

638

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. Wogenscky.

---

3ème CHAPITRE

Chargé de Mission : Cl. Genzling

Convention n° 88 01 223

Responsable Scientifique : P. Lefèvre

Chercheur Sciences Humaines : O. Chaverneff

## L'ACCES A L'IMMORTALITE

### CHAPITRE 3

#### A. REPONSE DES ARCHITECTES AUX QUESTIONS

1. L'évolution du rapport à l'espace, en fonction de l'expérience professionnelle. 201 à 12
  2. Le rôle du dessin 213 à 20
  3. La définition de l'espace 221 à 39
  4. Les matériaux et animaux préférés 240 à 61
- en annexe les interviews de WEIL et LEMARQUET 262 à 76*

#### B. ANALYSE

##### B1 L'évolution du rapport à l'espace

Trois types d'évolution:

- Le gai laboureur
- toujours plus de métier
- la musique de situation 277 à 82

##### B2 L'espace de l'enfance comme espace fondateur

- Vertige, sensations, grandeur, déambulations
- La réparation - la tradition - la stabilité. 282 à 86

##### B3 La peur de l'espace

- La terreur du vide
- Se protéger de l'épouvante par l'attaque de l'espace. 286 à 87

##### B4 Définir l'espace

- Délimiter l'espace entre les deux infinis
- Posséder, capter, ordonner l'espace.
- Ressentir la tension de l'espace entre le trop et le pas assez, la protection et l'emprisonnement, l'unité et l'accident. 288 à 90

##### B5 Parcourir l'espace

- l'espace en fête
- le jeu des sensations
- le jeu du connu et de l'inconnu 290 à 91

##### B6 L'espace de l'immortalité

- Les matériaux dématérialisants
- Le plaisir permis à condition d'être socialement intégré.
- A la quête de la loi éternelle. 292 à 95

J.P. BUFFI

- Peux-tu nous parler de l'évolution de ta relation à l'espace ?

Cela vient très lentement, c'est une lente maturation ; plus on invente, plus on a envie d'inventer, on apprend à faire la connexion entre ce que l'on invente et les réalités dans lesquelles on s'inscrit. Il n'y a pas de recettes pour trouver. Il y a des repères importants, l'apport de ce que l'on appelle la composition. Quand on a fait la rue Mathis et l'Ecole d'Art à Cergy, c'était important de travailler l'espace, pour le constituer, le structurer, le hiérarchiser, faire ce que l'on appelle la composition des rapports entre pleins et vides, entre les masses. Aujourd'hui, je parle d'abstraction et non de composition. Ce n'est pas du tout le même langage. Un bâtiment n'est pas aussi figuratif que je le pensais, il y a dix ans. Dans certains cas, c'est important de ne pas donner à comprendre que ceci est une fenêtre de logement et cela, une fenêtre de bureau. La ville raconte déjà tellement de choses que l'on n'a pas besoin d'en faire autant. Il y a dix ans, j'utilisais la fenêtre à la Française. Aujourd'hui, je reconquiers la fenêtre coulissante. Il y a dix ans, jamais nous n'utilisons l'aluminium. Etant passé par tous ces stades-là aujourd'hui, on donne une autre signification à l'aluminium, on l'utilise vraiment comme il doit être utilisé. L'essentiel, en partant de bases culturelles solides, est de savoir poser les bonnes questions. Si on a de bonnes questions au départ, on peut apporter de bonnes réponses. Il faut savoir remettre en cause ses propres questions. Expérimentation et invention sont pour moi des mots essentiels, il ne s'agit pas de créer l'original, ce qui ne présente aucun intérêt, mais d'éviter les recettes qui amènent naturellement à un certain nombre de clichés et de répétitions car ceux-ci ne jouent plus le même rôle de détonateur, permettant de faire évoluer les idées.

Je crois que les idées que j'avais sur le logement, la ville, l'espace, il y a quinze ans, ne sont plus les mêmes. Je ne ferais pas mes projets de la même façon, aujourd'hui. C'est devenu beaucoup plus intuitif et plus direct qu'il y a dix ans. Les projets s'appuient davantage sur des principes et des intuitions que j'ai vérifiés et auxquels je crois, et ceci, avec une plus grande assurance. Ce sont un peu mes grandes déclarations de principe.

Par exemple, l'importance du contexte a été un moment important pour revenir dans la ville, pour bien comprendre que l'on ne peut pas construire dans une rue parisienne, comme on construirait dans une rue de n'importe quelle autre ville. Parallèlement, on va beaucoup plus loin. Aujourd'hui, on peut dériver beaucoup plus en décalage, par rapport au problème des continuités. Je serais aujourd'hui bien plus capable qu'il y a dix ans, de concevoir un immeuble qui serait en rupture avec ce qui préexiste, tout en apportant des éléments aussi urbains. Aujourd'hui, je travaille beaucoup plus avec les significations liées aux références, aux codes donnés : des choses, des matières, des situations ; c'est vrai, avec le verre et le métal, la lumière n'est plus abstraite, mais concrète.

Je conçois un mur en verre avec le calepinage du marbre, pour que le verre perde son image trop directe de mur rideau et pour qu'il s'anoblisse. A la fin, le champ d'expérimentation s'élargit tellement que l'on est de plus en plus apte à sortir d'un code un peu scolaire, au début obligatoirement scolaire, puisqu'on veut être démonstratif. Après, on a davantage le désir de pousser l'expérience beaucoup plus loin et de ne pas être simplement pédagogique. On cherche à ouvrir la voie.

- Dans ce moment de création, la part de vécu personnel est importante ?

Inconsciemment, sûrement. Fondamentalement même. Je dessine dix fois moins qu'il y a dix ans, mais je suis capable de maîtriser un projet dix fois plus vite et dix fois mieux. Je peux presque faire le projet par téléphone. Je peux exprimer des idées, je parle beaucoup plus qu'il y a dix ans. En Angleterre, on disait: "Il faut dessiner, dessiner..." L'architecte qui ne dessine pas n'est pas bon". Les beaux dessins, je les mets tous au panier. Je ne dessine pas, je regarde, je discute ; on s'assoit autour d'une table sans complexe, face au dessin.

R. CASTRO

- Ton rapport à l'espace a-t-il changé depuis l'école jusqu'à aujourd'hui ? Quelle évolution ?

Aux Beaux Arts, j'étais bien plus schizophrénique, puisque j'étais intéressé par l'architecture et j'avais la chance de vivre dans le Quartier Latin. Donc, je n'avais pas la revendication d'être

moderne. Je n'étais pas dingue. Ma vie d'étudiant dans une belle ville, dans ces territoires géniaux bourrés d'infractuosités, voilà... Le problème, c'est que j'ai mis dix ans à comprendre que je pouvais faire de la ville, plutôt qu'uniquement des colonnes et des bâtiments.

- dans les années 75, ton livre montre un passage à vide...

J'étais suicidaire, j'allais très mal, j'étais sur le divan.

- Quel est le déclic qui t'a fait sortir du désert ?

