai que beaucoup de choses, dans ce passage, se placent entre le fictif et le réel. Mais l'important, c'est de ramener des choses qui se trouvent de l'autre côté du miroir dans le réel. Ce n'est pas de passer du réel à l'autre côté.

Je partirai du principe que l'on est déjà, par nature, de l'autre côté du miroir. J'essaie de prendre des choses du côté d'Alice et de les ramener dans notre monde. Le but n'est pas d'être dans cet autre monde et de franchir le miroir pour planer. Ce qui est de l'autre côté du miroir est aussi structurel: on a tous un imaginaire qui est malheureusement plus concret, plus réaliste que ce que l'on voudrait penser. Quand j'étais à l'École des Beaux Arts, une chose m'avait frappé: nous avons fait une étude sociologique pour une bibliothèque destinée aux enfants. On s'est rendu compte que l'enfant ne faisait jamais que reproduire ce qu'il avait vu. On leur faisait faire des dessins dans des villages ou des Z.U.P. C'était clair comme de l'eau de roche. On pouvait situer l'enfant qui avait fait un voyage, par exemple. L'imaginaire est marqué par une expérience. Aucun imaginaire ne vient de nulle part. C'est une déformation du réel, il part des images captées. Moi, ce qui m'intéresse dans un cas comme ça, serait de pouvoir, dans un exercice quasi psychanalytique, travailler une sorte de conscience de l'inconscient, pour réussir à capter une sensation, une émotion, et de ramener un élément poétique, le tirer vers le réel ; j'aimerais l'ancrer dans le réel pour le faire partager aux autres. Mais le fait de m'évader ne m'intéresse en aucun cas, pas plus que de dire: je suis là et j'ai envie de passer de l'autre côté pendant les trente ans qui me restent à vivre...

- Tu veux ancrer Alice dans le réel...

Oh Alice, je ne veux rien pour elle...

- Tu as fait une maison de poupée ; Alice change constamment d'échelle. Toi, tu la mets dans ta boîte à outils ou sur un pont transbordeur à La Villette ?

Alice au Pays des Merveilles illustre l'imaginaire de Lewis Carroll, sûrement. Quand on connaît les perversions dudit Lewis, par ailleurs... cela vaut son pesant de cacahuètes... son amour des petites filles... n'est pas neutre ! Cela montrait à quel point il était réceptif à la poésie de l'enfance, à tout ce qu'il ne pouvait pas capter... Moi, je n'ai pas ce problème là... j'ai simplement une préoccupation très solide vis-à-vis de la réalité. Je veux enrichir cette réalité de choses qui sont peut-être, effectivement, de l'autre côté de ce miroir. Mais le miroir, pour moi, est aussi la limite de nos connaissances et pas seulement celle de l'imaginaire. C'est objectif. C'est le fameux pas dans le vide, à partir duquel on ne sait plus. Je parle souvent de Foucault. Son apport est d'avoir mis en cause le savoir existant et la volonté de l'homme de vouloir réduire la réalité pour se raconter des petites histoires cohérentes, alors que les champs de savoir sont éclatés, innombrables, déconnectés. Je conteste une vérité qui se veut unique, par opposition à des milliers de vérités qui sont tout aussi légitimes. Je suis plutôt de ce côté-ci du miroir, ce qui m'intéresse, c'est de piquer, de temps en temps, un fragment de l'autre côté. Chaque morceau ramené est une ouverture extraordinaire sur notre imaginaire. Moins on en sait, moins on peut imaginer.

- C'est mieux connaître ce que l'on a en soi pour l'injecter dans la réalité, en essayant de le traduire en image.

Ce que je reproche à Carroll, c'est sa complaisance dans l'irréel. Moi, je me complais dans le réel. J'ai bien dit que l'imaginaire partait du réel et non l'inverse. Avec ces connexions et cette combinatoire qui

partent du réel vers l'imaginaire, j'essaie de créer des choses qui n'existent pas et qui, au contraire, vont propulser les capacités d'introspection de l'imaginaire un peu plus loin, mais c'est tout.

- Le monde que tu voyais, étant enfant, était petit: en tricycle, tu passais sous la table. Quelle est la taille que tu imaginerai pour Alice ?.

Mon tricycle est réel, ce n'est pas imaginaire. C'est la meilleure preuve que l'imaginaire part du réel. Je suis structurellement incapable de décrire Alice au Pays des Merveilles. Je peux le lire et cela peut me plaire. Je suis très marqué par "Le Petit Prince", plutôt. C'est très mal vu... c'est un livre qui, sur le plan de l'imaginaire et de la poésie, est lié à mon enfance, c'est vrai que, pour moi, l'allumeur de réverbères, c'est quelque chose, ou le roi qui demande à ses sujets ce qu'ils veulent faire avant de le faire, ce sont des images fortes qui ramènent des conceptions philosophiques, artistiques, des situations, des paraboles. O.K. On peut s'en servir pour le réel, mais ils viennent du réel. Il n'y a rien de mieux observé que Le Petit Prince... C'est presque un livre de philosophie, comme Zadig, vu par Voltaire. Tous ces contes là ont une portée superbe. Je ne me complairai jamais à décrire mon imaginaire dans un projet ; De même, je ne dessinerai jamais la ville de l'an 2050 ou une ville sur une autre planète.

#### P. RIBOULET

Je n'ai aucune image précise d'Alice et surtout, je ne serais pas capable de transcrire, c'est vrai... non, je ne saurais pas... non. Sans doute, une petite fille qui marche dans cette forêt. Peut-être j'imagine plutôt une différence de point de vue sur l'espace entre Alice et les autres. Comme Alice est beaucoup plus petite, elle est surplombée par le monde extérieur. C'est l'idée confuse que je m'en fais. Oui, je la vois plutôt petite et écrasée.

- Définition de l'espace.

Cela me fait penser à un autre espace très étonnant et très inquiétant: celui que Kafka décrit dans le Terrier, un espace totalement renfermé sur lui-même, dans lequel existe cette espèce de bête, puisque vous me posez des questions sur les bêtes qu'on a du mal à identifier, ça, c'est un espace inquiétant, celui du terrier. Les métamorphoses, c'est moins spatial.

#### J. ROUGERIE

Pour moi, Alice, c'est l'étoile, voilà. C'est tout.

Je ne sais pas pourquoi elle symbolise quelque chose qui scintille, dans le rêve, dans les fantasmes. C'est quelque chose de presque inaccessible qui vous traîne, qui vous amène quelque part, c'est pourquoi je la symbolise par l'étoile ; si on me demande quelle est l'image qui m'a le plus frappé, je vois très bien un mouvement vers les étoiles et j'ai l'impression d'un ouragan, avec cette grande trombe qui entraîne tous les animaux. Un monde qui part, c'est ça pour moi... Je vois bien Alice ainsi ; ce n'est pas destructeur, pas du tout.

- Quelle dimension a-t-elle ?

De l'infiniment petit à l'infiniment grand, ou de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Pour moi, Alice est en mouvement, elle est en même temps la terre, et ce point lumineux. C'est l'ensemble de la terre qui part dans l'espace, pour moi, c'est cela Alice.

#### J.M. RUOLS

- Connaissez-vous l'histoire d'Alice au Pays des Merveilles ? Est-ce un thème que l'on utilise dans les parcs d'attraction ? Vous vous souvenez qu'elle change de dimension et rencontre des animaux... elle voyage dans l'imaginaire...

Oui, totalement.

- Comment la représenteriez-vous en Bande dessinée, par exemple ?

Je dirais que ce n'est pas la bande dessinée la plus prégnante, à mon avis ; parce que ses schémas, à elle, peuvent être bien ou mal perçus. Elle a un côté narcissique, ce qui n'est pas une image suffisamment populaire, j'ai l'impression. Elle rencontre des gens vraiment bizarres, énigmatiques. On se demande pourquoi... c'est très philosophique, peut-être ; je n'ai pas une image très positive de l'histoire d'Alice, à part son image à elle qui est plutôt adorable. Je la représenterais en robe bleue, avec un grand ruban, je sais qu'elle a des manchettes assez importantes. Je ne suis pas très bon en dessin de personnage... avec un col certainement orangé... elle a une taille très fine, une robe très courte... plus courte, avec un gros noeud quelque part, puis elle a des cheveux très onduyants... c'est un peu Chantal Goya... de petites jambes et de tous petits escarpins. Elle est posée sur une perle, au milieu d'une jungle, avec de grandes plantes derrière elle. Elle est relativement petite. Voilà un ruisseau sous la perle. Je ne sais pas pourquoi il y a de l'eau dans Alice au Pays des Merveilles.

- Je ne crois pas qu'il y ait de l'eau ou un ruisseau...

Elle est toute petite, posée sur une feuille ; dans un parc d'attraction, je la verrais plutôt dans une petite serre, dans laquelle fonctionnerait un hologramme ; mais je ne la verrais pas du tout en B.D. ou en concret. Je la verrais disparaître ou apparaître, selon les endroits où l'on se trouve. L'astuce à trouver, serait de la représenter comme un hologramme et de la faire entrer dans une bouteille, par exemple, la faire évoluer dans un monde changeant grâce à sa présence virtuelle. L'avantage de l'hologramme consiste à pouvoir la faire changer de taille, donc, en la mettant en situation dans des endroits différents. Elle disparaît et réapparaît un peu plus grande à un endroit. A mon avis, cela pourrait alors intéresser les gens.

#### A. SARFATI

Je ne sais pas dessiner Alice... j'essaie de faire ça simplement. Voilà.

- Où est Alice ?  
A travers le miroir.

- Elle ne veut pas dire si elle est petite ou grande ?

Je ne me suis pas posé cette question.

- Elle est dans le changement d'échelle...

C'est votre interprétation. Je ne me suis pas interrogé là-dessus. Je me suis posé la question de savoir comment échapper, me dérober au dessin d'une petite fille, avec une petite robe, avec des nattes. Ce qui m'intéresse, c'est de revenir sur le verre que j'aimais au départ, alors là, bien être dans l'eau, peut-être... je préfère dessiner Alice volant et traversant le miroir en l'air.

- Tu donnes ton explication, mais tu as situé Alice dans le mouvement, dans ce changement permanent d'échelle.

Oui, tout à fait.

#### CL. VASCONI

Le Palais des Papes, à Avignon, est un lieu extraordinaire où existe une chambre avec tous les animaux, tu vois. Dans ce palais, dans l'appartement d'Urbain V, si j'ai bonne mémoire, il y a toute la magie des animaux représentés sur les murs. Dans les appartements du Palais des Papes, les univers animalier et floral sont totalement représentés. Je ne parle pas du muséum de zoologie, ce serait un lieu singulier pour trouver Alice. J'imagine qu'Alice au Pays des Merveilles pourrait évoluer dans le Palais des Papes, tel que l'a laissé Urbain V. Je trouve que c'est un lieu fabuleux ; on peut en inventer d'autres. Pour moi, Alice serait une jolie femme, normale, une belle femme.

# DOCUMENT ANNEXE : 2 interviews de jeunes architectes.

## N. FERRARO

- Architecte: une vocation, un choix, un hasard ?

- Un hasard qui tombait très bien. Une bonne surprise et une bonne opération. Cela m'a amené à faire des choses qui ne sont pas nécessairement liées à l'architecture, mais que je n'aurais pas faites ailleurs que dans une école d'architecture: la vidéo, la musique. Par la suite, cela s'est relié à l'architecture. Je faisais de la photo avant ; au bout de deux ans d'architecture, je m'y suis remis.

- Quel genre de photographie ?

- J'avais commencé la photo jeune. Je faisais essentiellement des photos de moi ; au bout de trois ans, comme le sujet ne se renouvelait pas, j'étais coincé et j'ai arrêté. A l'école, j'ai rencontré des photographes ; je me suis senti capable de faire aussi bien qu'eux et j'avais un nouveau sujet avec le paysage urbain. Je me suis promené dans la rue avec un appareil, ce que je ne savais pas faire.

- Des souvenirs d'espace d'enfance ?

- Cela n'a pas été très marquant. Je me souviens d'une maison où j'habitais à l'âge de six ans. Je me suis amusé à refaire le plan sans trop me tromper. Mes parents l'ont trouvé assez proche de la réalité. Je me souviens aussi du jardin à Maisons-Laffitte. J'ai peu souvenir des arbres.

- Des cabanes ? du dessin ?

- Pas de construction, mais plutôt du dessin. A 14 ans, j'ai rencontré un copain qui dessinait très bien. C'est un professionnel aujourd'hui. Alors je me suis mis à dessiner pas trop mal. Cela m'a plu, j'avais 12 ans.

J'ai choisi l'école UP86 parce que c'était la seule où il restait des places. Le hasard était très bon par rapport à ma personnalité. On n'est pas trop tenu par une discipline et j'y trouve mon compte puisque j'arrivais à y travailler. A UP86, on rencontrait facilement des gens différents dont certains travaillaient. L'absence de travail intensif imposé laisse la liberté de choisir le moment et l'objet du travail intensif.

- Quel aspect préféré dans les études d'architecture ?

- Les cours d'architecture. Les domaines plastiques me déroutaient, même s'ils m'intéressaient, ça collait mal avec l'architecture.

- Ma formation n'est pas directement liée aux cours. En reprenant la photo, j'ai fait assez vite une exposition à l'I.F.A. J'ai fait une vide sur le bâtiment que j'avais photographié. C'était un parking à Saint-Denis. J'avais rencontré à l'école un groupe composé d'étudiants autonomes. Ils avaient monté le groupe "Fonction-image". Je travaillais avec eux.

- Ta formation est un peu autodidacte dans une école qui s'y prête

- Absolument. C'est cela ma chance, parce que je ne peux pas apprendre autrement. Il me faut ma motivation et ma façon d'apprendre. La pédagogie de la sensibilisation me connaît très bien.

- Références architecturales ?

- Je n'ai pas une culture énorme, ni en photo, ni en vidéo, ni en musique, ni en architecture. Je ne reçois pas de revues d'architecture. Dans chaque architecture, il y a des choses qui me plaisent, d'autres pas. Je n'ai pas la mémoire des noms ; je peux aimer un bâtiment sans connaître son auteur. Ceci dit, le couvent de la Tourette m'a marqué ; j'ai eu un choc en arrivant là !

- Dans le passé, à l'étranger ?

- Je voyage très peu... il y a Gaudi quand même.

- Quel sujet de diplôme ?