Beaucoup de choses. En 1974, j'ai fait un tout de même un projet très important : c'est la Roquette. Un projet qui avec ceux de PORTZAMPARC et d'E. GIRARD, marque un passage... L'éveil de l'architecture urbaine ; le fait qu'avec de l'architecture, on puisse faire de la ville. C'est La Roquette. Pour moi, ce projet fonctionne dans l'histoire de l'architecture, l'image fonctionne. Je gagne le PAN VII qui est aussi un PAN fracture.

C'était un PAN assez copieux. Y. JION, BUFFI, GIRARD, PORTZAMPARC et ARCANE... c'est à peu près ça.

- Tu vas faire quasiment une ville nouvelle entre Béziers et Narbonne. Comment vas-tu éviter le terrorisme à cette échelle-là ?

C'est long à expliquer. Dans ce projet, j'ai d'abord fait une distinction très précise entre le tracé urbain et l'architecture. Evidemment, on dirait des bâtiments, mais l'essentiel réside dans le tracé. Un bon tracé à mon avis. Comme toutes les bonnes figures de ville, ce tracé ménage des perspectives de ciel. J'ai pris le système du maillage colonial qui est, en gros, le plan de New-York, constitué de grands quadrillages.

- Il y a au centre un événement ?

Mais oui. Chaque carré peut revendiquer encore plus de centralité que l'élément central. C'est une espèce de concession à la hiérarchie des espaces. Tout mon boulot consiste plutôt à faire en sorte que chacun de ces espaces ait sa propre rigueur.

- Chaque espace sera confié à un architecte différent.

Je n'en sais rien. L'expression est peut-être trop architecturale ; j'ai essayé de faire une machine productive, de sorte que l'on puisse imaginer des tas d'événements possibles.

- Pourquoi ce choix des carrés ?

Parce que le parti que j'ai pris dans les projets de ville est de ne pas faire exclusivement des espaces intérieurs. C'est une ville mangée par les vents. Le plan le plus impressionnant est celui qui raconte la croissance. Je fais des espaces intérieurs pour des raisons de parti architectural, parce que la région est très ventée. Je ne voulais pas faire une ville avec une première ligne noble, et puis des secondes lignes. Je suis entre l'étang et la mer, j'ai choisi une figure de type oasis, ville du Mzab, une ville fermée. Sa principale façade est le ciel. Elle est organisée autour d'espaces intérieurs. J'ai d'abord fait le chemin de l'eau ; ensuite, j'ai fait les jardins et l'architecture autour. Le tout sur les bonnes trames des villes, les trames les plus connues, en ligne droite pour donner du ciel. Enlevez la trame de New-York et bousculez les tours, vous aurez un enfer. Regardez tous les plans de masse des années soixante en France, comment on rate les tours ; la principale connerie de la Courneuve, c'est évidemment l'absence de ciel. Je le sais, donc, je fais attention. troisièmement, l'avantage de cette ville est que vous en faites un carré et c'est déjà une ville.

La croissance fait qu'elle est perpétuellement quelque chose. Je trouve donc que tout cela est bien pensé et je n'ai pas peur. Pour découvrir ce quadrillage, il m'a fallu beaucoup de temps.

Une diagonale va rassembler les différents quartiers. J'ai fait un travail que l'on aurait dû faire dans les villes nouvelles. Avant de décider d'une route, il faut saisir au moins l'image de ville que l'on a en tête. Mon image est celle d'une ville anti-Hausmannienne. Si Hausmann, c'est le pinard ordinaire de toute la semaine, pour avoir le Bordeaux le Dimanche, c'est-à-dire l'Avenue de l'Opéra, moi je suis

pour la ville baroque. 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 aussi dans ce même esprit de rivalité. Je me réfère à la façon dont Rome s'est fabriquée, au travers d'une guerre perpétuelle entre les narcissismes multiples et variés. Moi, je suis pour la profusion des postures spectaculaires et pas pour la neutralité bienveillante...

- Tu retournes à la critique que l'on fait de l'hétéroclisme dans les villes nouvelles et tu le prends comme objectif ?

Ce sont les figures de base qui ne sont pas bonnes dans les villes nouvelles ! Les oeuvres ne sont pas assez personnelles ; de plus, la trame de base n'est pas bonne.

Par la suite, c'est soi-disant varié. Il y a toujours une volonté de congruence... c'est une espèce de confusion, un merdier entre Haussmann et le besogneux, ça fait très catalogue.

### J. COUELLE

- Constatez-vous rétrospectivement dans toute votre oeuvre une évolution dans votre relation à l'espace ?

J'ai toujours cherché. Mon évolution n'est pas finie. J'ai quatre vingt-cinq ans passés et je m'estime être un étudiant.

- Qu'est-ce qui a changé entre aujourd'hui et vos débuts à vingt ans ?

Rien, sauf que maintenant, je peux dessiner, si vous voulez, dans une sorte d'instantanéité. Avant, je cherchais. Maintenant, je peux presque dessiner les yeux fermés.

- Votre réaction à un programme est plus rapide ?

Elle est instantanée. Le geste de l'architecte doit être instantané. Je l'ai dit et écrit plusieurs fois. Il faut assimiler et penser ce que l'on doit faire. Et puis vient le côté spontané, instinctif. L'illumination, c'est-à-dire la création vient après la réflexion.

- Il y a une période de réflexion préalable à la création, avant l'idée...

Oui. C'est difficile, parce que la nature et les phénomènes sont multiples. Il faut étudier déjà l'horizon, puis le micro-climat et la rose des vents, les vents dominants que vous pouvez connaître sur quinze ans. Il suffit de se renseigner à l'Office des Eaux et Forêts.

L'expérience compte beaucoup. Chez moi, se produit un phénomène qu'a étudié F. Lhermite, un grand ami : l'instantanéité de la vue, du regard et du geste qui accomplit mes dessins. Tout cela se combine avec les souvenirs.

### CL. DAMERY

- Ton rapport à l'espace a-t-il changé depuis ton enfance, jusqu'à aujourd'hui ?

Ah oui ! Je suis de plus en plus libre. Quand j'étais jeune, comme tous les jeunes, j'avais tendance à plaquer des schémas d'espace sur des projets, à avoir des a-priori.

- Tu es plus disponible maintenant ?

Je n'ai pas de religion. On m'aurait demandé de dessiner ma maison à vingt ans, d'ailleurs je l'ai dessinée, j'aurais fait du Breuer et du Neutra, à mi-chemin entre Wright et Le Corbusier, mais avec une espèce d'a-priori de lignes horizontales, fuyantes, avec un plafond pas très haut, beaucoup de vitrages autour de la piscine. C'est de l'espace chic américain. Maintenant non, ce n'est plus ça. Je ne sais pas ce que je ferais.

- Comment travailles-tu sur un concours ? Quels sont les éléments déterminants ?

Plus ça va, plus je suis rationnel. Je crois qu'une des clefs de l'architecture française consiste à se tromper d'objectif, en commençant par du dessin, avant de raisonner sur les grands problèmes posés par le projet. Cette architecture place très souvent la charrue avant les boeufs. C'est typique de l'ancienne école. Les gens commençaient par dessiner et après, ils se posaient des questions ou ils ne se les posaient pas. Il vaut mieux un plan masse d'une grande simplicité et bien raisonné par rapport à la ville, à l'ensoleillement, aux hauteurs des gabarits urbains ; ensuite, seulement, on peut entrer dans les détails qui accompagnent l'image forte du départ. Il y a trop de mecs qui commencent par te faire n'importe quel dessin, sans raisonnement au départ.