- Dans l'intitulé du concours, la difficulté est de choisir un sujet et un jury. Pendant six ans, on exécute les sujets que l'on nous donne, plus ou moins bien, et avec plus ou moins d'enthousiasme. Au bout de six ans, tout à coup, il va falloir choisir ce que l'on aime et là, cela devient dramatique ! On se pose brusquement la question de savoir ce que l'on aime. Si l'on ne sait pas déjà ce que l'on veut et pourquoi on le veut. J'ai en général, face à ce genre de problèmes, une attitude provocante, sans doute facile ; je ferai toujours à côté ou l'inverse de ce que l'on va me demander. Dès que l'on rencontre des difficultés après avoir choisi son sujet, c'est le grand doute et cela peut durer longtemps. Moi, je tourne les choses pour éviter un vrai sujet. Je voulais réunir tout ce que j'avais fait avant, avec l'intention aussi d'en finir avec ce diplôme le plus vite possible. Je venais de constater ma lassitude à faire des choses qui ne me rapportaient rien, ni en argent, ni professionnellement. Je voulais éviter de passer six mois au détriment de travaux professionnels en perspective ; je voulais me servir des choses déjà faites qui, à mon avis, exprimaient déjà bien un regard sur l'architecture et sur moi-même. J'ai pensé à une vidéo qui unifiait toutes mes expériences passées et qui me donnait l'occasion de bien rire. C'est important. A UP86, j'avais déjà pas mal ri et longtemps. Je n'aurais sans doute pas pu le faire dans d'autres écoles. Rire, ça va, mais longtemps, c'est plus difficile. J'avais trouvé l'histoire d'un inspecteur de police débarquant à l'école pour enquêter sur une présentation de diplôme. Il y avait quelques vagues mots clefs. C'était un film de 40 mm avec un projet sur une maison individuelle dans le 13<sup>ème</sup>. Il y avait des images graphiques fabriquées à l'I.N.A. Un présentateur annonçait ma disparition. 40 minutes de fantaisie. C'était une maison pour laquelle je faisais aussi office de client. Elle aurait pu être ma maison. Au rez-de-chaussée, une voiture arrivait dans le salon. L'idée est déjà assez fantaisiste. On se retrouvait dans un grand espace, sans mobilier, avec seulement un bar. La maison avait deux étages,

deux salles de bains, des chambres et une cuisine. Mes copains n'étaient pas enthousiastes. La voiture dans le salon déplaisait. Le reste était d'un goût normal, avec de grands panneaux en pavés de verre et des aérations. Il n'y avait pas de fenêtre, on ne pouvait pas ouvrir. Par contre, aux étages, il y avait une coursive reliant les chambres à l'atelier.

- Approbation des parents sur ce métier ?

J'ai déjà suffisamment réussi, par petites étapes, pour qu'ils ne s'inquiètent pas quoiqu'il arrive. Ils me sentent capables d'arriver sans savoir où je veux arriver. Ils sont intrigués... je ne leur raconte pas tout, ne sachant pas moi-même où je veux en venir. Je désire plus inventer une situation, une profession sans savoir où je vais. Je veux inventer un état, sinon une profession. Je ne suis pas sûr de tout mais ça va. Tous les parents ont du mal à comprendre ce que sont les études d'architecture, notamment à UP6. Des étrangers à l'école ne peuvent pas comprendre que l'on ait un diplôme d'architecture après avoir fait essentiellement de la photo et de la vidéo. Les gens s'inquiètent quand je leur raconte mon diplôme ; je voulais aussi montrer que tout cela est une vaste rigolade. J'ai toujours été sévère avec les architectes ; je les trouvais aussi retardataires que les instituteurs d'il y a trente ans. Ce métier repose sur une part de responsabilité qui tend à favoriser l'inertie. Je l'ai découvert en lisant mon premier contrat d'architecte. Toute la profession s'y trouve : Etre architecte, c'est signer et honorer un contrat. La formulation est très académique, très complexe également. Du respect des règles de l'art jusqu'au calcul des honoraires, rien n'est vraiment simple. Tout cela fait peur, et ce qui fait peur rend inerte ; en tout cas, chez beaucoup de gens.

- Pas vous ?

Non, au contraire, je serais plutôt stimulé. Ce qui me fait peur me fait avancer.

- Vous avez peur de l'architecture ?

La peur de ne pas avoir tout vu, d'avoir une cote qui se balade sur un relevé, de ne pas être sûr de quelque chose, tout en prenant le risque d'avancer le projet. Les peurs sont continues. Si cela se casse la gueule... cela ne m'empêche pas d'avancer. La plupart du temps, les gens font le contraire, ils ne s'avancent pas, ils refusent les risques. On travaille administrativement. Je me suis aperçu en faisant de la photographie que comparativement aux photographes, que les architectes étaient pauvres. Cela contredit l'opinion répandue. Cela m'a frappé. Même quand on réalise des projets à succès, on vit tout juste correctement. On vit mieux quand personne ne parle de vous, puisque l'on fait des choses plus rentables. Quand j'annonçais le prix de mes photos aux architectes, les architectes se grattaient la tête et regrettaient de ne pouvoir les acheter. Ils avaient envie de tout

prendre mais je sentais bien qu'ils ne pouvaient pas matériellement le faire. Cela m'a toujours étonné. Pour une agence de photos qui représente aussi une entreprise, les prix que je faisais paraissaient dérisoires. Les prix des dessinateurs en agence sont très bas, à la limite du scandaleux.

- Alice ?

J'ai le souvenir des images d'Averty. Je me souviens de cartes à jouer, avec un truquage électronique assez fort. Je me rappelle également l'histoire d'un homme qui rétrécissait. Il calcule l'heure de sa disparition. Il combat une araignée géante. Il rétrécit d'un cm par jour. Il s'endort dans une feuille. Tout à coup, c'est l'inconnu. Il croit se réveiller mort.

Je verrais bien Alice disparaître en se perdant dans un circuit électronique. On a beau être bricoleur, on ne sait jamais ce qui se passe dans un circuit. C'est magique. Alice devient un ion positif ou négatif, sur le dos d'une carte magnétique. Alice est quelque part par là, mais comment savoir ? Maintenant qu'elle est là, à quoi sert-elle et combien ça lui rapporte ? Est-elle plus utile ? Plus heureuse ?

- Quelle taille ?

De l'ordre du micron. Elle peut être plus grande. Alice me fascine plus dans l'infiniment petit que dans l'infiniment grand. Quand j'étais môme, je pensais que mon genou sortant de l'eau formait une île. En bougeant le genou, je créais un séisme et je pensais à tout ce qui était sur l'île. Je pense à une Alice condamnée ; si je la mets dans un circuit magnétique, elle ne s'en échappe plus. Et pourtant, il faut imaginer Alice heureuse comme dans le mythe de Sisyphe ; heureuse parce que condamnée, sûrement.

#### J. PIQUER

- Le choix du métier d'architecte ?

- Juste après le Bac. Cela permettait d'utiliser ses connaissances scientifiques tout en amenant le côté poétique et humain, les valeurs mathématiques de l'art de construire et la réflexion artistique sur l'espace. C'était pour moi la direction évidente.

- Aucun signe prémonitoire dans l'enfance ?

- Si, des jeux de construction, les cabanes dans le jardin, l'intérêt pour la maison de campagne que mon père construisait. Je participais à la réalisation de stands avec mon père qui était décorateur. Vers l'âge de 14 ans, j'ai eu le plaisir de monter un mur de parpaings. A l'école, j'étais plus fort dans les domaines de créativité: philosophie et arts plastiques ; j'ai fait du dessin jusqu'à la terminale. Le milieu familial dans lequel je baignais a dû me sensibiliser: un grand-père menuisier, un père spécialiste de la décoration intérieure.

- Hésitations entre les activités manuelles, intellectuelles, artistiques ? Pourquoi pas sculpteur sur bois, par exemple ?

- Non. J'ai préféré la créativité au service des gens et aussi de la construction ; je cherchais une possibilité d'insertion au cœur d'une société, plutôt qu'une création plastique idéale. L'architecte répond à une demande collective ou individuelle. En tous les cas, la palette est plus large... j'avais aussi beaucoup d'amis très proches qui avaient choisi les études d'architecture.

- Avais-tu envie de travailler en agence ?

- Non, la priorité n'était pas d'être rentable tout de suite. Je recherchais une sensibilisation générale. Je voulais trouver le meilleur placement de mon temps. J'avais été orienté d'abord vers l'ancienne école où s'affrontaient deux tendances: une tendance très pragmatique, axée sur le dessin professionnel, l'autre tendance vers laquelle je me suis orienté, consistait à consacrer la première année à une sensibilisation tous azimuts. On a fait beaucoup de croquis des cultures anciennes: Sumer, Rome, l'Egypte, le Mexique. Toute la tradition. Zavaroni suivait très bien ses élèves. Dans l'atelier, on suivait aussi le travail des plus anciens.

Cela m'a paru être la meilleure formation. Parallèlement, il y avait le bizutage. Au bout de deux ans, à la fin du 1er cycle, j'ai eu un moment de doute sur mes études. Je voulais m'orienter sur la pratique directe, du genre maçon-architecte. Je trouvais cela passionnant. C'était aussi une façon de gagner sa vie. J'ai eu une année intermédiaire de créativité complètement musicale ; je faisais du théâtre et des concerts de rue. Je continuais à faire des chantiers. Il y a eu le service militaire.

J'ai fait le 1er cycle en trois ans au lieu de deux. Mon père et mon parrain m'ont mis en garde à ce moment-là. J'ai repris les études d'architecture avec un intérêt pour le paysage. C'était à UP6.

Dans le 2ème cycle, j'ai entendu parler d'une université UP6 qui offrait une pluralité d'enseignement. Tu n'avais plus un patron qui essayait de t'inculquer une façon de voir l'architecture. Je commençais à me rendre compte de cette grande pluralité possible des regards sur l'architecture. C'est important d'aller chercher différents points de vue, avant de trouver son "maître". Quitte à suivre un enseignement pendant 2 à 4 ans, mieux vaut le choisir. C'est vrai qu'à UP6, l'architecture paysagère m'a remis dans le bain et m'a motivé. C'était le travail avec Lassus sur des projets à la fois urbains et paysagers.

Dans les premières années, c'était le caractère global et pluridisciplinaire de l'architecture qui m'intéressait. Je ne voulais pas apprendre trop vite à produire. Avec Zavaroni, on a dessiné des vases, des estampes, une fontaine pour premier projet. J'aimais bien cette formation lente.

Les premiers exercices de construction étaient très simples. On a toujours besoin de comprendre le principe d'un toit, l'équilibre des forces et le contreventement.

- Le paysage constituait un tournant. Le concept remplaçait la construction ?

- On construisait quand même une logique intellectuelle. Par exemple, les contrastes retardés ; on travaille aussi avec du minéral, de la géométrie. Il faut construire une logique de projet...

Avec Naizot, en 1980, je voulais faire simplement un projet de paysage: un petit parc urbain.

A l'époque, le paysage était un sujet d'actualité et de recherche. Avec mon père, j'avais participé à la création d'un jardin.

Je travaillais beaucoup en arts plastiques et en techniques diverses: construction, géotechnique, économie de projet... J'ai travaillé avec Boyer en 4ème année, je faisais des projets en équipe sur le logement à Montreuil. La dernière année, j'ai travaillé avec Naizot sur un musée lapidaire et une école maternelle à Saint-Denis. Il s'agissait de construire un discours très structuré dans le travail de production architecturale.

Le plus important a été le travail sur La Courneuve, pour le concours du P.A.N. Après le paysage et les petits programmes, c'était l'ouverture à l'échelle urbaine, l'analyse des banlieues. Il fallait agir sur ses tissus disparates ; ce qui m'a amené jusqu'au diplôme.

- Emmerick a aussi été très important. Il m'a appris que l'architecte est aussi un géomètre. Naizot t'apprend à construire un espace. Avec toi et Lassus, on apprend à sensibiliser un espace. Avec Emmerick, on apprend les lois mathématiques et les entités élémentaires de l'espace. On apprend la morphologie, la conception d'une trame: l'architecte a besoin de connaître la géométrie pour résoudre des combinaisons d'espace en trois dimensions. Les maquettes de polyèdres constituent un outil de formation indispensable. La valeur sensible, la valeur éthique et la valeur géométrique une fois acquises, notre propre démarche se développe d'elle-même. Le sujet à grande échelle m'a toujours le plus séduit. C'est mon rêve de partir dans une pensée très globale. A un moment donné, j'avais commencé le classement des éléments et des matériaux à partir d'une réflexion paysagère pour tenter de tout embrasser.

- Dans le projet du diplôme, au début, tu hésitais entre faire ce classement et traiter un cas concret de jardin articulant les 4 éléments et les 5 sens.

- La première idée était d'étudier le parcours à flanc de coteau. Le terrain appartient à ma famille. J'ai toujours dans la tête l'envie de développer cette démarche sensible. J'ai un projet, actuellement, de musée-centre de nature situé sur un lac. Il y a un travail précis sur un parcours au travers des quatre éléments. Revenons au diplôme qui a été en définitive un travail sur les limites. Que peut être le mur comme système de limite urbaine ? Chaque trait est une limite qui résout une séparation ou un passage. Pour donner une ossature à mon diplôme, j'ai travaillé sur trois types de murs dans la ville: le mur ancien de Rome qui a été habité, traversé, détruit, travaillé dans le temps, le mur de Berlin pour montrer qu'un mur est aussi un instrument de guerre dans un monde géopolitique qui dépasse complètement l'architecte, enfin, la barrière que constitue un projet d'autoroute à La Courneuve. Après avoir étudié ces 3 types de limites, j'étudiais une proposition de franchissement de l'A 86 sur 40 mètres de largeur en banlieue. Je voulais jouer sur les collages entre tissus urbains pré-existants. Je proposais à la ville de construire le maillon délicat de cet autoroute à l'endroit d'une gare RER de passages souterrains et aériens. Ce maillon devait être construit 5 ou 6 ans avant d'être relié au futur autoroute. C'était une forme anticipant le futur de la ville. C'est une porte construite avant le mur. J'ai donc été diplômé en 1984.

- A l'échelle humaine ?

Absolument. En Alsace, se trouvent des ruines de châteaux du XII e siècle, des forteresses comme il en existe partout en Alsace ou dans les pays vosgiens. Il y existe un endroit qui s'appelle Nidéraslar ; au château de Buring, il y a une légende: des princesses habitaient ce château. Des géantes mythologiques. Ces géantes venaient ramasser les humains pour jouer avec, je ne sais pas pourquoi je pense à cela maintenant. Cela étant, j'imagine qu'il existe des palais, je ne sais pas, moi, quand tu penses à certains palais, même yéménites ou des palais arabes. Pour moi, dans les Mille et Une Nuits, on peut trouver des choses comparables à celles du monde d'Alice...

A. WOGENSKY

Je n'ai pas lu l'histoire d'Alice. Votre question est terrible, parce qu'encore une fois, je ne suis pas du tout dessinateur. Je reviendrais peut-être au dessin du paysage idéal, aux déserts, parce que c'est le pays des Merveilles pour moi. Pour Alice, je pourrais imaginer un endroit d'exubérance, rempli de plantes, d'oiseaux, de cours d'eau, etc. Mais il faut que je réfléchisse...A brûle-pourpoint, je ne me sens pas de le faire. Ce qui rend le dessin difficile, c'est que ce serait un paysage en pleine évolution. Le dessin ne pourrait le saisir que dans une seconde précise, alors que moi, je verrais un paysage en mouvement. C'est presque de la psychanalyse que vous faites-là ! Cela ne me fait pas peur, je veux bien ! Je verrais un paysage tout à fait évolutif et qui partirait peut-être de cette exubérance de la vie avec des sources, de l'eau qui coule, des cascades, des plantes qui poussent dans tous les sens, avec beaucoup d'oiseaux (j'aime énormément les oiseaux) et qui évoluerait petit à petit, en se débarrassant justement de tout le superflu, vers le désert, ou vers l'étendue même de la mer. Ce qui est un peu complexe, c'est que l'on ne perdrait pas pour autant toute cette intensité de vie intérieure dans cette transformation en désert. Je suis plein de contradictions, c'est comme ça.

- On peut avoir plusieurs façons de voir un même espace ?

On passe de l'une à l'autre, du petit au grand, si on veut. Les deux façons ne sont pas totalement séparées. Si tout à coup dans le désert, on isole un tout petit endroit avec un jeu de 3 ou 4 cailloux qui sont là, cet endroit redevient aussi un paysage qui peut être infini à son tour. Le jardin japonais est un tout petit jardin qui fait la moitié de cette pièce et pourtant, c'est tout un paysage immense qui est suggéré. L'espace n'a plus de dimensions et devient en même temps l'infini et le vide.

Analyse des textes cités.

## CHOIX DU METIER D'ARCHITECTE

Quel enfant n'a pas un jour construit son château de sable sur la plage, puis sa cabane dans les arbres? Les architectes qui se rappellent avoir très tôt envisagé leur futur métier, gardent probablement plus que d'autres un souvenir aigu de leurs premières constructions. Chaque souvenir dénote déjà une particularité qui rétrospectivement peut être étendue à l'ensemble d'une oeuvre. Jacques COUELLE place déjà la femme dans son oeuvre comme il le fera, soixante dix ans après, dans une exposition récente au centre G. Pompidou. Une femme était photographiée au centre d'une voûte d'habitation. Tous les souvenirs d'enfance de cet architecte sont hantés par la présence de la femme. Petit garçon, dépité par sa mise hors concours, après avoir gagné deux années consécutives le prix du meilleur constructeur de château de sable, J. Couelle, alors si jeune, se jura de ne plus participer à aucun concours d'architecture. Toujours est-il que sa carrière ultérieure s'est déroulée hors des procédures aujourd'hui normales d'attribution de la commande publique.

J.M. RUOLS se souvient d'avoir avec ses compagnons scouts improvisé des abris en pleine nature, comme il se souviendra d'avoir trouvé, dans l'Ecole des Beaux Arts, l'obligation et la joie d'avoir à inventer, puis à dessiner seul et rapidement, une idée architecturale à partir d'un programme de trois fois rien... Certes, il n'est pas facile de se rappeler sur commande du moment du choix ; au cours de l'interview, quelques architectes finissaient par découvrir des souvenirs enfouis, pouvant être interprétés a posteriori comme les signes d'une attirance pour l'architecture, dès l'enfance. B. HUET se rappelle du jeu d'empilement de volumes simples auquel il s'adonnait, ou de ses constructions de barrages.

R. GAILHOUSTET s'interroge toujours sur les voies qui l'ont menée à l'architecture puis se rappelle avoir, à Oran, dessiné avec des cailloux des plans sur le sol, "comme probablement tous les enfants de cet âge". Cette généralisation est-elle si évidente. La prise de conscience d'un goût pour le métier d'architecte se fait souvent au contact d'un chantier. Les parents d'A. SARFATI entreprennent l'extension de l'habitation familiale.

R. KRIER recopie les plans d'un architecte chargé d'intervenir dans la maison familiale. La sensualité du dessin attire déjà l'enfant qui, une fois architecte, donnera beaucoup d'importance à la séduction des façades colorées, brique par brique. L'architecte R. Krier dessine aujourd'hui ses plans probablement avec la même teinte sanguine qui était celle du premier plan admiré lorsqu'il était enfant. Dès l'âge de sept ans, A. WOGENSKY s'imagine architecte après avoir regardé les plans du futur appartement familial. Si le chef d'entreprise emmène son fils CL. VASCONI sur ses chantiers, l'architecte du Luxembourg se garde bien d'emmener le sien, M. MACARY dans son agence. C'est la peinture qui les réunit, comme elle réunit P. CHEMETOV et son père. Nombreux sont les jeunes gens attirés par l'art avant de l'être par l'architecture.

## UN ENVIRONNEMENT FAVORABLE

Les influences bénéfiques de l'environnement familial et spatial sont très fréquemment mentionnées. L'architecte prend goût probablement très tôt à l'espace, dès lors qu'il évolue en toute liberté. J. ROUGERIE évoque ses jeux avec de jeunes compagnons africains sur les plages de l'océan. R. GAILHOUSTET se souvient des terrasses d'Oran et des plages voisines. B. HUET raconte ses balades et ses jeux en forêt vietnamienne, puis ses randonnées en bicyclette, lui permettant de découvrir les quelques premiers édifices remarquables. Ces premiers espaces de liberté ont pu être vécus dès l'enfance, grâce à la grande permissivité des parents ou tout au moins, avec leur complicité. Le père de R. KRIER voyage en Italie avec sa famille. Les parents de B. HUET, comme ceux de J. ROUGERIE, sont partis eux-mêmes outre-mer. Nombreux semblent être les parents d'architectes à avoir eux-mêmes une certaine pratique des voyages, ne serait-ce qu'en raison de la guerre. Les parents de P. CHEMETOV et de R. CASTRO se réfugient dans de petites villes. E. GIRARD voyage de la banlieue à la Bretagne. J. NOUVEL passe sous les tables et puis les escalade sans être, semble-t-il, réprimandé: son père est trop occupé par un groupe d'élèves invité à la maison. Seule l'arrivée de l'infirmière oblige l'enfant à courir se cacher dans les choux. La variété des positions de l'enfant dans l'espace est saisissante dans son souvenir, autant qu'aujourd'hui frappent la variété et le contraste des espaces conçus par l'architecte. A. L. I. M. A., succède à l'espace horizontal écrasé du hall la clairvoyante montée des ascenseurs, puis l'enroulement descendant de la bibliothèque.

M. MACARY évoque les sensations complexes d'espace éprouvées par le petit parisien privilégié, libre d'aller jouer au pied de son domicile, dans les jardins du Luxembourg où, des années auparavant,

courait J. BRUYERE. La cohabitation d'un monument et d'un jardin public à laquelle était sensible l'enfant restera une préoccupation importante de l'urbaniste des "villes à la campagne". Par de longues marches urbaines, A. WOGENSKY, et plus tard CL. DAMERY, se familiarisent avec les monuments parisiens. J.P. BUFFI insiste sur une très probable imprégnation architecturale dans une ville d'art telle que Florence. Grâce aux revues d'art auxquelles le père s'est abonné, P. CHEMETOV se familiarise très tôt au monde du design. J. COUELLE rencontre chez sa grand-mère une femme de lettre, des écrivains, des musiciens, des peintres. Lui aussi, enfant, voyage d'une propriété familiale à une autre ; de Vermenton à Saint-Véran, en passant par Aix-En-Provence.

Les parents peuvent aussi contrarier le choix de leur enfant: CL. DAMERY a dû prendre des chemins détournés pour finalement réaliser son rêve d'enfance. On verra que l'architecture, dès lors qu'elle évoque une carrière artistique, suscite chez les parents les plus grandes inquiétudes. Comme le dit J. BELMONT, les bonnes familles visent pour leurs héritiers de plus honorables professions, dont celles d'ingénieur, de médecin ou de prêtre. A l'inverse, les parents dont la profession participe du bâtiment, conseillent à leurs enfants de devenir l'architecte qui, à leurs yeux, détient une compétence et un pouvoir respectés. Le métier d'architecte s'inscrit alors dans une perspective de promotion sociale et culturelle, et cela quel que soit le statut social du père bâtisseur, maçon ou gros entrepreneur.

### LES HESITATIONS

Une très large majorité des interviewés se refuse à toute idée de vocation, qu'elle soit précoce ou tardive. Le chemin vers l'architecture est décrit comme difficile, obscur et souvent hasardeux. R. GAILHOUSTET devient architecte pour ne pas être enseignante ; R. CASTRO entre à l'Ecole des Beaux Arts, faute de pouvoir entrer à Sciences Politiques. Il doit travailler chez les architectes afin de payer ses études. Pour J. BRUYERE, la notion de vocation impliquait une sorte de déterminisme inacceptable. Il se rappelle avoir été un lycéen révolté, marginalisé, "en perdition". Ni J.M. RUOLS, ni M. MACARY, ni R. KRIER ne gardent du lycée un souvenir heureux. Par exemple, les mathématiques leur rendaient la vie difficile. Ils préféraient peindre que calculer et pourtant, ils acceptaient de faire l'effort nécessaire à l'obtention du Baccalauréat, souvent en réponse à l'incitation des parents. J. ROUGERIE a dû aller jusqu'au bout d'une première vie de musicien pour en toucher les limites, avant d'opter pour l'architecture. Très souvent, c'est le conseil ou l'exemple d'un ami proche qui met un terme aux hésitations. Les hésitations sont nombreuses mais toutes significatives. Si certains architectes sont tentés par la musique, c'est avant tout par la composition musicale décrite comme étant très proche de la composition architecturale. La même recherche d'une composition d'ensemble incite R. GAILHOUSTET et P. RIBOULET à vouloir être philosophes avant de devenir architectes.

Le goût du dessin apparaît entre 10 et 14 ans. J. BELMONT gagne un concours de dessin ; plus tard, la passion du dessin ne le quittera pas dans ses voyages autour du monde. Le dessin en soi est le signe d'une sensibilité artistique, mais pas encore spécialisée. E. GIRARD est attirée par la peinture comme J. NOUVEL. Tous les deux finiront par choisir l'architecture qui est plus raisonnable. L'expérience de J.M. MACARY, admirateur et ami du peintre ZAO WOUKI est tout à fait révélatrice quant aux motivations qui amènent un jeune artiste à abandonner la peinture au profit de l'architecture. L'inquiétude manifestée par certains parents face au choix d'un métier artistique ne semble pas, dans ce cas, déterminante. Le père, architecte installé et peintre amateur, est disposé à comprendre ce choix généralement redouté des parents. C'est M. MACARY qui, lui-même, s'interroge avec une grande lucidité sur le bien fondé du métier de peintre. N'y trouvant pas de justification sociale ou technique, doutant à la fois de sa raison sociale et de la propre subjectivité de son message, il n'a pas suffisamment confiance en lui pour ne pas connaître l'angoisse. L'architecture le rassure, parce que s'étayant sur des valeurs d'usage et sur une technicité, elle apporte à son travail une valeur socialement incontestable. L'autre argument est tiré du réel. La peinture reste un rêve. L'architecture prend forme dans la matière et l'espace du concret. A. WOGENSKY est tenté par la mise en scène mais le goût de l'utilité sociale le ramène à l'architecture. L. KROLL veut se mettre au service de la vie sociale, comme le médecin homéopathe<sup>58</sup> met au service de la santé. Ce flirt avec les arts du spectacle esquissé par B. HUET, A. WOGENSKY ou J. NOUVEL, peut être interprété aussi bien comme un désir d'agencer l'espace que comme celui de se donner en spectacle par le truchement d'une manipulation spatiale. Nous tenterons d'y voir plus clair sur les rapports attendus entre l'architecte et l'utilisateur dans un chapitre spécifique. Du goût de la mise en forme à la sculpture il n'y a qu'un pas que franchit périodiquement R. KRIER, selon qu'il travaille à une sculpture ou à un projet urbain. Nous avons demandé à chaque architecte s'il trouvait, à l'instar de LE CORBUSIER, le temps et l'envie de s'adonner à la sculpture, à la peinture ou à la tapisserie d'art. Tous, à l'exception de R. KRIER,

estiment que l'on ne peut atteindre la perfection qu'en se spécialisant. Tous se détournent donc de ce qu'ils estiment n'être que de l'amateurisme, pour se consacrer exclusivement à l'architecture et atteindre la perfection dans ce domaine. Nous verrons dans le dernier chapitre comment partant d'une créativité polyvalente de jeunesse, nombreux sont les architectes qui aboutissent, en fin de carrière, à une conception de plus en plus spécialisée et abstraite de l'architecture. R. KRIER est seul à évoquer la conception traditionnelle de l'architecture, selon laquelle celle-ci serait la mère des arts. L'enquête met en évidence un processus inverse d'épuration de l'art architectural lui-même, jusqu'à un point de réduction dans l'immatérialité du concept. L'architecture ou la mort des arts ? Nous verrons dans quelle perspective les architectes persistent à englober dans une même démarche professionnelle le design d'une chaise et le tracé d'une ville, alors qu'en pratique, aucun des architectes interrogés ne semble être sorti du domaine du bâti pour aborder la conception d'objets relevant de ce que l'on a coutume d'appeler les arts appliqués. CL. DAMERY a été le seul à citer le cas d'un coéquipier architecte qui "détournait" le 1 % artistique dans certaines des écoles qu'il avait conçues, pour oeuvrer lui-même en tant que sculpteur. Le commentaire de CL. DAMERY indique bien les réserves qu'inspire une telle "infraction" à la règle de la spécialisation dans nos sociétés industrielles. Remarquons que si les hésitations permettent, en fin de compte, de choisir un art étayé, concret, rationalisé et d'éviter ainsi les risques des autres carrières artistiques, aucune ne porte sur une discipline technique ou scientifique. Aucun architecte n'a envisagé à aucun moment d'être ingénieur. B. HUET a immédiatement renoncé à la construction des barrages en apprenant que celle-ci relevait du domaine des sciences exactes et des préoccupations techniques. et pourtant, sa trajectoire exemplaire par l'entêtement à chercher une réponse ne s'explique que par cette question essentielle qu'il se posait quant à la place des techniques de construction dans l'architecture. Des ouvrages de CHOISY aux travaux de LE RICOLAIS, c'est la même question qui détermine son voyage de formation. Nous allons voir en abordant le processus de formation combien compte cette recherche d'une solidité objective. Mais au stade du premier pas vers l'architecture, n'est-ce pas la recherche de la sécurité qui différencie l'architecte des autres artistes ? La sécurité que procure l'affrontement au réel ; et cela au prix de toutes les difficultés qu'aura l'artiste architecte à concilier son expression d'une sensibilité personnelle avec son utilité sociale, c'est-à-dire son utilisation par autrui, à des fins qui lui restent extérieures.