- Plusieurs rationalités s'entre-croisent : la ville, le fonctionnement interne...

Oui, c'est du rationalisme bien tempéré.

- Quel est le rapport en temps dans tes projets ?

"Avec le temps va, tout s'en va". Je regrette bien que la vie se termine au maximum vers 80 ans... Je regrette que l'on ne vive jamais assez vieux, parce que notre métier, s'il est exercé convenablement, permet un progrès constant... c'est du gâchis. L'âge permet de s'améliorer sans cesse, d'aller plus vite à l'essentiel avec davantage de liberté. Malheureusement, les statistiques de la M.A.F. prouvent que l'on a beaucoup moins de travail après 55 ans. Il y a une chute brutale. C'est dommage, parce que l'on progresse constamment, si on a toujours le goût de l'architecture, parce que certains architectes s'en fatiguent.

- Rétrospectivement, tu trouves tes derniers projets meilleurs que les autres ?

Ah oui, nettement ! Les choses se classent, on situe plus facilement les problèmes les uns par rapport aux autres, tout en respectant l'importance relative des choses. Quand on est plus jeune, on a tendance à agir par stéréotypes, ce qui entrave la liberté, une certaine forme de connaissance.

- Quand tu dis "parvenir plus vite à l'essentiel", est-ce à dire une simplification du processus, voire un certain appauvrissement du projet ?

Non, l'architecture raconte plus de choses. Dans la première école que l'on a faite, celle de Nangis, nous étions partis d'une déclinaison de systèmes constructifs définis au préalable, on avait des poutres en H, de longue portée dans un sens, et de faible portée dans l'autre. On a exploité toutes les possibilités du système constructif. On pouvait décrocher les poteaux, les travées, on pouvait fermer à l'arrière, ou à l'avant de la poutre, ce qui donnait des choses intéressantes. On pouvait casser les poutres à plusieurs niveaux, par simple exercice de style. A Torcy, il y a davantage, c'est-à-dire toute une symbolique qui est présente. La suivante est à Vauréal : 130 m de façade !

### R. GAILHOUSTET

- Entre le début de l'école et la fin, est-ce que le rapport à l'espace a évolué ?

Oui. Quand vous travaillez dans le logement social, vous êtes bien obligé de penser aux enfants. C'est normal, parce que c'est aussi l'un des gros arguments que l'on utilise. Peut-être que certains éléments déplaisent aux gens dans le logement, mais les enfants y trouveront peut-être quelque chose de plus. L'adhésion des gosses à ce type de logement est très frappante, et très réconfortante, d'ailleurs.

- Ils intègrent l'espace plus facilement que les parents ?

Ils ne pensent pas au fonctionnement pratique et n'ont, je pense, pas plus de sensibilité que les parents. Par contre, leur façon de prendre connaissance de l'espace est plus pure. Dans un autre logement, il y avait une dame adorable et très gentille, avec deux petites filles de 6 et 8 ans, environ. La mère, une petite dame très décidée, puis les deux gosses, se baladaient dans ce logement.

Les gosses étaient vraiment touchantes, elles montaient les marches et disaient : "Par là, ce sera ma chambre !", "là, ça nous va, ... là, non !".

#### H. GAUDIN

- Importance de la durée ?

On ne peut pas penser l'habitation comme quelque chose de volatile. Si j'étais un architecte qui se promenait tout le temps en avion, j'oublierais totalement ce qu'est l'architecture, je ferais vivre les gens dans du néon, dans des bolides ou à la Foire du Trône. L'architecture ne demande à être ni éphémère, ni éternelle. L'éternité de l'architecture est absurde. Le croire témoigne d'une vanité grotesque, mais on sait très bien qu'elle ne peut pas non plus n'être qu'un courant d'air ou un feu follet. L'architecture est comme un caillou, comme une racine, mais probablement ni l'un ni l'autre. Elle ne peut exister que dans tout ce jeu d'impossibles.

#### E. GIRARD

- Avez-vous l'impression que votre conception de l'architecture ait évolué depuis cette première oeuvre ?

Ah oui ! Dans la première oeuvre, on a tendance à faire non seulement ce que l'on a appris à l'école, mais à vouloir tout exprimer dans un premier bâtiment. Certaines choses ne changent pas, resteront en permanence, mais il faut souligner l'importance de la géométrie, de l'exactitude des proportions et de la qualité de la lumière. Je pense que ce sont plutôt les moyens qui ont évolué. Maintenant, je recherche davantage une liberté de l'espace. Je travaille bien plus en plan libre, avec des espaces plus fluides. Ce n'est pas tellement la conception de l'espace qui a évolué, ce sont plutôt les moyens mis en oeuvre. Avec mes dix années d'expérience, j'ai tendance à rechercher plus précisément des qualités de matériaux, en fonction de leur vieillissement. C'est très important. Un bon projet doit prendre de la patine, et non se dégrader. Pour cela, il faut gérer une multitude d'informations : intégrer la poussière, considérer le ruissellement de l'eau, etc. Au début, on construit une maquette. La première oeuvre consiste à construire une maquette. Maintenant, ce qui compte pour moi, c'est la mise en oeuvre, le choix des matériaux et leur vieillissement.

- Avant, c'était trop figé ?

Non, mais on voit que s'intègre, dans la conception même, la manière dont le projet est construit. Le chantier devient un objet de réflexion. Par exemple, tout ce que l'on peut faire avec du béton. Pour moi, la première oeuvre, c'était du carton. Après, j'ai reproduit en béton une maquette en carton. Dessus, on posait une peinture et un enduit. Même au cours de ce premier chantier, je me suis aperçu que le béton impliquait un travail que l'on pouvait mieux exploiter. J'ai commencé à vouloir tirer un parti architectural de la mise en oeuvre. Petit à petit, cette tendance s'est exprimée dans l'architecture.

Cela a son importance sur l'espace, par exemple, dans le projet de Stains qui consiste à rénover une partie du centre. La première tranche a démarré en 1977 sur le projet urbain. Elle a été achevée et habitée en 1980. Ensuite, on a construit une poste. Les deuxième et troisième tranches ont été livrées en 1984-1985. Le chantier de la quatrième tranche n'est pas encore commencé. Déjà, ce projet-là reflète une évolution. J'ai fait une proposition urbaine assez précise et ensuite, la série des tranches, les unes après les autres, comme c'était prévu, mais on ne pensait pas que cela durerait aussi longtemps. Cela fait plus de dix ans ! La construction du logement social pose des problèmes de déblocage de crédit. Pour reprendre mon exemple, entre la première et la troisième tranche s'applique finalement la même conception géométrique et volumétrique, par contre, la réalisation est très différente au niveau des matériaux. Il y a deux cours presque identiques en maquette, faites avec du carton blanc. Simplement, sur la troisième tranche, une réflexion s'est faite sur le vieillissement des parois, selon que celles-ci sont très exposées, ou en fond de cours, où c'est plus abrité. J'ai travaillé les matériaux en conséquence. Des cours qui étaient pourtant identiques au niveau des maquettes, ont été travaillées, dans le détail des matériaux, de façon différenciée, au point de créer deux espaces complètement différents. Au début, je restais plus dans une

démonstration géométrique, avec une architecture blanche. Actuellement, la géométrie est toujours présente, mais comme le squelette qui sous-tend un organisme.