L'architecte, est-il un artiste qui troque sa liberté d'expression contre les assurances sociales et techniques ? Nous verrons que la réponse n'est pas plus simple ni moins occultée que le moment et les raisons du choix d'être architecte. Les témoignages réunis montrent, en tous les cas, l'importance d'une procédure de conciliation entre les aspirations artistiques de l'individu et les recommandations sécuritaires des parents bien intentionnés. Le jeune J. NOUVEL voulant être sculpteur s'inscrit à l'école d'architecture pour rassurer ses parents et devient architecte, Incontestablement, Si le choix reste difficile à expliciter, n'est-ce pas parce qu'en définitive, dans la plupart des cas, il a été imposé par une logique de conciliation plutôt que délibérément effectué. La question nous paraît porter moins sur le moment et les circonstances du choix que sur la question de savoir si l'on ne devient pas architecte faute d'avoir véritablement osé choisir un autre métier artistique. L'architecture ne serait-elle pas le dernier choix de ceux qui refusent de choisir !

#### UNE FORMATION DEDOUBLEE

On a vu que le choix du métier d'architecte concrétise un parti pris d'implication et d'insertion dans la réalité sociale. Le jeune artiste aime dessiner, peindre, jouer de la musique et imaginer une mise en scène théâtrale. Seulement voilà, le caractère aventureux des carrières artistiques envisageables l'amène en définitive à opter pour le métier d'architecte. E. GIRARD se range à l'avertissement d'une amie, professeur de son métier : "Tu ne vas pas faire des craies sur le Boulevard Saint-Germain toute ta vie !". De la même manière, l'étudiant attiré par de nombreux maîtres va, en règle générale, suivre l'enseignement institué par obligation. L'enquête montre combien la formation est vécue dans un tiraillement permanent entre l'intérieur de l'enseignement académique et l'extérieur, celui-ci jugé d'autant plus appréciable qu'il apporte la contradiction. Les propos tenus a posteriori valorisent de façon stupéfiante l'enseignement reçu en dehors des écoles, alors qu'ils passent pratiquement sous silence l'acquis gagné à l'intérieur de l'école. Pour trouver un début d'explication à un tel phénomène, il convient de procéder par étapes.

Les architectes interrogés ont pratiquement tous fait les Beaux Arts à l'époque où s'affrontaient, avec une particulière âpreté, la conception moderne de l'architecture et la conception traditionnelle, incarnée par le système français des Beaux Arts. R. KRIER qui aujourd'hui, ne se présente pas comme

le fer de lance du modernisme s'est indigné, lorsqu'il commença ses études, de ce système des Beaux Arts qu'il trouvait à Paris, alors que dans l'Europe entière, l'enseignement de l'architecture était profondément critiqué et remanié dans des perspectives modernes. Il nous dit avoir détesté l'arrogance des professeurs de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris. B. HUET, déjà sensibilisé par ses voyages, trouvait les mêmes personnages totalement incultes quant aux développements internationaux de l'esprit nouveau. En France, l'Académie des Beaux Arts s'était fermée, au nom des grands principes classiques, à toute culture vivante et contemporaine. Le nom de LEMARESQUIER et la mise hors concours de LE CORBUSIER dans le concours du Siège des Nations Unies à Genève, symboliseront dans l'histoire des civilisations cet aveuglement des mandarins de l'architecture française jusqu'aux événements de 1968.

Les références citées comme ayant été décisives au moment des études, constituent une sorte de hit parade de la modernité. L'Américain F.L. WRIGHT, l'Européen LE CORBUSIER, le Finlandais A. AALTO, les Allemands GROPIUS, LOOS, SCHAROUN, MIES VAN DER ROHE, reviennent dans tous les propos, même dans ceux tenus par les deux seuls architectes qui parlent des Beaux Arts en termes élogieux. Il est donc d'autant plus surprenant de constater qu'aucun des anciens élèves des Beaux Arts, qui l'étaient par obligation, n'ait envisagé à un certain moment de participer, que ce soit de près ou de loin à une quelconque contestation organisée. On peut, bien entendu, expliquer l'absence même de tout mouvement progressiste par une tradition de la société française qui consiste à avancer par soubresauts d'autant plus brutaux qu'ils sont davantage retenus. L'existence d'ateliers périphériques, significativement appelés "ateliers extérieurs" a aidé les ardents conservateurs du système traditionnel des Beaux Arts à maintenir la critique moderniste à l'extérieur du système. Les témoignages concordent sur ce point: les ateliers extérieurs étaient tolérés tout en restant combattus. Les projets présentés par leurs élèves n'avaient qu'une infime chance d'être validés. Là encore, une caractéristique générale de la société française trouvait une illustration particulière: tous les projets élaborés dans toutes les écoles des grandes villes du pays étaient jugés à Paris par une même poignée de mandarins cooptés sous l'égide de l'Académie des Beaux Arts. Le centralisme de l'enseignement de l'architecture lui a permis d'être le dernier en Occident à résister aux influences de la modernité. L'absence de remise en cause de l'enseignement académique français s'explique aussi par le caractère individuel de la relation qui s'établit entre l'élève et l'école ; pour être plus précis, nous devrions parler de la relation qui se crée entre l'élève et son maître. P. RIBOULET qui a toutes les raisons de se révolter contre l'académisme, de par son origine sociale, ses convictions militantes et son enthousiasme pour l'architecture moderne, tait sa critique de l'école, dès lors qu'il y trouve un maître remarquable: G. GROMORT.

A. SARFATI n'a rien appris à l'école qu'il a pourtant traversée brillamment, pas plus que J. NOUVEL qui, après avoir été admis premier à cette école, tourne le dos à l'enseignement qui l'a ainsi honoré. J. NOUVEL s'inquiète, par contre, de rejoindre le maître capable de le passionner le plus. L. KROLL finit par choisir l'école où il pourra rencontrer V. BOURGEOIS. Il se gardera cependant de s'inscrire à l'atelier de celui-ci, pour y trouver les élèves trop médiocrement motivés. A. BRUYERE entre à l'Ecole Spéciale d'Architecture pour d'abord y rencontrer A. PERRET. M. MACARY entre aux Beaux Arts pour y trouver un bon urbaniste, BAUDOIN qu'il quittera pour un autre, G. CANDILIS, jugé plus disponible. J. ROUGERIE repère à son entrée à l'école l'atelier où le moins d'élèves possible le séparera de son enseignant. Peu importe le reste. Les interviews montrent l'importance, dans tous les cas, d'une relation interpersonnelle entre le maître et l'élève. VASCONI se souvient avec plus d'émotion d'une journée passée avec A. KAHN que cinq années passées à l'Ecole de Strasbourg. Lors d'un entretien récent, Rei LA PIETILA me disait: "The students have to exist against the teachers".

L'ancienne et extrême centralisation du système des Beaux Arts français n'avait aucun équivalent au monde. En Allemagne, le Bauhaus disposait de toute la liberté nécessaire à la définition d'un nouvel enseignement qui à l'arrivée d'Hitler, a essaimé aux Etats-Unis, avant même la seconde guerre mondiale. En France, il a fallu attendre la fin des années soixante, pour que soit créée une vingtaine d'écoles d'architecture relativement indépendantes. Si les anciens en venaient, selon leur propre aveu, à se désintéresser de l'école au point de vouloir en finir le plus vite possible avec elle et ses obligations, qu'en est-il aujourd'hui des nouveaux élèves formés dans de nouvelles écoles ? N'ayant pas eu à se révolter contre le monopole des Beaux Arts aujourd'hui disparu, allaient-ils se contenter d'une école ou d'un maître dès lors qu'ils avaient pu librement les choisir ? Deux interviews de jeunes anciens élèves montrent combien le maître compte, mais également combien un seul maître ou une seule école ne sauraient suffire aux exigences de leur formation. Les enseignements se suivent parce qu'ils ne se ressemblent pas. Nous voyons l'élève changer très naturellement d'école pour multiplier le nombre de

ses maîtres, compléter ainsi ses connaissances et construire une problématique personnelle. L'autre ancien élève paraît s'être soustrait à toute influence notable et avoir utilisé l'école d'architecture comme exclusivement un lieu de libre rencontre et de libre recherche de soi au contact des autres élèves. Ces deux anciens élèves évoquent leur expérience reçue dans une école particulièrement pluraliste et permissive.

Dans la relation souvent polémique avec les maîtres extérieurs à l'école, l'élève architecte ne trouve-t-il pas également l'occasion de renforcer sa relation au réel ? E. GIRARD, après avoir été élève de l'école créée par B. HUET, éprouve le besoin de faire appel à un "maître de l'extérieur". P. BOSSARD personnifie précisément à ses yeux la contradiction d'un enseignement qui se veut culturel au point de renoncer à l'exercice de la profession ! CL. VASCONI regrette que sa fille ait souffert d'un effet de vase clos. Il se réjouit d'avoir pu cohabiter pendant ses études avec des ingénieurs, dans un campus où il a rencontré un historien qui fut l'inspirateur de son sujet de diplôme.

La relation recherchée avec la réalité peut satisfaire une curiosité sociale. P. RIBOULET trouve chez ECOCHARD le contact avec la commande sociale. A. WOGENSSKY est bien évidemment impressionné par LE CORBUSIER chez lequel il travaille. Au-delà du métier, il trouve une philosophie humaniste qu'il fait sienne. Ces particularismes sont révélateurs de chacune de ces personnalités. C'est l'élément commun à B. HUET, J. BELMONT, A. BRUYERE, CL. VASCONI, R. KRIER, E. GIRARD, P. RIBOULET, J. NOUVEL ou P. CHEMETOV qui doit être analysé justement, parce qu'il échappe aux particularismes de ces architectes dont aucun ne partage la même philosophie de l'architecture. N'est-il pas étrange de les voir tous s'adresser aux maîtres avec une même soif de connaissance technique ? A la recherche d'un art de construire, R. KRIER va travailler avec Otto FREI, tandis que B. HUET, nourri des livres de CHOISY, part travailler aux Etats-Unis avec LE RICOLAIS. Les références à l'ingénieur J. PROUVE se multiplient au cours des interviews. P. CHEMETOV commence l'apprentissage de l'art de construire chez LURCAT. A. BRUYERE qui se décrit comme adolescent fragile, se tourne vers PERRET, ce constructeur réputé maître de la solidité. L'art de construire semble participer fondamentalement au processus même d'auto-construction de l'architecte. L'élève a besoin d'affermir son dessin pour mieux s'affirmer lui-même. Les propos tenus sur l'art de construire mettent moins l'accent sur les connaissances scientifiques ou mathématiques nécessaires que sur le sens des équilibres de force et sur "l'intelligence des structures". Il est remarquable de noter qu'aucun architecte ne nous a dit avoir, un seul instant, pensé être ingénieur. Devenu le collaborateur du très savant LE RICOLAIS, B. HUET sera finalement séduit par le très confus mais grand architecte L. KAHN. Le vacillement ressenti par J. BELMONT en voyant J. PROUVE se comporter en peintre plutôt qu'en ingénieur, est très révélateur de ce que cherche confusément l'architecte chez le constructeur: un raisonnement qui pourrait servir de garde fou contre la subjectivité de l'artiste. A travers la quête de la constructibilité, c'est l'épreuve du réel qui est probablement et fondamentalement en jeu.

## L'AUTO-ENGENDREMENT

à la question de savoir quelle s

occasions de formation ont été décisives, la majorité des réponses valorise la formation hors des écoles. CL. VASCONI se souvient d'avoir participé à un groupe d'autodidactes créé à l'intérieur même de l'école. Les architectes ont la conception d'avoir appris plus par eux-mêmes que par l'enseignement qui leur était donné. J. COUELLE a pu réaliser ce rêve absolu de l'école buissonnière intégrale. Ayant gagné de l'argent très jeune avec les revenus d'une première invention, il visite tous les terrains de fouilles archéologiques autour de la méditerranée, il dessine toutes les églises romanes de Provence. Doté d'une "tête de cochon", il n'accepte de maître que dans le passé: un humaniste du 17<sup>ème</sup> siècle, venu d'Espagne en Provence, le pays de sa mère. J. COUELLE fera de sa vie un voyage incessant autour de la Méditerranée, imaginant tour à tour des villages de vacances pour le Shah d'Iran, le Roi du Maroc, le promoteur turque ou le ministre français intéressé par "la Route des Cimes". Comment expliquer cette ardeur à revenir, au terme de ces voyages extraordinaires, faire acte de candidature à l'Académie et parvenir à y trouver, sans diplôme ni aide d'aucun de ses collègues architectes, quelques suprêmes lauriers en gage d'éternité ? Pour le commun des mortels, c'est le diplôme qui marque la première reconnaissance. Très symboliquement, le jury d'un diplôme se compose d'enseignants de plusieurs écoles, mais aussi d'une "personnalité extérieure". Voilà la première occasion d'une synthèse entre l'enseignement du dedans et celui du dehors. La plupart des sujets de diplôme constituent une sorte de certificat de baptême. KROLL travaille déjà sur le thème communautaire. HUET a choisi un monument: le cimetière. ROUGERIE se consacre déjà aux épousailles inattendues de l'architecture et de la mer. A. BRUYERE se tient au bord de l'eau. P. CHEMETOV proclame sa technicité, n'en déplaise au jury. J.M. RUOLS, à travers l'étude d'un centre artisanal, conjugue l'art et le peuple. Ce diplôme procure du plaisir en proportion de son originalité. B. HUET aime prendre le contre-pied des Beaux Arts: délibérément, il choisit le seul sujet inconnu à ce jour dans les annales de l'école. P. CHEMETOV, sans vraiment le vouloir, tout en le voulant, dessine

son projet avec la mine la plus sèche, sachant très bien que ses professeurs utilisent une mine très grasse. P. RIBOULET travaille en équipe dans une école des Beaux Arts où la performance individuelle est traditionnellement magnifiée. La personnalité extérieure est parfois appelée pour prêter main forte à la critique de l'intérieur. P. BOSSARD contre B. HUET. ECOCHARD contre ARRETCHE. Le diplôme est souvent, également, un moment de transition vers la réalité professionnelle. Dans certains cas, cette réalité a déjà pris le pas sur la période de formation. Le diplôme devient alors une simple formalité. Il perd de son intensité puisque comme le dit J. NOUVEL, le dépuclage a déjà eu lieu. J. NOUVEL ne se souvient plus de son diplôme mais de sa première apparition médiatique. Pour lui, l'école avait cessé d'être le jour où il y était entré. Pour CL. DAMERY, le diplôme reste une formalité d'une importance symbolique capitale, puisqu'elle concrétise la fin des contrariétés. Le sujet importait moins.