- Votre souci de géométrie vient de l'enseignement que vous avez reçu à l'école ?

Je suis enseignante, alors ces observations viennent surtout d'une réflexion sur l'enseignement de l'architecture. Les outils principaux sont la géométrie et la lumière. Cette conception de vient pas essentiellement de l'enseignement que j'ai reçu, mais plutôt de l'enseignement que je reçois en enseignant moi-même !

#### P. KOBAKHIDZE

- Comment votre perception de l'espace a-t-elle évolué depuis votre enfance jusqu'à aujourd'hui ?

Depuis mon jeune âge, pour passer mes vacances, j'ai toujours campé. Je pense que vivre sous la tente dans un environnement de forêt et de montagne a fait que j'ai toujours eu l'amour d'un espace grandiose, illimité ; quand je parle de l'angle de 60° de Wright, je pense à l'ouverture tout azimut, au pouvoir de respirer ; j'habite actuellement un duplex, et je pense que la dimension ne va pas seulement dans le sens horizontal, mais aussi dans le sens vertical, c'est illimité.

#### R. KRIER

- Votre perception de l'espace a-t-elle changé entre votre enfance et aujourd'hui ?

Non, absolument pas. Ma vision d'aujourd'hui est celle de mes quatorze ou quinze ans. Et même, je peux dire qu'en ce temps-là, l'immensité de la perception et le sentiment de compréhension, ou l'avidité de comprendre étaient beaucoup plus ardentes qu'aujourd'hui, je dirais même plus précises. Plus on devient professionnel, plus la vision se schématise. L'expérience ou le savoir-faire accumulés pendant quelques années font que l'on a tendance à se répéter. C'est le grand danger qui guette les gens de mon âge. Je le sais, puisque je suis tombé dans la spécialisation que représentent l'urbanisme et l'habitation. Je suis un peu triste d'attraper toujours des missions d'H.L.M...

Le logement, c'est la grande masse pour faire de l'urbanisme. Mais les conditions sont tellement misérables aujourd'hui que ce type de projets n'a pratiquement plus aucun intérêt. Naturellement, cela peut être intéressant, à condition d'être très sérieux.

- Avec l'industrie, en multipliant par 3 000 un élément bien étudié, on peut obtenir une qualité...

Le procédé n'est pas terriblement intelligent. C'est comme ça que, eux, font de la monnaie, oui. .

- Ils disent aussi qu'ils font de la ville ...

Voyez, je revenais il y a quelques jours de Bilbao où j'ai une commande pour quelques cent appartements dans un bloc. L'urbanisme est structuré, il est fait ; on me donne la géométrie avec les gabarits du bloc et on me demande d'y introduire cent appartements. En quatre heures, j'avais résolu le problème ! Ce n'est pas difficile ! Avec l'expérience, on divise, on s'organise et on a la solution. Mais naturellement, tous les étages étaient identiques et, dans ce projet vite fait, les deux-tiers des appartements se répétaient. C'étaient de très jolis appartements, en duplex et avec une bonne orientation. Absolument parfaits, mais la répétition est, en principe, quelque chose d'atroce. Chaque appartement est le même. Pourtant, nous sommes tous différents ; nous sommes tous formés sur le même prototype humain, mais il n'y a pas deux nez, deux yeux qui soient posés de la même façon. Donc, j'ai fait une esquisse schématique en abordant mon problème, rien que pour comprendre la mesure, la grandeur, la manière d'organiser un H.L.M. espagnol. Pour moi, c'était la première fois. Mais, je vais reprendre le projet à mon retour, pour essayer d'apporter plus de variété. Mais je sais bien aussi qu'une fois de plus, je vais me ruiner sur ce projet. Plus on travaille

sur un projet, moins on gagne. On doit toujours faire extrêmement attention pour ne pas sombrer dans les dettes, sans s'en apercevoir.

En principe, je dois dire que je fais aujourd'hui absolument ce que je voulais faire à l'âge de 15 ans. Pour moi, ce résultat est étonnant. J'ai traversé des moments difficiles. A 35 ans, j'étais dans un désespoir terrible, parce que je perdais tous les concours auxquels je participais. Sur 90 concours, je n'en ai gagné que deux. Le dernier est celui d'Amiens. Lorsqu'on présente sa vision personnelle, lorsqu'on exprime ce que l'on aimerait faire dans un concours, on se situe hors des contraintes économiques et des lois. Le dernier concours auquel j'aurais aimé participer, c'est le grand Opéra de Paris. Je suis allé voir le site et je me suis dit : quel est l'idiot qui a choisi, pour ce haut lieu de la culture, un brin de terrain à cet endroit-là ? C'est au départ une idiotie. Il ne faut pas faire des concours pareils. Si j'avais participé à ce concours, j'aurais proposé de construire cet opéra au même endroit que l'ancienne Bastille, en plein centre de ce grand boulevard.

### L. KROLL

- Tu reviens pour voir les gens qui vivent là, plus que pour revoir comment évolue le bâtiment? C'est étonnant, parce que souvent, tu insistes dans tes articles ou dans tes paroles, sur l'enrichissement de l'architecture par le temps. On pourrait supposer que tu aies plaisir à la revoir dix ans après...

Oui, mais je vais voir ce que font les habitants, et non ce que j'ai fait, moi. Quand c'est fait, c'est fait! Ce qui me passionne est de voir comment tout cela vit par la suite. Je vais voir ce que les gens ont ajouté ; parfois, ils me demandent un conseil pour transformer ou réadapter quelque chose. A Cergy, les gens n'arrêtent pas de construire. C'était un grand moment pour moi de voir que le lierre avait atteint l'une des toitures, que ce lierre donnait au bâtiment un âge précis. C'est important, à mon avis. Avant de vieillir, le bâtiment est vulgaire, certaines choses sont mal foutues, s'assemblent mal.

- Y-a-t-il des changements, ou pas, dans ta façon de travailler comme architecte, entre tes débuts et puis maintenant ?

Oui, à la Voluwée par exemple, la durée est sensible. Sur le chantier lui-même, pas vraiment, sauf quelques modifications de détails. Tout a été conçu sur deux ans.

- La station de métro est venue après.

Effectivement. Elle est différente, mais pas pour cette raison. Elle a été prévue en avant-projet, dès le départ. Sa structure générale était donc décidée. Elle a été dessinée plus tard, mais elle s'intégrait très bien dans le projet.

- C'est plutôt ton attitude qui nous intéresse, la façon dont tu fais le projet et la façon dont tu résous les problèmes. Cette manière de faire, traduit-elle des changements importants ?

Non, je ne crois pas. Le seul changement est que j'essaie d'en faire toujours davantage, à chaque projet. Je replace tous les invendus.

J. NOUVEL

- Dans ton projet de logements participatifs, pour le concours des immeubles de ville de Puiseux, tu proposais de grands plateaux et un remplissage très diversifié, au gré des gens. Comment éviter l'hétéroclisme ? As-tu le souci d'unifier, ou au contraire, de mettre en scène les contradictions ?