Pour quelques rares architectes, l'Ecole des Beaux Arts était une école joyeuse parce qu'ils en ont retenu l'élan et comme H. GAUDIN oublié l'idéologie. J.M. RUOLS et P. KOBAKHIDZE restent reconnaissants à cette école de les avoir contraints à la créativité. L'un des deux s'est senti forcé de trouver des idées à partir de presque rien. L'autre a appris à s'impliquer en tirant de lui-même une idée. L'invitation à devoir se débrouiller tout seuls les a, selon eux, le mieux préparés à la vie ; la conviction implicite était que l'architecte doit sa survie ou sa raison d'être à son aptitude à trouver des idées et à les donner au client (les vendre serait le terme le plus réaliste)

Nous en arrivons à la conclusion provisoire qu'un processus d'auto-engendrement a lieu aux termes de la période de formation et marque l'entrée dans le monde professionnel. Nous verrons qu'il se répètera à chaque oeuvre réalisée. Le diplôme est la première séance de création architecturale ex nihilo, avec prise à témoin d'un jury qui préfigure et représente la commande sociale. Aussi ne faut-il pas trop s'inquiéter de la maigre place faite au rôle de la formation préalable. La réussite de l'élève est proportionnelle à son ingratitude déclarée.

POURQUOI AVOIR CHOISI LE DESSIN D'ALICE ?

Texte d'une incroyable richesse d'invention, qu'il est possible d'analyser selon de multiples facettes sans en épuiser les sens, Alice au Pays des Merveilles nous a intéressés ici pour son rapport à l'espace tout à fait original. Parmi tous les récits d'aventures imaginaires, il est le seul à intégrer en un seul personnage, en un seul lieu, autant d'aspects différents des relations de l'individu à l'espace et aux changements d'échelle. Il existe, bien sûr, d'autres textes portant sur les diverses modifications de la relation du sujet à l'espace: ainsi Gulliver. Mais en fait, Gulliver ne se modifie pas, ses repères corporels restent les mêmes d'un bout à l'autre du récit. Seul, le monde autour de lui change de voyage en voyage: il est minuscule au milieu des blés de Brobdignag, affolé par les singes et les rats monstrueux, tandis que chez les Lilliputiens, il devient énorme par comparaison. Chez SWIFT, l'individu reste malgré tout un point de repère stable, ce qui n'est pas le cas pour Alice. La fillette voit disparaître ses repères internes en fonction du morceau de gâteau ou de champignon qu'elle mange, ou de l'éventail qu'elle agite: "si je mange un de ces gâteaux, pensa-t-elle, il est certain que cela va me faire changer de taille DANS UN SENS OU DANS L'AUTRE, et comme je n'ai pas la possibilité de devenir plus grande, cela doit me rendre plus petite, je suppose". On peut voir dans ce récit une illustration du problème de la relativité des choses (et il est important de se rappeler que L. CARROLL fut professeur de logique à Oxford), dans un espace où n'existent plus les repères corporels, à partir de quels critères peut-on considérer qu'une chose est petite ou grande ? Le corps d'Alice ne peut plus lui servir de point de comparaison, puisqu'il subit en un

instant des transformations telles qu'elle se trouve obligée de tout remettre en question, y compris sa propre identité et son existence même:

"Elle attendit un instant encore, pour voir si elle allait continuer de rapetisser: cela l'inquiétait un peu: "car, voyez-vous," se disait Alice, "je pourrais bien finir par me réduire à néant, telle une bougie, je me demande de quoi j'aurais l'air, alors?". Et elle essaya d'imaginer à quoi ressemble la flamme d'une bougie, après qu'on l'a soufflée, car elle ne se souvenait pas d'avoir vu jamais rien de semblable".

C'est donc en raison de cette diversité de situations où l'espace et ses variations jouent un rôle si important, que nous avons proposé à nos architectes de l'illustrer selon leur idée. Cet exercice devait nous permettre d'approfondir les relations inconscientes à l'espace, le vécu interne de chacun en relation à l'élément angoissant que peut être un espace sans stabilité aucune, au lieu de rester cantonné dans un discours mille fois reproduit, figé, où chacun cherche à donner une certaine image de soi, à se représenter sous son meilleur jour, à évoquer un espace conventionnel, et non l'espace vécu.

Dans une première partie de notre recherche, nous avons déjà proposé ce thème à des étudiants en architecture (1ère année et fin de cursus), ainsi qu'à des architectes débutants. La comparaison entre les dessins des architectes renommés et ce qu'ont fait les futurs et nouveaux architectes a permis de proposer, puis d'étayer un certain nombre d'hypothèses concernant les motivations au devenir architecte, et sur l'évolution du processus créatif au cours de la carrière, de la première oeuvre à celles de la maturité.

## LE DESSIN

Il est évident que lorsque nous leur demandons autre chose que des dessins directement liés à leur profession, les architectes peuvent se montrer surpris, voire même perturbés: ils ne s'attendent pas à ce que l'on puisse tenter de mettre en relation leur fonctionnement psychique et leurs conceptions architecturales. Cela rappelle pourtant à CHEMETOV un souvenir de ses 15 ans, lorsqu'un orienteur professionnel lui a fait passer en quatre heures "des tests très profonds", avant de conclure qu'il pourrait devenir architecte. Mais le souvenir qu'il en garde est celui d'une personne assez perspicace, pointant essentiellement ses défauts. D'où une certaine peur de se dévoiler devant nous. Proposer autre chose qu'un dessin d'architecture les place en situation découverte. Cela les oblige à se situer dans un domaine qu'ils n'ont que rarement pensé à explorer jusqu'à présent, et dans lequel ils peuvent se sentir en danger. Danger de dévoiler un inconscient sur lequel ils n'ont pratiquement jamais eu à se pencher, inquiétant, inconnu, face à quelqu'un qui est "censé savoir". GAILHOUSTET dit bien que "pourquoi on refuse, c'est ce côté test, ils vont voir des choses que moi, je n'ai pas vues". Dessiner Alice, c'est se confronter à un espace imaginaire, c'est se projeter en un lieu où plus rien n'est fixe, immuable, où tout risque de changer de façon arbitraire, absurde. Au lieu de se trouver dans un espace qu'ils peuvent dominer, ils doivent par cet exercice se mettre dans l'esprit d'une petite fille soumise aux changements incompréhensibles des échelles, et qui se trouve dans une situation dont elle ne maîtrise pas les paramètres. La première réaction va donc être fonction du sentiment de sécurité ou d'insécurité interne, réactivé d'une part par le fait de dessiner, sans savoir ce que nous allons découvrir d'eux-mêmes à travers ce dessin, et d'autre part, par la nécessaire identification à cette fillette projetée dans un monde où aucune règle logique n'existe plus.

## LES REFUS

Ainsi, la première réaction par rapport à cet exercice a été essentiellement le refus: sur 22 architectes interviewés, huit ont accepté de jouer le jeu et ont représenté Alice telle qu'ils pouvaient l'imaginer.

C'est d'ailleurs la seule question sur laquelle une grande majorité a cherché à se dérober de façon si nette ! A la limite, parler de son enfance, de ses relations avec les parents, les confrères, les clients et clientes, ne leur semblait pas si indiscret. Il est donc évident qu'à travers ce dessin, ils craignaient de dévoiler une partie de leur inconscient dont ils ne se sentaient pas maîtres. Habités à dominer et à imposer leur propre conception de l'espace, ils devaient se représenter dans une situation inverse de celle acquise à travers leurs études et leur expérience.

Lorsque l'on propose à Krier de dessiner Alice, immédiatement, il répond: "C'est comme chez le psychiatre"... et MACARY signale la difficulté qu'il peut éprouver à s'identifier à Alice: "Vous n'aurez pas ce dessin... j'ai du mal à entrer dans votre histoire... je ne sais pas".

Quant à NOUVEL, il refuse d'entrer dans le monde imaginaire de Carroll, au nom de son intérêt pour le réel: "Alice au Pays des Merveilles illustre l'imaginaire de L. Carroll, sûrement. Quand on connaît les perversions dudit Carroll par ailleurs... ça vaut son pesant de cacahuètes... son amour des petites filles... ce n'est pas neutre... cela montrait à quel point il était réceptif à la poésie de l'enfance, à tout ce qu'il ne pouvait pas capter... moi, je n'ai pas ce problème-là".

Autrement dit, les architectes estiment n'avoir à faire qu'à un espace réel, qui est celui sur lequel ils construisent, celui de leur pratique et ne tiennent pas à approfondir les relations de celui-ci avec l'espace imaginaire, qui en est l'origine.

C'est également lorsqu'on leur parle dessin, et plus particulièrement de celui d'Alice, qu'ils se rappellent soudain que je suis "quelque chose de psy":

- "Non, Mme Dolto, j'ai grandi, Mme Dolto".
- "Quand vous faites une psychanalyse, vous la demandez..."
- "Qu'est-ce que vous faites là ? C'est de la psychologie..."
- "C'est comme chez le psychiatre..."
- "C'est terrible, votre question, mais c'est presque de la psychanalyse que vous faites là, mais ça ne me fait pas peur, je veux bien".
- "J'ai des raisons suffisantes pour ne pas faire un dessin à psychanalyser".
- "Qu'est-ce qu'elle veut encore, la psychanalyste ? Je me livre... ah, la vache, qu'est-ce que je vais lui dire ? Vous êtes sûrs que c'est indispensable, les dessins ?".

On entend là un discours qui montre un remarquable consensus dans l'image traditionnelle véhiculée par les médias, du psychanalyste qui va vous mettre à nu, briser vos défenses et découvrir tous vos vices cachés. Ce qui est d'autant plus remarquable que cette idée se trouve à l'antithèse de la fonction supposée des architectes: bâtir des protections contre un monde hostile, installer un lieu de vie confortable où les individus puissent se sentir à l'abri des agressions venant de l'extérieur. L'architecture est censée envelopper les individus contre l'indiscrétion du voisinage, car dans son esprit, les seuls dangers possibles dans la vie ne peuvent venir que de l'extérieur.

A ce titre, WOGENSKY, en continuation des idées de LE CORBUSIER, va même plus loin, puisqu'il estime que l'environnement architectural a un rôle prophylactique à remplir auprès du public:

"Pour moi, faire de l'architecture, consiste à préparer un milieu qui exerce des actions salutaires sur le comportement des usagers. Pour moi, c'est ça l'architecture. Et quand je fais un projet, je ne cherche pas du tout à faire de la fantaisie ou des formes gratuites, je cherche à faire quelque chose qui va répondre à des besoins, qui va satisfaire des fonctions et qui va, à tous points de vue, que ce soit du point de vue terre à terre, par exemple, abriter les gens de la pluie, ou qu'il s'agisse de répondre à toutes leurs activités, depuis les gestes les plus simples... ce que j'appelle les actions de l'architecture sur notre pensée... je crois aux multiples actions de l'architecture sur les usagers".

C'est donc un point de vue assez semblable que les architectes vont avoir lorsqu'ils ont l'impression que, par un dessin inattendu dont ils perçoivent vaguement les incidences, je vais leur demander de sortir de ce rôle figé, leur demander ce qu'il peut bien y avoir sous cette enveloppe, quelle est leur perception de l'espace, non plus selon les critères appris dans les écoles, mais ceux qui reflètent leur personnalité ; en quoi leur perception du monde environnant et de leur place dans ce monde, perception acquise par les expériences de l'enfance, va influencer sur leur oeuvre bâtie.

Or, si une toute petite minorité n'a pas eu peur de cette possible remise en question, à l'opposé, aucun des étudiants et jeunes architectes n'a refusé de se prêter au jeu, y trouvant même un intérêt pour une meilleure compréhension d'eux-mêmes. Il faut toutefois noter que, pour ces derniers, les dessins ont été faits à l'occasion de plusieurs journées d'atelier en groupe, et que le travail collectif a certainement été un facteur de stimulation non négligeable.

Bien entendu, les architectes renommés savaient n'être pas les seuls à s'être prêtés à l'enquête, mais ils se sont retrouvés seuls en face de nous, sans le secours de la fratrie des collègues, fratrie dont ils semblaient plutôt craindre la critique.

Dans une étude fort intéressante, Dr Escarpit analyse les illustrations qui, depuis CARROLL et TENNIEL, on traduit les aspects merveilleux de ce conte. Sur les centaines d'illustrations, elle examine les images des illustrateurs les plus marquants. Quelles sont les séquences les plus fréquemment illustrées ? Il s'agit d'une part du bestiaire (le pigeon, le dodo, la tortue fantaisie ou le

chat du Cheshire), puis Alice dans la mare aux larmes, et la course à la comitarde et enfin, les changements de taille d'Alice.