L'important était la structure urbaine assumée à travers des portes et des densités de rues. Il y avait une structure porteuse avec une distribution affirmée et nette et, à partir de là, les gens ont travaillé sur des éléments de catalogue. C'est une vieille histoire. Les immeubles villas de Le Corbusier proposaient presque ça. En ville nouvelle, il faut assumer une règle urbaine, c'est clair. Tu ne peux pas faire participer les habitants sans respecter les règles urbaines.

- "Neumausus" ne laisse pas du tout apparaître à l'extérieur les différences d'organisation intérieure ?

A Nîmes, c'est tout à fait autre chose. C'est une opération P.L.A. sur un terrain donné. Ce n'est pas du tout la problématique du Puiseux. Les gens ne sont pas là. Il n'y a pas d'accession à la propriété. Il n'y a personne qui soit susceptible de marquer son territoire. Pour donner à chacun la possibilité de le faire, j'ai fourni le support le plus brut possible, sur lequel chaque chose peut être mise en scène, avec des rajouts successifs. C'est un espace de liberté, traversant de grandes terrasses ensoleillées. On sent que l'on peut y vivre. Mais quand on s'en va, on le laisse à ceux qui vont suivre. C'est une simple structure d'accueil.

- Comment intègres-tu le pluralisme dans ta création architecturale ?

J'adore les contradictions, elles me procurent un plaisir esthétique : tu n'as qu'à voir Belfort. Deux mondes esthétiques se cotoient de chaque côté d'une porte. D'un côté, de vieux bâtiments écorchés, décortiqués, de l'autre, un bâtiment du XIX<sup>ème</sup> siècle, revu par les années 1980. Des feuilles d'or brûlées au chalumeau, des traces d'incendies, tout cela donne des sensations inhabituelles pour les gens. Et tout cela dans un lycée technique ! Dans un lycée littéraire, oui, mais technique ! D'habitude, ils n'ont pas droit à l'or dans ce genre d'endroit. Donc, Belfort, c'est effectivement la mise en évidence de contradictions.

Toutes les opérations que j'ai faites sont basées sur une variété très forte. A Saint-Ouen, sur quarante-quatre logements, il doit y en avoir vingt-quatre qui sont différents. A "Neumausus", sur cent logements, il existe une trentaine de modèles. La caricature de l'architecture fonctionnaliste, c'est de répéter le même appartement à tous les étages. L'une de mes caractéristiques est d'exploiter chaque situation. L'appartement du haut a de grandes fenêtres... triplex, duplex, tout cela exprime un grand choix.

P. RIBOULET

- Ce que vous exprimez, vous l'avez acquis par votre expérience, votre idée philosophique de l'architecture, ou par vos études ?

C'est venu très longuement, très lentement, dans mon travail. L'architecture, comme tout métier de création, est un métier qui exige énormément de travail. Il n'y a que ça qui puisse permettre d'acquérir les choses.

Dans les grands bâtiments, les grands modèles, je citerais les réalisations de Venise, le Palais des Doges, les grandes architectures italiennes, les palais florentins, les villas, surtout, qui sont merveilleuses, celles de Toscane, les merveilles insurpassables de Palladio. Toutes ces architectures d'Italie sont au sommet des références que l'on peut avoir. Il existe aussi des choses en France et en Espagne, enfin, on ne peut pas tout énumérer. Dans les grands bâtiments contemporains, les oeuvres de Le Corbusier, principalement, restent à mes yeux la référence majeure. La série des maisons réalisées entre 1920 et 1930, les maisons de Boulogne, d'Auteuil, de Poissy, annonçaient cet espace moderne en gestation et font, elles aussi, partie des réalisations insurpassables. Le Corbusier a réalisé par la suite des oeuvres infiniment plus lyriques, sans doute plus belles et plus émouvantes, telles que par exemple, la Tourette, Ronchamps, la Salle des

Assemblées de Chandigarh qui prennent à la gorge et qui sont des espaces vraiment prodigieux, au niveau de la lumière, de l'échelle, des contrastes, de l'ombre etc. Mais ces maisons traduisaient déjà ce nouvel espace. Pour moi, c'est quelque chose de tout à fait important. Puis, il y a les autres grands bâtiments, réalisés par d'autres architectes. Quant à moi, je me repose plutôt sur les oeuvres de Le Corbusier.

Mais encore une fois, dans ces séries d'exemples, ce sont les mêmes qualités qui sont à l'oeuvre, bien qu'elles prennent des formes différentes. Ce sont les mêmes qualités que j'énumérais tout à l'heure. Je crois que Le Corbusier est un architecte tout à fait classique, je ne crois pas non plus qu'il faille envisager une rupture entre l'espace classique et l'espace moderne. L'espace moderne est, par contre, beaucoup plus riche en potentialités que l'espace classique, sans perdre pour autant les qualités de l'espace classique. En tout cas, il ne devrait pas les perdre. L'espace moderne, lui, a un acquis incontestable : le mouvement, la dynamique, le passage. L'espace classique ou l'espace Renaissance, surtout l'espace classique, reflètent une espèce de perfection fixe insurpassable. Vous ne pouvez pas faire mieux que la Chapelle des Pazzi, ou la Chambre des Pairs, c'est impossible. Vous avez là un exemple de perfection fixe. Ces maisons de Le Corbusier, la villa Cook ou les maisons d'Auteuil, sont au même niveau que la Chapelle des Pazzi, à mon avis, parce qu'on y trouve la même perfection des proportions, des rapports entre le plein et le vide. Mais il y a un plus: ce sont les passages. Voilà ce qu'il y a de merveilleux. Quand vous êtes dans le hall de la villa La Roche, dans l'espace central, vous avez tous ces étages qui viennent dedans. Cela n'existe pas chez les Classiques, vous avez là une grande nouveauté que révèle la coupe de la maison de Carthage, ou celle de la maison Cook à Boulogne.

Voilà un apport de l'architecture moderne et qu'il faut porter plus loin, voilà mon travail. Il faut aussi le faire passer dans la société, parce que cette architecture moderne est restée dans un laboratoire. Il y a des constantes dans ces questions de qualité d'espace, des constantes transhistoriques, des choses invariables. Moi qui ai plutôt tendance, il faut le dire, à affirmer la priorité du social, j'ai un peu de mal à parler ainsi, mais je suis sûr qu'il existe de invariants dans ce domaine. Ces invariants sont précisément les proportions, les échelles, les passages.

- Mais ces invariants au niveau historiques, pour vous, il y a l'évolution ou pas ? y-a-t-il eu des jalons ? Votre travail sur l'espace a-t-il changé ?

En ce qui concerne mon travail personnel, je crois qu'il est resté le même, porté d'un projet à l'autre. En tout cas, ce travail reflète la même préoccupation, la même recherche. Donc, je vois une espèce de ligne directrice. Par contre, la manière dont cette préoccupation et cette recherche rencontrent le réel auquel il faut faire face, à chaque fois, en surmontant des contraintes différentes, donne des résultats évidemment un peu différents. A mon avis, c'est le contexte extérieur qui fait varier le travail plutôt que la recherche fondamentale elle-même. Personnellement, je ne suis pas du genre à accumuler multiples expériences dans des tas de domaines à chaque projet.

- Vous êtes insensible à la mode ?

Je l'espère, oui. Je pense au travail que fait J. NOUVEL, j'ai pour lui beaucoup d'amitié et d'admiration, enfin, là n'est pas la question. Nouvel est un type qui, à chaque projet, prend une dimension toujours surprenante, neuve, positive, je trouve cela formidable, j'admire beaucoup son travail. Moi, j'en serais totalement incapable. Chacun a sa propre nature. Moi, je serais incapable de me lancer dans des directions nouvelles et radicalement différentes, d'un projet à l'autre. Je ressens plutôt le besoin de reprendre mes billes là où je les ai laissées, et puis de continuer de creuser le sillon un peu plus profond à chaque occasion.

## J. ROUGERIE

- Evolution avec l'expérience ?

Ce qui est amusant, c'est que maintenant, depuis bientôt un an, j'ai une envie folle de faire de l'architecture terrestre, au point que j'ai transformé l'agence en partie là-dessus. Au moins la moitié de mon temps et de celui des gens qui travaillent ici, est consacrée à l'architecture terrestre, par exemple, je suis en train de faire une usine pour le montage de formule 1. Gérard Larousse m'a nommé comme architecte pour concevoir une usine à haute technologie, sur terre, à Rouen.

Ce projet me passionne. J'ai deux projets, dont l'un avec le gouvernement argentin qui me demande un master-plan pour l'aménagement d'un lieu touristique. C'est amusant de voir que je reviens très fort à ce type d'architecture.

Il n'est pas question, pour moi, d'abandonner l'architecture marine, je crois que l'architecture, c'est l'environnement de l'homme, donc, je ne veux pas me laisser embarquer par l'image d'un architecte de la mer, même si cette image ne me déplaît pas. Ce qui me plaît, c'est de voir ce que l'homme est capable de créer au niveau de l'environnement, quelqu'il soit, voilà ce qui m'intéresse. Je suis peut-être un peu boulimique dans mes prétentions, mais j'ai envie de participer en tant qu'architecte, sans être rangé dans un tiroir, même dans un domaine que je connais relativement bien. Je veux avoir une vision d'ensemble, quitte à donner une orientation préférentielle, par rapport à la mer. Ce sont les milieux extrêmes qui dominent.

- Quels changements avez-vous constaté dans votre architecture, avec le temps ?

Pour moi, cela a toujours été le contenu. Je ne sais rien bâtir sans connaître le contenu. Par exemple, avec l'usine de Formule 1, j'ai été voir, sur tous les circuits, des usines de montage de formule 1, je suis allé discuter avec les mécaniciens, bâtir, ou plus exactement, structurer le programme avec G. Larousse.

Ici, on fait énormément de programmation, on bâtit souvent nous-mêmes les programmes, on participe à la création d'un programme. C'est une déformation car au niveau de la mer, il n'y avait pas de programme. J'ai donc été forcé de créer les programmes. Par exemple, pour le centre de la mer de Brest, on a bâti tout le programme avec des océanographes, pendant un an, sans faire un seul croquis.

Avec G. Larousse, j'ai travaillé trois mois sur la programmation, avant de faire l'usine. Après, il faut trouver un squelette, la matrice qui va déterminer la volumétrie. J'épure énormément mes projets, ils sont même parfois trop épurés, ce qui donne des effets de copie de plans.

- La simplification s'amorce au niveau du programme ?

Oui, concernant le programme pour l'usine de Formule 1, je me suis opposé à un certain nombre de personnes car après avoir vu le type d'environnement dont ils ont besoin, tout doit être extrêmement clean ; ce n'est pas le garage du mécano de campagne, c'est plutôt un bloc opératoire comme à l'hôpital... Pour symboliser tout cela, s'impose, de toute évidence, une structure métallique industrialisée extrêmement légère, si légère qu'on a l'impression qu'elle pourrait se déplacer. Actuellement, cela se passe très bien.

- Dans le travail, votre expérience vous a-t-elle amené à changer d'attitude, pour aboutir à l'expérience professionnelle ?

Moi, je crois que c'est l'expérience professionnelle de la mer qui m'a fait changer d'attitude par rapport à mon métier, en fait, c'est l'inverse de ce que vous dites. Par exemple, je travaille avec la Comex, j'ai des liens avec J.L. Churiéu pour le monde de l'espace. Ce sont des gens qui naviguent dans des milieux très rigoureux et pointilleux. Ils ont une telle discipline et une telle rigueur qu'ils ne peuvent pas se permettre la moindre erreur. Ce sont eux qui m'ont apporté, au niveau de l'architecture, des méthodes de travail et de mise en place pour un certain nombre de choses, et non l'inverse. Ce sont eux qui ont amené la restructuration de l'agence en fonction de leurs soucis. Moi, je veux m'intégrer à une équipe, sans être le leader : je participe. Je crois qu'un architecte sur une usine de formule 1 (c'est une première !) a amené quelque chose de plus. Mais c'était à moi de me plier à leur volonté, tout en gardant ma fonction d'architecte.

- C'est dans l'organisation du temps ?

Non, c'est dans la réflexion, l'attitude à avoir, par rapport au sujet. La mer, c'est la liberté, mais c'est également un domaine où l'erreur pardonne difficilement. Ce n'est pas une contrainte, mais quelque chose que vous avez engrangé comme le montagnard qui sait que chaque geste est aussi un plaisir, ça entre en soi. Sous l'eau, on a la liberté, parce qu'on vole comme un oiseau dans les trois dimensions, mais il faut savoir que si vous vous perdez, hors de votre maison sous-marine,

c'est la mort, parce qu'on ne peut pas remonter à la surface sans passer par tous les paliers de décompression.

Pour se promener sous l'eau, il faut avoir le sens de l'orientation. Si vous perdez vos points de référence, il se peut que vous ne trouviez plus la cabine. Il y a des gens qui sentent intuitivement l'environnement. Sans prétention de ma part, en me baladant, je sens que c'est par là, même si j'ai fait des détours.

Dès que vous quittez la cabine pressurisée, vous la perdez de vue très vite ; vous faites deux cents mètres, vous tournez dans tous les sens, pour repérer les choses, vous suivez des bancs de poissons, et après, comment revenez-vous ? Vous pouvez passer tout près sans la voir. Il faut une certaine discipline, il faut développer certaines acuités. Pensez au type qui voudrait faire la traversée de l'Atlantique en solitaire et qui paniquerait en plein milieu de l'Atlantique. Il y a des lois qui font que c'est très agréable. Moi, j'adore les contraintes. Mais je ne suis pas maso, je ne crois pas.

#### A. SARFATI

- Quelle évolution s'est opérée dans ton rapport personnel à l'espace, depuis ton enfance jusqu'à aujourd'hui ? Y-a-t-il eu des étapes marquantes ?