Comme il s'agit d'illustrations pour grand public, il est évident que la qualité des dessins est particulièrement soignée, à la différence des productions de nos architectes. Nous pouvons faire cependant quelques remarques intéressantes en comparant tous ces dessins. On ne trouve que peu d'illustrations qui ne jouent pas sur les différences d'échelle; La plupart sont alors des dessins d'animaux fantastiques (tortue fantaisie, chat du Cheshire). Une seule illustration montre Alice se reflétant dans la mare de larmes, dans une lumière quelque peu étrange. Elle est seule sur le dessin et, en contrepoint, deux souris pendues par la queue encadrent la scène.

On trouve dans 12 dessins une petite Alice, dont l'entourage géant est composé essentiellement d'animaux courants, devenus gigantesques par comparaison. Dr. Escarpit note à ce propos que "l'image où Alice est enserrée dans un cercle d'animaux beaucoup plus gros qu'elle, aux becs crochus prêts à mordre, aux serres menaçantes, est d'autant plus impressionnante que la scène se détache sur un arrière-plan minéral et froid, sans perspective. Il naît une impression d'enfermement, d'étouffement, d'insécurité et de menace larvée, à peine atténuée par l'élément aquatique" (p. 72)

Or, si cet élément d'inquiétude est relativement bien mis en évidence par les jeunes étudiants, les 4 dessins d'Alice petite, vue par les architectes réputés, l'effacent. On peut être amené à se poser des questions sur cette négation systématique de ce que peut avoir d'anxiogène, le fait d'être petit dans un monde de géants. Dans 16 illustrations, c'est le thème de l'Alice géante qui est repris. Pour faire ressentir l'inconfort de cette position, plusieurs dessins la coincent dans la page elle-même, prête à la déborder. Pour d'autres, Alice sera recroquevillée dans une maison minuscule, le visage vide d'expression, ou bien seul son visage ou sa main apparaît géante à travers la fenêtre, laissant imaginer ce qu'est, où est le corps entier. Quelle que soit la mise en scène, dans tous les cas, le dessinateur, en mettant en relation plusieurs éléments opposés de taille et ce, de façon inhabituelle, a montré sous cette forme dramatique l'élément d'angoisse, d'étouffement, allant même jusqu'à susciter un sentiment de claustrophobie (voir aussi les réactions d'E. GIRARD à propos de ce texte).

Or, sur 6 architectes ayant évoqué la petite Alice dans un monde gigantesque, (BELMONT, COUELLE, GIRARD, KROLL, RIBOULET et RUOLS), seule E. GIRARD a franchement évoqué et dessiné cet élément en tant que source d'angoisse. Et, bien que n'ayant pu la dessiner, RIBOULET la perçoit "plutôt petite et écrasée". A ce propos, on ne peut éviter de se rappeler que RIBOULET vient de terminer un hôpital pour enfants, dans lequel, justement, il a tout mis en oeuvre pour éviter aux enfants cette sensation d'être petits et écrasés par l'énorme machinerie hospitalière. Or, il est exact que le monde imaginé par L. CARROLL est loin d'être démuné d'éléments inquiétants, ("Quand ses vaines tentatives l'eurent épuisée, la pauvre enfant s'assit par terre et fondit en larmes" (p 100) ou "Mais il est inutile à présent, se dit la pauvre Alice, que je fasse semblant d'être deux ! Alors qu'il reste à peine assez de moi-même pour faire une seule personne digne de ce nom" (p 101), même s'ils sont rattrapés par l'humour, ou la logique. Difficile donc de nier l'impact anxiogène des aventures d'Alice. Or, c'est ce que vont faire quasi systématiquement les architectes réputés, à la différence des jeunes.

Lorsque nous examinons les dessins qu'ont accepté de faire nos architectes, à une seule exception près (KOBAKHIDZE), aucune Alice ne possède de visage. Dessinée de dos ou de profil, elle ne laisse paraître qu'une masse de cheveux et, éventuellement, l'amorce de ce que serait un visage, mais sans aucun trait distinct. Elle n'a donc pas une identité précise, il s'agirait plutôt d'une idée d'enfant abstraite, que d'un individu concret de chair et de sang.

Ainsi, pour ROUGERIE, elle est une étoile, qui symbolise quelque chose de scintillant, de presque inaccessible. On ne peut s'empêcher d'évoquer l'importance des étoiles pour guider les marins, repère sûr pour celui qui sait lire la carte du ciel. Pour E. GIRARD, elle est représentée par un tourbillon, un puits sans fond.

Le même phénomène se retrouve (à deux exceptions près) chez les jeunes architectes: que ce soit une silhouette à peine esquissée, ou même un pied géant, Alice n'est pas censée être un individu, elle ne doit être que le support d'une idée, d'une abstraction. En ne dessinant pas le visage, les architectes évitent de se poser le problème de l'angoisse possible d'un enfant dans un monde sans cesse changeant.

On a déjà noté que dans leur grande majorité, les étudiants qui sont en début d'études, proposent essentiellement un dessin d'Alice toute petite dans un monde de géants. Ainsi, l'un d'entre eux

(LEM), représente une silhouette au-dessus d'un bout de planète, au milieu des étoiles: "Alice se sent très grande parmi ce qu'elle ne connaît pas". ACH esquisse une petite Alice au creux d'un tronc d'arbre, près d'un ruisseau dans un paysage forestier: " moi, j'imagine Alice vivant dans la forêt, dans un tronc d'arbre et devant un cours d'eau. Elle est très protégée dans ce nid qui a une forme très naturelle. Elle peut se mettre au milieu de la rivière en traversant sur les rochers, pour entendre le bruit de l'écoulement de l'eau".

Comme pour d'autres exercices effectués par ACH, le thème d'Alice renvoie à nouveau et toujours à la recherche de protection dans un milieu évoquant explicitement le nid qui, bien entendu, évoque le milieu intra-utérin. Cette liberté à l'égard de l'histoire d'Alice ne se retrouve que chez deux architectes réputés: WOGENSKY et VASCONI.

VASCONI a envie d'installer Alice dans le Palais des Papes à Avignon: "Je trouve que c'est un lieu fabuleux". Il évoque le château des géantes de Niderasur, en Alsace ou "Les Mille et Une Nuits" où "on peut retrouver des choses comparables à celles du monde d'Alice".

Quant à WOGENSKY, après avoir hésité: "ou alors ça pourrait être un endroit créé d'exubérance, de plantes, d'oiseaux, de cours d'eau, etc", il va proposer "un paysage tout à fait évolutif et qui évoluerait peut-être à partir de cette protubérance de la vie, avec des sources: "Je suis plein de contradictions, mais c'est comme ça". La nature environnante est dans tous ces cas l'élément essentiel dans lequel Alice est introduite comme pour la mettre en valeur. Mais si pour les architectes réputés, la nature est un élément plaisant, maîtrisé, nullement source d'angoisse, il n'en va pas de même pour certains étudiants.

RENM dessine un personnage particulièrement peu élaboré, petit, auquel on suppose bras et jambes, sans visage nettement dessiné, perdu dans un environnement de champignons, escargots et puces, géants. Ici, ce n'est même plus seulement l'espace qui est difficilement maîtrisable, mais l'image même du corps d'Alice, en danger dans un monde de géants, comme il peut apparaître aux yeux d'un enfant dans son berceau.

Cette notion de danger du monde extérieur revient chez BOR qui indique en clair tous les dangers qui guettent une personne trop petite dans un monde à l'échelle des grands, des adultes: le feu, l'air, la neige, tout risque de la réduire à néant et il ne lui reste plus que l'ultime appel au secours "Help !", avant de disparaître. Nous avons signalé précédemment que 6 architectes réputés évoquent ou dessinent une petite Alice: BELMONT, ..., "la verrait petite au milieu de grosses choses", mais il refuse toute "notion d'inquiétude. C'est un autre monde, pas forcément inquiétant", ce qui est associé à ses goûts architecturaux. "Je pense quand même que les grandes idées se manifestent à travers de grandes choses".

Le dessin et les commentaires que va faire COUELLE, sont tout à fait passionnants:

"Pour moi, c'est une robe de petite fille déjà ; des arbres, des champignons et un lapin, et la maman lapin qui attend sous l'arbre et qui dort. Le lapin est naturellement habillé avec des bretelles. On dit qu'il ne faut pas mettre de bretelles à un lapin. Mais dans Alice, le lapin a des bretelles ... Ici, la petite fille a toujours des fleurs et des champignons qui sont très importants pour les petits enfants".

Il s'agit ici d'un récit tout à fait personnel et original, partant du thème de la petite Alice et du lapin blanc. Original car en fait, il n'est à aucun moment fait mention de lapin à bretelles, ni de mère lapin dans les aventures. Dans "Alice sur terre", et dans "Alice au Pays des Merveilles", le lapin blanc tire de son gousset une montre. Dans une autre occurrence, il est splendidement vêtu, tenant d'une main une paire de gants de chevreau blanc, et de l'autre, un bouquet de fleurs (ou d'un éventail dans le 2<sup>ème</sup> récit). Enfin, lors du jugement (voir la "déposition d'Alice"), chez le Roi et la Reine, le lapin tient d'une main une trompette, et de l'autre, un rouleau de parchemin et pour lire ce document, il met ses lunettes. Mais à aucun moment, il n'est fait mention de bretelles et nulle part, n'est évoquée sa mère. On peut donc en conclure, sans trop courir le risque de se tromper, qu'il s'agit d'une image transposée de COUELLE lui-même, jeune garçon, veillé par une mère dont il se reconnaît le préféré. On peut se demander si Alice ayant toutes sortes de cadeaux dans les bras (lapin, corbeille, oeufs), n'est pas également une deuxième image de COUELLE, dans son aspect féminin. Et il n'y a qu'un pas à faire pour se demander si toute son oeuvre architecturale n'est pas en relation avec cet amour de la mère et le désir de lui offrir des cadeaux.

Tout comme COUELLE, en dessinant une petite Alice, RUOLS insiste sur son aspect extérieur: "Je la représenterais en robe bleue avec un grand ruban. Je ne sais pas pourquoi, il y a de l'eau dans Alice au Pays des Merveilles". Dans ce commentaire, aucune note d'angoisse, plutôt du plaisir à

esquisser une image de jolie fillette dans un environnement de rêve. Or, il est amusant de constater que RUOLS s'est spécialisé dans la construction d'espaces de rêve pour enfants (et grands enfants): les piscines ludiques et les parcs d'attraction. Il dit d'ailleurs à propos de son travail:

"Il faut être aguicheur, donner de la sensualité, pour faire vibrer les gens. Il faut être comme une femme qui veut plaire. Un architecte, c'est une femme qui doit plaire". L'Alice qu'il dessine est comme l'architecte séducteur, elle a un côté narcissique, et s'il y a quelque chose de déplaisant dans cette histoire, cela vient de l'extérieur, des autres: "Elle rencontre des gens vraiment bizarres, énigmatiques. On se demande pourquoi... C'est très philosophique, peut-être je n'ai pas une image très positive de l'histoire d'Alice, à part son image à elle qui est plutôt adorable". Par la suite, RUOLS va faire travailler son imagination et, avec le support de la technique moderne, pouvoir faire passer Alice de sa taille minuscule "toute petite, posée sur une feuille", à une autre dimension:

"elle disparaît et réapparaît un peu plus grande à un endroit. A mon avis, là cela pourrait intéresser les gens. C'est passionnant, votre histoire".

KROLL partant de l'idée qu'Alice est une petite fille, ne peut pas l'imaginer autrement que toute petite: "l'inverse, ça m'a l'air un peu difficile ; mais il faut être anglais alors pour faire l'inverse, faire une Alice trop grande dans une maison trop petite".

Là aussi, aucun élément d'angoisse apparente, puisqu'il s'agit d'un problème d'enfant normal dans un environnement inadapté et que la solution est possible par une architecture adaptée.

Par contre, l'angoisse est nettement ressentie par E. GIRARD qui s'identifie à une enfant dans un monde de grands: "le lapin est plus gros qu'elle ; tous les transferts d'échelle, je n'aime pas du tout ça".

Nous voyons ici comment l'acte architectural peut devenir un moyen de maîtriser non seulement l'espace, mais surtout l'angoisse de l'espace. Tout enfant peut se sentir écrasé par un environnement qui lui fait sentir à quel point il est petit, et dans lequel il risque à tout moment d'être perdu. C'est en agissant sur cet environnement que l'architecte maîtrise l'angoisse de l'enfant qu'il a été, et non en cherchant en lui-même à comprendre les origines de ses angoisses.

Si de nombreuses illustrations montrent une grande Alice, seule GAILHOUSTET évoque cette occurrence parmi d'autres:

"... si j'essaie de dessiner Alice, la grande Alice avec sa toute petite porte. Voilà, ça peut être ça pour moi, Alice". Mais là aussi, nulle angoisse devant un texte connu, analysé et intellectualisé (Gailhoustet voulait être philosophe, au départ), donc, parfaitement maîtrisé.

#### ALICE ET LES AUTRES REFERENCES

Une constante absolument remarquable dans les réactions au dessin d'Alice a été le renvoi immédiat et quasi unanime à une autre référence.

Cela devient presque comique lorsque BUFFI et GAILHOUSTET, non seulement bifurquent sur une autre histoire, mais s'en démarquent en faisant intervenir leurs enfants, comme si eux-mêmes n'étaient plus concernés:

BUFFI fait comme s'il n'avait pas entendu la question: "J'aime bien le cinéma ; mon fils aîné va faire de la mise en scène", après quoi, il évoque l'ambiance et les atmosphères particulièrement riches de divers cinéastes qu'il admire: Fritz Lang, Eisenstein.

GAILHOUSTET, tout en dessinant Alice, associe sur des souvenirs agréables, peut-être un peu nostalgiques: "Renaudy avait été fasciné par un bouquin d'enfant moins célèbre, dont il a parlé dans des revues d'architecture. C'était "Charlie et la Chocolaterie". Je le lisais à mes filles quand elles étaient petites et ne savaient pas lire. C'est une métaphore du monde contemporain, le gosse est le fils d'un directeur d'usine qui donne des rendez-vous dans un carnet, tout ça c'était très drôle. C'est très bien".

Et E. GIRARD, tout en dessinant également, arrive à expliquer les raisons de la terreur provoquée par l'histoire d'Alice, en s'appuyant sur une lecture récente à sa fille: "Je crois que je n'ai jamais réussi à lire l'histoire jusqu'au bout. Après, je l'ai lue vraiment, quand je l'ai lue à ma fille. Je l'ai donc lue récemment et j'ai compris pourquoi cela ne me plaisait pas".

Si on peut penser qu'en évoquant "Charlie et la Chocolaterie", GAILHOUSTET associe sur une histoire pour enfants qui a pour elle des résonances plaisantes, on trouve chez plusieurs autres architectes des renvois à leurs propres souvenirs d'enfance, aux textes qu'ils ont aimés.

Comme KRIER ne connaît pas l'histoire d'Alice, il évoque les livres de son enfance qui lui ont laissé d'agréables souvenirs: "Moi, j'aimais beaucoup les contes des Frères Grimm. Mon grand-père avait dans sa bibliothèque plusieurs gentils petits volumes du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec de très jolies

histoires". Mais ses souvenirs ne sont reliés, en aucune façon, à une histoire précise, à un personnage plutôt qu'à un autre. Son plaisir semble plus venir de l'esthétique de ces volumes et du fait qu'ils lui évoquent le souvenir de son grand-père. Le contenant est ici plus important que le contenu.

NOUVEL se déclare "structurellement incapable de décrire Alice au Pays des Merveilles".

Par contre, il se dit "très marqué par le Petit Prince. C'est un livre qui, sur le plan de l'imaginaire et de la poésie, est lié à mon enfance, c'est vrai que pour moi, l'Allumeur de réverbères, c'est quelque chose, ou le Roi qui demande à ses sujets ce qu'ils veulent faire, avant de le faire".

Au héros féminin de l'univers de L. CARROLL, il substitue un héros masculin, ce qui lui permet de se laisser aller à la poésie et à l'imagination du récit. Tout ce qu'il dénie à Alice, il peut l'accepter chez le Petit Prince: "ce sont des images fortes qui ramènent à des conceptions philosophiques, artistiques, des situations, des paraboles. O.K., on peut d'en servir pour le réel, mais ils viennent du réel. Il n'y a rien de mieux observé que le Petit Prince. C'est presque un livre de philosophie ou Zadig... tous ces contes ont une poésie superbe".

Alice est rejetée au nom des perversions de son auteur.

Après avoir évoqué quelques scènes d'Alice qu'il trouve poético-oniriques, HUET s'étend sur les histoires préférées de son enfance: "Je suis un peu tributaire de toutes les représentations de mon enfance: ça et la famille Fenouillard... un livre de Vercors fantastique: Filifer et Patapouf, un livre génial. Les Filifer sont maigres, ne pensent qu'à la vitesse, qu'aux machines et les Patapouf qui ne pensent qu'à manger ou boire du sirop, sont tout ronds... il y a une terrible guerre entre eux, ça se termine par un mariage".

Alors que des livres concernent l'espace (quoique la famille Fenouillard soit amenée à quelques déplacements), il s'agit de satires d'une certaine société et de ses moeurs qui sont ridiculisés.

La réaction qui nous a semblé la plus intense envers les histoires d'Alice fut celle de CHEMETOV, qui après avoir refusé tout dessin: "non, vous ne l'avez pas. Vous êtes bien gentils... je vous aime beaucoup mais je veux faire du dessin plus pratique", va en quelque sorte tenter de nous empêcher d'approfondir ses relations aux changements de dimensions d'Alice, en nous assenant sa culture:

"Cette espèce de confusion chez Alice, on ne sait pas si c'est Alice, si c'est la Chasse au Snarck de Carroll, si c'est la traduction qu'en a tentée Aragon, si c'est le magicien d'Oz qui était, dans le même temps. Il y a aussi des bizarreries du même type. Il y a tout un tas au fond d'Alice, c'est la même chose, ce sont les Horizons Perdus, c'est ce film de 38 où les gens sont dans une vallée au-delà, etc...".

Il y a là une manière érudite et fort élégante d'éviter tout renvoi à des résonances infantiles possibles du thème d'Alice. (Remarquons que toutes les références citées sont de langue anglaise: Carroll, Hilton ou L.Franck Baum). L'adulte cultivé bloque toute résurgence des angoisses que peut éprouver l'enfant dans les situations inquiétantes évoquées. Car il est rare que l'on fasse lire la chasse au Snarck à de jeunes enfants, ou qu'il connaisse le nom des traducteurs de Carroll.

Toutefois, il est intéressant de s'arrêter à l'histoire des Horizons Perdus: quelque part au Tibet, dans un lieu tout aussi imaginaire que celui fréquenté par Alice, quatre Anglais dont l'avion a été détourné pour des raisons inexplicables, vont être recueillis par une caravane qui les amènera à la lamasserie de Shangri-la. Or, sur ce haut plateau, coupé du monde et du temps, il est possible d'atteindre une presque immortalité, tout en acquérant sagesse, connaissances et une certaine forme de bonheur.

Loin d'être un récit angoissant, il s'agit plutôt d'un fantasme apparemment réalisé d'immortalité et de toute puissance, fantasme qui semble tout à fait essentiel dans les motivations qui poussent les architectes à rechercher la notoriété, même s'ils s'en défendent (Chemetov évoque les commentateurs actuels et futurs de son oeuvre).

Quelques architectes associent non pas sur d'autres textes littéraires, mais sur des références cinématographiques ou artistiques.:

on a vu que BUFFI évoque le cinéma et ses atmosphères: "Je crois de plus en plus aux ambiances, là, c'est sombre, là, ça respire. On est trop dans le graphisme et pas assez dans l'espace réel, dans la respiration de l'espace, dans cette tension, l'opposition entre des objets statiques et des éclatements". Pour lui, il faut que les images viennent d'ailleurs que de l'architecture.

MACARY a du mal à "entrer dans l'histoire..." qu'il ne connaît que vaguement, et évoque une autre situation de changement de monde: "Dans le film de Jean Cocteau, la glace devenait de l'eau, sans être vraiment de l'eau".

Page 84  
manquante sur le rapport

c'est ce terrier qui m'a complètement terrifiée. Le terrier est un trou noir sans fond. On n'en voit pas le bout. Horrible" :

- Alice tombe dedans ?

"Je ne comprends pas ce qu'elle va faire là-bas, moi. A sa place, je n'irais pas".

On voit à quel point cette angoisse est forte, et comment encore maintenant, E. GIRARD s'identifie à cette enfant qui fait une chute dans ce trou sans fond, qui attire et repousse à la fois. "Alice est là, le fond du trou est là ; un tourbillon. Alice est à ma place. Elle voit ça à ma place. C'est un fond infini. Vu en coupe, et par rapport à l'horizon, c'est un puits sans fond. Alors que je sais que le terrier est plutôt horizontal, mais pour moi, c'est un espace..."

Cette insistance et cette fascination pour ce tourbillon qui l'emporte vers un puits sans fond, me font penser à une scène de l'ordre du cauchemar :

"oui, ça ne m'a jamais plu. Je crois que je n'ai jamais réussi à lire l'histoire jusqu'au bout. Après, je l'ai lue vraiment quand je l'ai lue à ma fille. Je l'ai lue donc récemment et j'ai compris pourquoi ça ne me plaisait pas. Le lapin est plus gros qu'elle... tous les transferts d'échelle, je n'aime pas du tout ça. C'est la confusion des échelles, ça ne me plaît pas du tout... c'est surtout le terrier... le trou, je n'aime pas du tout l'idée de descendre sans une mine... je suis très claustrophobe".

Or, ce qui est passionnant, c'est qu'après avoir exprimé verbalement, et par le dessin, cette horreur du terrier, du trou sans fond, E. GIRARD va pouvoir l'associer à sa conception de l'espace et de l'architecture: "Pour moi, l'espace, c'est le contraire du terrier, exactement le contraire du terrier d'Alice... pour moi, l'espace n'est pas un volume évidé. Si on fait un trou dans une masse, ce n'est pas de l'espace".

Cette découverte lui apparaît comme un grand plaisir, celui de comprendre une relation fondamentale à l'espace qui lui est personnelle et qu'elle pourra définir de façon plus précise :

"En tous cas, l'espace, c'est l'anti-terrier. Je n'avais pas pensé à ça avant".

2. D'autre part, en évoquant d'autres références, cela permet un déplacement de la problématique proposée, qui est celle de l'angoisse face à un espace ayant perdu ses références corporelles, sur une autre problématique: il s'agit alors de bizarreries ou de caricatures en relation avec divers aspects psychologiques des individus (la famille Fenouillard), ou bien, à l'angoisse spatiale refusée va se substituer l'évocation de thèmes de rêveries agréables, concernant la toute puissance (Bonaparte) ou l'immortalité (Les Horizons Perdus). Il ne s'agit plus d'un sentiment de peur dont l'origine sera projetée sur le monde extérieur, mais d'un renversement du sentiment en son contraire: il peut y avoir un sentiment de triomphe grâce à la victoire sur le temps, sur les individus ou bien qui soit lié à un sentiment de supériorité que l'on peut avoir en observant pour son compte personnel, puisqu'il s'agit d'autrui et de caricature, les défauts, ridicules, et les petits travers d'autrui (que l'on ne peut avoir). Le plus sûr moyen d'éviter d'aborder le problème des échelles et dimensions relatives, dans l'histoire de L. Carroll, est de choisir un tout autre moment de l'histoire, qui va généralement se situer dans le mouvement. Comme le dira CHEMETOV :

"Tout le monde répond: la traversée du miroir. Donc, je ferai comme tout le monde".

Et il est vrai que sur 22 architectes interviewés, 9 choisissent de ne pas évoquer les tailles d'Alice, mais la traversée du miroir, ou d'autres thèmes originaux. Nos deux seules femmes architectes évoquent la chute au fond du terrier (E. GIRARD) ou la descente (GAILHOUSTET): "Maintenant, ça pourrait être aussi une descente en spirale, mais j'y ai pensé plus spontanément, mais je pense que c'est plus lié à des images qu'on voit... elle descend en spirale dans le film de Walt Disney, et c'est une image piégée, je trouve".

Cependant, nulle évocation d'angoisse face aux divers thèmes d'une histoire qu'elle connaît bien, et peut évoquer dans ses diverses péripéties: "Les rapports avec son chat, le chapelier, le lapin, la Reine de Pique, la théière, tout ça, c'est formidable. Et puis, la bête, le dodo, la tortue fantaisie. Il y a une très bonne traduction de Parisot. Alice, c'est merveilleux, je crois que ça doit toucher tout le monde".

Le seul moment où GAILHOUSTET évoque une peur possible de l'espace est lié à la reconnaissance explicite de la peur que nous pouvons lui faire de par nos questionnements, peur immédiatement annulée du fait qu'elle peut maîtriser l'espace "parce qu'il suffit de grignoter quelque chose et, plof, ça passe !".

Agir permet la maîtrise de la peur, agir sur l'espace par l'acte architectural serait-il une façon de vaincre l'angoisse qu'il peut provoquer ?

Cette question est particulièrement importante car en elle, se trouve certainement une clé permettant de comprendre la relation qu'entretient l'architecte avec l'espace et comment il va agir pour le modifier. Un exemple frappant nous en est donné avec les phobies que se reconnaît CHEMETOV, et qui vont influencer sur son architecture. En l'interprétant chacun à sa façon, 4 architectes, BUFFI, MACARY, NOUVEL et SARFATI évoqueront cette traversée du miroir.

(Faut-il, au risque de paraître pédants à notre tour, rappeler que dans "Alice au Pays des Merveilles", c'est bien dans un terrier, "creusé d'abord horizontalement comme un tunnel", puis présentant "une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter, avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puits très profond", qu'Alice va effectuer son passage dans cet univers sans logique, et que la traversée du miroir correspond à d'autres aventures intitulées: "de l'autre côté du miroir, et de ce qu'Alice y trouva" ? )

Lorsqu'Alice tombe dans le terrier, toute l'histoire sera basée sur les changements d'échelle, tandis que la traversée du miroir n'est suivie d'AUCUN changement d'échelle: le passage du miroir ne représente rien d'autre que l'entrée dans l'absurde, dans un monde à l'envers. Parler de la traversée du miroir se prête à toutes sortes d'interprétations philosophiques et symboliques faciles.

Pour BUFFI, il y a deux choses: "l'espace du rêve et je ne sais pas le représenter, car l'espace du jardin très réaliste, au-delà du mur, est-ce un mur ou un miroir ? Est-ce que la porte est petite ? Passe-t-elle à travers pour aller dans un autre monde ? Est-ce là qu'elle trouve le jeu de cartes, les thèmes de la vie... Finalement, la seule chose sûre, c'est qu'il y a un mur quelque part qui limite l'espace et qu'il faut franchir".

A partir de ce thème, il va pouvoir évoquer des problèmes architecturaux qui lui tiennent à coeur, concernant le thème de l'intérieur et de l'extérieur, limités par les murs et les fenêtres: "J'étais récemment à Florence, comment retrouver l'appui, l'épaisseur, la possibilité de regarder dehors, tout en se sentant dedans ?".

Mais on peut se demander où se situe pour BUFFI l'espace du rêve: se trouve-t-il dans l'espace de la ville (en l'occurrence, Florence), dans son architecture totale, ou bien de l'autre côté des fenêtres Renaissance, là où on peut se sentir dedans ?

MACARY qui refuse de dessiner, "c'est peut-être important pour vous, mais j'ai du mal à entrer dans votre histoire, je ne sais pas", doit passer par l'évocation du film de Cocteau, "dans Orphée, il passait à travers le miroir, du monde réel au monde de la mort", pour en arriver à évoquer "le moment où Alice traverse le miroir". S'identifiant, grâce à ce personnage masculin au thème évoqué, ou se servant de Cocteau comme de l'antique passeur, il peut alors évoquer ce moment de passage, mais en se désintéressant d'Alice: "C'est un moment symbolique important. L'aspect facile du passage entre les deux mondes ; le fait de passer, on ressortait dans l'autre monde sans être mouillé".

Tout l'accent est mis sur le matériau qui permet ce passage, qui est de l'eau sans en être, de la glace, tout en ne constituant pas une barrière infranchissable.

On peut d'ailleurs se demander si cette préoccupation n'est pas liée au dôme de la Pyramide du Louvre, objet de ses soucis au moment de l'interview. Il expédia, par la suite, le problème des échelles que pose l'histoire de Carroll, en quelques phrases: "L'échelle ? Oui, pour un architecte, c'est toujours quelque chose d'amusant ; le rapport d'échelle entre soi et l'extérieur. C'est vrai que d'avoir un champignon qui fait 10 mètres de haut, c'est amusant ; à l'inverse, de dominer un paysage est aussi quelque chose d'amusant".