J'ai envie de dire que ce qui évolue, c'est qu'aujourd'hui, je sais lire l'espace d'une façon infiniment plus complexe. Je sais parler d'une ambiance sonore, de la Place du à Marrakech, comme d'un fond sonore, et non comme des bâtiments. Je n'ai absolument pas peur de ça. Je sais parler de l'espace de la Place Stanislas, comme d'un espace en rapport complet, et fort avec la nature. La relation ville-nature est là, plus forte que nulle part ailleurs, par l'ouverture des angles, la pénétration. C'est un endroit extraordinaire. Je sais parler du Cours Mirabeau, comme je ne savais pas le faire. Ce n'est pas seulement un espace de pratique, c'est aussi une articulation entre la vieille ville et le quartier Mazarine. Je sais que les platanes sont beaucoup plus importants que les quelques atlantes des hôtels particuliers.

#### CL. VASCONI

- Ton rapport à l'espace, a-t-il changé avec l'âge, avec l'expérience ?

Je pense que je me perds beaucoup moins dans l'anecdote, je veux dire par là que plus ça va, et moins l'émotion spatiale se complaît dans l'anecdote, dans le détail des petites choses, la miniaturisation des choses. Je crois que maintenant, plus ça va, plus je suis intéressé par un espace qui a la force de la dimension.

Pour moi, Meknès devrait être une des villes les plus extraordinaires du monde, quand tu vois ces doubles fortifications, ses doubles remparts, avec tous ces palais et ces jardins suspendus, ces plans d'eau. Tu rentres par des espèces de portes, la babelle Mandsour, tu arrives ensuite dans une première place, tu passes une deuxième porte, une double fortification, un double rempart gigantesque qui ceinture tout l'ensemble. Je pense à ces lieux, parce qu'ils provoquent chez moi une émotion extraordinaire, parce que la dimension, la puissance et la linéarité des choses m'intéressent...

#### A. WOGENSKY

- Quelles architectures vous ont le plus marqué ?

J'aime également l'histoire de l'architecture, l'architecture contemporaine, l'architecture de l'Egypte antique, celle précolombienne du Mexique, l'architecture japonaise et l'architecture romane. Je crois que je m'arrête là.

- Qu'y a-t-il de commun entre toutes ces architectures ?

C'est une bonne question. Naturellement, il faudrait détailler un peu plus, parce que je ne peux pas dire que j'aime vraiment tout dans l'architecture de l'Egypte antique, surtout celle de la décadence.

On ne peut pas dire que j'aime tout dans l'architecture romane ou japonaise. J'aime l'architecture qui recherche la beauté, non par le décor, mais par la forme elle-même avant tout et les proportions de cette forme, par les rythmes établis dans l'espace, par les manières dont les formes sont intégrées les unes aux autres. J'attache beaucoup d'importance au jeu avec les matières et les couleurs. Cela me paraît tout à fait commun à ces époques-là, et ça paraît s'adresser et exprimer des valeurs humaines universelles et permanentes. Je crois à cela. Tous les voyages que j'ai eu la grande chance de faire tout autour de notre planète m'ont confirmé dans cette idée. Je crois qu'il y a beaucoup plus de ressemblance entre les hommes que de différences, hommes et femmes, bien sûr, le genre humain, cela va de soi.

Bien des gens ont le grand tort, en particulier, nos médias, de souligner, de mettre en avant les différences, alors que les ressemblances sont plus profondes et bien plus importantes. Quand je suis allé pour la première fois au Japon, je croyais vraiment aller dans un autre monde, voir des gens différents dont le processus de pensée ne serait pas le même que le nôtre et qu'il serait donc bien difficile d'avoir des contacts. Or, surtout au Japon, j'ai eu la chance d'y aller plusieurs fois, pas du tout ! A peine j'étais sorti de l'aéroport, je me sentais tout à fait chez moi, je voyais des gens qui me ressemblaient, avec le même sourire, je voyais des mamans regarder leurs enfants comme le font toutes les mamans et les enfants regarder leur mère, comme tous les enfants du monde.

Enfin, voilà les véritables valeurs humaines fondamentales et qui, à mon avis, sont absolument universelles. C'est la même chose à travers l'histoire. Bien sûr, je n'ai pas vu vivre les Egyptiens de l'Egypte antique, mais par rapport à tous les témoignages qu'ils ont laissés, auxquels je vibre quand je suis dans leur architecture, je trouve que cette architecture est belle. Devant la sculpture du Faucon Horus, je suis pénétré d'émotion esthétique, pourquoi ? Cette sculpture a été réalisée il y a 4 000 ans. Le sculpteur me parle comme s'il était à côté de moi, comme s'il me disait des choses que je comprends, des choses sympathiques et qui me font du bien. C'est la merveilleuse possibilité de l'art. Pourquoi trouvons nous belle l'abbaye du Thoronet en Provence, alors qu'elle a été faite par des architectes du Moyen-Age, ces hommes que l'on suppose différents de nous, pourquoi se sent-on pénétré de beauté dans un grand temple, un grand ensemble toltèque, aztèque ou maya au Mexique ? Moi, je crois en ces valeurs humaines constantes. C'est le propre des grandes époques d'art et des grands artistes, de très grands créateurs de l'histoire de l'art, d'avoir touché ça, d'avoir retrouvé ces valeurs pour les exprimer, d'avoir complètement laissé tomber les valeurs momentanées, les valeurs passagères de la mode qui peuvent, certes, avoir un intérêt momentané, mais qui ne tiennent pas le coup, ou qui étonnent, séduisent, pour disparaître ensuite et qui finissent même par être désagréables. Voilà ce qui se démode. Certains architectes se démodent, d'autres non, à mon avis, c'est ça la différence. Concernant l'époque contemporaine, le même processus peut s'appliquer, je mets Le Corbusier avant tous les autres, suivi de peu par Mies Van der Rohe, parce qu'ils ont retouché, avec leur propre langage et les techniques de leur époque, l'enrichissement qu'ils avaient reçu de leur propre société contemporaine. Ils ont perpétué les valeurs humaines fondamentales et permanentes. Pourquoi la Villa Savoye ou ce fauteuil, dessiné il y a un demi siècle, ne me paraissent-ils absolument pas démodés ? Et cette fameuse chaise longue de Le Corbusier ? Tous les meubles de Le Corbusier ont été dessinés entre 1925 et 1929, c'est-à-dire depuis un demi siècle... Peut-être la Villa Laroche, en un sens, est un petit peu démodée, comme l'est, par exemple, l'architecture de Mallet Stevens. Mais la villa Savoye, elle, je ne la trouve pas du tout démodée. Dans la Villa Laroche, il y a quelques caractéristiques supplémentaires qui ne sont pas permanentes et qui sont significatives des environs de 1925, j'ai fait une comparaison avec Mallet Stevens que j'aime bien. Je trouve très beau ce qu'il a fait. Mais pour moi, la Rue Mallet Stevens qui n'est pas bien loin de la Villa Laroche est un peu démodée, on peut lui mettre une date. Par contre, si l'on me disait que la Villa Savoye a été construite l'an dernier, je le croirais tout à fait. Pour la villa Laroche, je serais tout de même un peu étonné

## LE DESSIN

213

J. BELMONT

- Vous dessinez ?

J'ai vraiment commencé à la fin de l'école. Le dessin fait voir les choses, et permet de les encadrer correctement. Je pense que l'on devrait développer le dessin, avec les méthodes audiovisuelles de l'expression ordinaire en image synthétique. Tout cela devrait développer le dessin manuel.