Ainsi expédié, le problème disparaît au profit d'une idée qu'il est possible de mettre à distance, en estimant qu'elle est simplement amusante. Et MACARY revient à ce qui lui semble essentiel dans son métier: "Ce qui me passionne le plus, c'est de construire un truc, de faire quelque chose à partir de rien. On va chercher les matériaux, les idées. Ce truc qui est d'abord un rêve, une abstraction, prend corps à travers le dessin, puis prend réellement corps à travers la construction de ce dessin". Cette démarche peut être assimilée au passage du miroir dans la version qu'il nous en donne: passer du monde des idées (avec I.E. Pei, dans le rôle d'Orphée ?), pour lui donner corps dans le monde de la réalité, encore tout imprégné du domaine du rêve, de son origine imaginaire, ramener ce qui appartenait à un monde d'images à la lumière du présent.

NOUVEL expose une problématique semblable, lorsqu'il évoque Alice, mais la développe dans un autre sens: "Il n'y a qu'une face du miroir qui m'intéresse: celle de la réalité. C'est vrai que beaucoup de choses sont dans ce passage entre le fictif et le réel, mais ce qui est important, c'est de ramener des choses qui sont de l'autre côté du miroir dans le réel. Ce n'est pas de passer du réel à l'autre côté".

Il accepte l'idée que l'imaginaire puisse enrichir la réalité, mais pour lui, le miroir "c'est aussi la limite de nos connaissances, pas uniquement celle de l'imaginaire". Pour NOUVEL, l'imaginaire (selon L.C.C.) est synonyme d'irréel et il tient à situer ses intérêts uniquement dans le réel.

Bien qu'il commence par une dénégation, "je ne sais pas dessiner Alice", SARFATI nous esquisse un personnage traversant le miroir, de telle façon qu'il soit impossible, par manque de références, de savoir s'il la représente grande ou petite: "Je ne me suis pas posé la question. Je me suis posé la question de savoir comment échapper, me dérober au dessin d'une petite fille, avec une petite robe, avec des nattes". En introduisant dans son dessin un élément de son architecture, le verre, il a permis au personnage de se situer dans le mouvement: "Ce qui m'intéresse, c'est encore de revenir sur le verre que j'aimais au départ, alors là, bien être dans l'eau, peut-être... je préfère la faire voler, traversant le miroir en l'air".

Or, pour lui, l'important dans l'architecture, c'est la possibilité qu'elle donne de construire une exploration de l'espace: "Le rôle de l'artiste est de faire circuler le regard, de mettre en relation des choses et crier du sens par la circulation".

Deux architectes vont évoquer des éléments de l'histoire dont ils se souviennent avec plaisir, des situations amusantes. Pour CASTRO, il s'agit de l'idée de fêter chaque jour un joyeux non-anniversaire: "C'est ce que je retiens d'Alice, c'est que chaque jour est un joyeux non-anniversaire". Cette idée de transformer chaque jour en une fête se retrouve dans sa conception architecturale, où chaque bâtiment doit imposer son narcissisme: "L'image de ville que j'ai, c'est une ville anti-haussmannienne. Si Haussmann, c'est le pinard ordinaire toute la semaine, pour avoir le Bordeaux le dimanche, l'avenue de l'Opéra.... je veux que chacun des espaces se batte pour avoir une existence encore plus forte que celle de son voisin, et que chaque fragment d'espace se batte pour être plus fort que son voisin".

### LES PHOBIES

Bien que la question n'ait pas été directement posée aux architectes interviewés, trois d'entre eux ont évoqué spontanément une phobie d'ordre spatial, qu'ils liaient à leur architecture, sans toutefois dépasser le domaine de la constatation.

CHEMETOV évoque sa phobie du vide dans l'enfance, liée à un souvenir de peur éprouvé sur un pont. Pour lui, une des conséquences heureuses de ce trouble a été l'attention toute particulière prêtée au problème des avant-plans, et leur résolution remarquable dans ses oeuvres (\*). Bien que cet élément de sa biographie ait été en quelque sorte donné comme "en patûre", pour satisfaire notre curiosité, il n'en est pas moins vrai que cette peur existe et a certainement joué un rôle dans sa vision de l'architecture et sa façon d'ordonner le bâti dans l'espace; "Je ne crois pas aux architectes qui n'ont pas le vertige" dit-il. Il tient bien à montrer que cette particularité ne le différencie en rien des autres architectes et en fait une banalité: désir de ne pas montrer de facette retenant l'attention d'un psychanalyste? Sincère croyance en une relation entre la "vocation" et la phobie spatiale?

Pour avoir une idée plus précise de la relation entre phobies et architecture, interrogeons-nous d'abord sur la signification de la phobie. Très tôt, Freud a observé dans sa clientèle ce qu'il a appelé alors "hystérie d'angoisse" et l'a associée d'abord au dégoût de la vie sexuelle: "Chez la femme, une angoisse directement liée à la fonction sexuelle est fréquente; nous la rangeons dans l'hystérie, de même que le symptôme de défense qu'est le dégoût qui, à l'origine, s'installe comme une réaction après-coup de l'acte sexuel vécu d'une manière passive et plus tard, survient à l'occasion de la représentation de cet acte. Un grand nombre d'actions compulsives aussi se révèlent des précautions et des garanties prises contre l'expérience sexuelle et sont donc de nature phobique" (I.S.H.p 2).

Plus tard, dans le cas du "petit Hans", il a pu comprendre comment s'était formée une phobie d'animaux chez un petit garçon, et l'expliquer comme une tentative de résolution du conflit oedipien. La phobie est une tentative d'ambivalence entre un "amour bien fondé" et une haine non moins justifiée, dirigés tous deux vers la même personne (I.S.H. p 20), à savoir le père. Comme toute situation conflictuelle, elle se révèle vite intenable. En substituant le cheval à son père, en répandant son agressivité et en la projetant sur le cheval, substitut du père, Hans crée le symptôme phobique et Freud parachève son explication en retrouvant les facteurs à l'origine des symptômes:

"C'est par angoisse de castration que le petit Hans met un terme à l'agressivité contre le père ; son angoisse que le cheval ne le morde peut, sans forcer, être explicitée comme l'angoisse que le cheval ne lui coupe, en le mordant, les parties génitales, le châtre". La phobie serait un compromis trouvé par l'enfant, afin de tenter d'échapper à l'angoisse de castration. Enfin, il faut ajouter à ces explications un appel de note qui concerne, cette fois-ci directement, le symptôme observé chez nos architectes:

"Assez souvent, il peut arriver que, bien qu'une situation de danger ait été estimée correctement en elle-même, une certaine quantité d'angoisse pulsionnelle vienne s'ajouter à l'angoisse devant le danger réel. Dans ce cas, la revendication pulsionnelle, devant la satisfaction de laquelle le moi recule, pourrait être de nature masochiste, à savoir la pulsion de destruction dirigée contre sa propre personne".

Peut-être cet ajout permet-il d'expliquer le cas où la réaction d'angoisse devient démesurée, impropre, paralysante. Les phobies des hauteurs (phobie des fenêtres, des tours, des abîmes) pourraient avoir cette origine ; avec leurs significations féminines cachées, elle ne sont pas loin du masochisme (I.S.H. p 97).

CHEMETOV raconte bien une telle situation qu'il a vécue, lors de la construction de la Rue de l'Épée de Bois: "C'est un bâtiment à charpente métallique... et je suis descendu à quatre pattes, à quatre pattes de ce truc, effrayant..." (\*).

Dans un article du journal Libération, paru le 12 07 88, Dr. Sibony évoque, à propos d'un accident, la phobie des ponts: "... un pont qui était là pour rendre caduque ou ridicule la peur du vide qu'il franchit. Un pont, c'est aussi une machine et ceux qui l'ont construit ont pu connaître des moments "bof", des passages à vide (que le pont a retenus). Or, c'est de cela qu'on a peur ; du vide dans la tête de l'Autre, de l'inconscient de l'autre, donc de notre propre inconscient car c'est par lui qu'on a partie liée avec l'Autre. La peur est un cri d'amour inaudible, quand notre croyance dans l'Autre est sur le point de craquer, quand notre confiance dans l'Autre ne trouve plus à s'accrocher... qu'en nous-mêmes: alors avec sa peur, on se raccroche à soi tout seul..."

Plus loin, dans l'interview, CHEMETOV tiendra à préciser que le vertige est bien l'attrait du vide et donc, qu'il n'est apparemment pas dupe de son symptôme. Mais ce symptôme connu lui a permis de trouver une solution particulièrement remarquable aux problèmes des avant-plans pour ses bâtiments: "Prenez un exemple célèbre: le bâtiment de Saint-Ouen, qui est desservi par des coursives. Vous remarquerez que chaque coursive, tous les 2 niveaux, est décalée et que vous n'avez pas de plongée vertigineuse..."

Or, que nous dit CHEMETOV concernant son enfance: Fils unique: "comment être autre chose qu'un enfant unique ?". Il fut envoyé à l'âge de 11 ans avec sa mère dans le Centre de la France où il reste jusqu'à la fin de la guerre, avant que le père ne les emmène plus au Sud. Il a donc passé la majeure partie de son adolescence seul avec sa mère. Cependant, les symptômes phobiques sont apparus beaucoup plus tôt: vers 5- 6 ans, il ne pouvait pas passer sur un pont dans l'idée qu'il y avait du vide en-dessous, et surtout ce souvenir raconté est vivement ressenti: Il est dans l'appartement situé à un étage élevé, seul avec sa mère qui s'approche (probablement de la fenêtre, du vide) pour dire au revoir à son père qui était donc au rez-de chaussée. Hurlement effroyable. On peut supposer qu'il a dû se représenter sa mère tombant dans le vide, attirée par la présence du père en bas. Dans ce cas, on retrouve la problématique oedipienne évoquée par Freud à propos des phobies: l'ambivalence se joue aussi bien à l'égard de la mère que du père: cette mère tant aimée semble lui préférer le père, et pour lui exprimer une dernière fois son affection, elle n'hésite pas à aller vers un lieu dangereux: une fenêtre d'un étage élevé. D'où jalousie et agressivité qui vont trouver ce compromis traduit par le hurlement effroyable, comme s'il avait senti, en un instant, que sa mère chérie pouvait, de par sa faute, tomber dans le vide. Le hurlement est aussi un rappel de son existence à lui, de ce qu'il s'estime au moins aussi important que son père aux yeux de sa mère, et qu'elle ne doit pas l'oublier.

Pour continuer l'explication de cette phobie, il faut reprendre cette idée de Freud, concernant l'aspect du masochisme féminin, contenu dans les phobies des hauteurs: la revendication pulsionnelle de la nature masochique qui s'y trouve logée.

Et c'est là qu'une idée proposée par CHEMETOV, qui m'avait semblée incongrue, prend tout son sens: parlant de son désir de faire correspondre le coût d'un bâtiment à la demande, il évoque un tyran: "...et si le tyran était vraiment tyran, vous y risquez vos yeux, votre main droite ou votre tête, je pense qu'on ferait attention, à ce moment-là, au débours".

On ne peut pas plus joliment parler de l'angoisse de castration réactivée par la création architecturale. Une autre phobie explicitement évoquée est en rapport exactement inverse à celle de CHEMETOV: il s'agit de la claustrophobie de E. GIRARD. Elle est évoquée en fin d'interview, à propos de sa représentation d'Alice, et après avoir évoqué les rêves de vol qu'elle faisait étant petite.

Alice est représentée tombant dans un terrier terrifiant:

"C'est un trou noir sans fond, dont on ne voit pas le bout. Horrible". E. GIRARD finit par s'identifier à Alice: "Alice est à ma place, elle voit ça à ma place". Et cette idée de terrier va la ramener à l'espace: "Vu en coupe, et par rapport à l'horizon, c'est un puit sans fond. Alors que je sais que le terrier est plutôt horizontal, mais pour moi, c'est un espace".

Mais l'espace de l'histoire d'Alice perturbe, c'est une confusion des échelles. De même, l'idée que les objets inanimés, valets, rois et reines de cartes puissent se mettre à vivre, ne lui plaît pas du tout. Du coup, l'espace est défini comme un anti-terrier: "Si on fait un trou dans une masse, ça, ce n'est pas de l'espace. L'espace, c'est quand vous prenez deux parois et que vous les rapprochez. Si vous les mettez assez loin l'une de l'autre, il ne se passera rien. L'espace de la paroi sera ce qui l'entoure. Vous les rapprochez et d'un seul coup, vous sentez des moments de tension, comme avec des aimants. Là, il y a de l'espace. L'espace est là au moment où on sent la tension entre les deux, et si vous les rapprochez trop, la tension est encore plus forte... Il y a une ville dont j'ai horreur, comme d'un terrier, c'est Fez. La Médina de Fez, c'est-à-dire ces espèces de chemins où plus ça va, et plus les rues se rétrécissent,... j'ai horreur de ça. C'est phobique. Je suis claustrophobe dans des endroits comme ça". Cette phobie se traduit dans un rêve: "J'ai fait un rêve comme ça: des couloirs qui deviennent de plus en plus serrés, en largeur et en hauteur, mais qui sont infinis, dans un effet de perspective, c'est vrai". Rêve d'angoisse, s'il en est, traduisant directement cette peur de se trouver coincée dans un lieu, prisonnière comme dans un piège.

DAMERY évoque également sa claustrophobie par rapport à la phobie du vide, au vertige. La claustrophobie est une expérience beaucoup plus primaire, relative à une crainte de se sentir étouffé, ce qui rappelle le moment de la naissance où ce risque a réellement existé (sauf en cas de césarienne). Ce qui a d'ailleurs amené un auteur comme O. Rank à proposer l'idée d'un traumatisme de la naissance", comme prototype de toutes les angoisses ultérieures. Un autre architecte nous confirme dans cette idée, lorsqu'il parle, sur un mode général, de la naissance: "L'homme est né dans l'épouvante", dit COUELLE. Et en fin d'interview, lorsque je lui demande ce que représentent les constructions pour lui, il a une réponse remarquable:

"Une maison, vous savez, c'est une chose de protection, il faut retourner dans le ventre de sa mère". Et ainsi, il va définir ce que c'est exactement, à l'opposé de E. GIRARD: "Oui, mettons un terrier". Leurs types de construction sont ainsi à l'exact opposé dans leur configuration.