Ces méthodes audiovisuelles débarrassent d'un travail technique sans intérêt, et ne laissent plus qu'un travail intéressant, c'est-à-dire le dessin de l'essentiel. Votre génération a réintroduit le dessin, après l'avoir dénigré en sortant de l'école et après avoir critiqué la main qui ne pense pas. Moi, je me souviens du travail que je devais faire en tant qu'enseignant, pour vous pousser à concrétiser les choses. Les discours et les analyses étaient sans fin, et il n'y avait pas moyen de passer à l'action. Certains passaient à l'action, mais beaucoup n'y arrivaient pas. Trop d'analyse rend la création impossible. L'analyse est un frein terrible à la création, quand elle est poussée trop loin. Je me souviens qu'à force d'analyser et de faire des théories, tous les projets se terminaient par une architecture de papier qu'il était impossible de construire en béton. La nouvelle génération a repris le dessin, le beau dessin. Peut-être que la génération qui a suivi Portzamparc et Grumbach a refusé le dessin pour mieux le redécouvrir. Je pense que ce goût du dessin est revenu à partir du moment où il n'y avait plus grand-chose à construire. Le dessin est devenu l'expression de l'essentiel, alors qu'avant il était utilisé comme une simple sauce. Je crois beaucoup que les modes d'expression sont très liés aux modes de création. Je prépare un bouquin sur ce sujet. Je crois que les modes de création aiguïssent les modes d'expression et vice versa. Avant la Renaissance, le mode d'expression était collectif comme la création : les vitraux, la tapisserie, les sculptures sur les façades. La Renaissance a inventé la perspective qui est le condensé de toutes les visions. Ce n'est pas un hasard : on est passé de la création collective à la création individuelle d'un art pour tous. L'art urbain est né avec la peinture du cheval. Tout cela a donné la technique de la perspective qui passe par un œil. A mon avis, l'époque que l'on est en train de vivre est très intéressante, parce que la perspective disparaît. Avec l'ordinateur, on retrouve les systèmes de l'époque du pré-Moyen-Age. On retrouve des systèmes collectifs. N'importe qui peut appuyer sur des boutons, se balader dans un projet et découvrir par lui-même, comme on le faisait au Moyen-Age. C'est le signe avant-coureur d'un autre mode de création.

R. CASTRO

- Tu vas dessiner ?

Non, Madame Dolto. Non, j'ai grandi, Madame Dolto. Je suis un ambivalent ; je suis très politique, je ne sais pas comment le dire.

P. CHEMETOV

- Le dessin est-il la seule conceptualisation anticipée d'un processus de mise en oeuvre ?

Aujourd'hui, oui, parce que l'on n'est pas dans un monde de conventions. Il est probable qu'à l'époque de la construction d'un temple athénien, on pouvait par les mots dire ce que l'on voulait : Je veux tant de cannelures, je veux que tel élément soit vertical, je suis sûr que l'on pourrait décrire, même écrire, la formule mathématique complète du temple. Aujourd'hui, c'est impossible.

Ne rêvons pas. Il n'y a pas d'archaïsme possible : dans le monde où nous vivons, je crois que le projet et le dessin qui en est l'écriture sont la seule conduite centrale unificatrice que nous ayons pour condenser dans un document, ce que nous voulons faire ; je n'en vois pas d'autre. Si on pouvait faire comme à l'époque des châteaux, une grande maquette en bois que l'on apporterait sur les chantiers... ce serait tout à fait possible, mais il faudrait que le système d'évolution du marché change complètement. Eh oui, que demande-t-on ? On nous demande à l'avance de prévoir le coût entier d'un bâtiment, voilà ce qui provoque cette inflation du dessin. Si l'on nous disait :

"Monsieur, voici un budget de tant, voilà le programme, faites ce bâtiment, débrouillez vous. Si vous vous êtes trompé dans les fondations, les poignées seront moins belles, mais je veux des poignées

quand même et vous êtes responsable". "Et si le tyran était vraiment tyran, "vous y risquez vos yeux, votre main droite ou votre tête", je pense que l'on ferait attention à ce moment-là au débours. Et quand on lit les mémoires de Vauban, on s'aperçoit qu'il y a des querelles de toisés, (pas de mètre, il n'était pas encore là) c'était prodigieux, parce que tout était calculé au m<sup>7</sup> de charpente près. Il y avait très peu de matériaux : il y avait quelques pierres, du bois, des ardoises. A l'époque contemporaine d'une grande complexité culturelle, géographique et urbaine, je crois qu'il faut trouver ce petit îlot d'unité offert par le dessin, voilà pourquoi beaucoup d'architectes attaqués, frustrés, malmenés sont tentés de ne pas sortir de cette île.

- Le dessin se referme-t-il sur lui-même ?

Oui, c'est le seul endroit dont on est maître, permettant une conduite totalement paranoïaque de "mon" dessin. On voit ces jeunes gens qui arrivent en sortant des écoles : il faut trois ou quatre ans pour les détendre. Même l'image du mot espace. C'est un mot auquel l'opinion publique n'attache pas du tout le même sens. Tous les slogans qui s'y rattachent : la double paroi, l'épaisseur, etc... je sais que les moments les plus pénibles de ma vie sont ceux que je passe quand je participe à un jury et que j'entends parler mes confrères. Quelquefois, malgré les très bons projets qui sont présentés, je me dis pourvu qu'il se taise ! Il est en train de se torpiller. Il parle un tel langage qu'on ne le comprend pas. s'il se contentait de dire qu'il y a des portes, des fenêtres, des halls, que les WC ne seront pas bouchés, là je suis tout à fait désobligeant. Mais qu'il dise quelle est sa raison profonde, que dans tel coin de la ville il est nécessaire d'offrir une vaste esplanade devant ces bâtiments, ou au contraire de ne pas le faire et de se contenter simplement de 3 m de recul. Qu'il parle dans un langage qui sera compris par ses partenaires ! D'habitude, un architecte parle architecte ; quand un vicomte rencontre un autre vicomte, il parle vicomte, il ne va pas parler architecte. Il faut parler français, c'est tellement mieux. Enfin, en France ! En Italie, Gueffe avec les Gueffes, et Gibelin avec les Gibelins !

- Dessines-tu ?

Oui.

- tu disais qu'enfant tu peignais ...

Mais j'ai des carnets sur lesquels je dessine.

#### CL. DAMERY

- Tu n'as jamais été tenté par la peinture, la sculpture ?

Non. Je n'ai jamais eu assez de métier, pour pouvoir progresser dans ce domaine et en retirer des satisfactions. Wells, mon associé, fait de la sculpture, en prélevant l'argent nécessaire sur le marché du gros oeuvre ; on s'arrange avec l'entreprise. A Evry, on arrive dans un atrium circulaire. Au milieu, il y a une énorme sphère, avec une sculpture à l'intérieur. Les mômes peuvent y entrer, mais ils n'ont pas le droit. Dans une autre école, Wells a mis devant un préau une sculpture inspirée du monument indien à Jaïpur.

- Wells exerce un double métier, architecte et sculpteur ?

Oh non, ce n'est pas un métier, mais il y passe du temps, trop de temps, par rapport à l'agence. Sinon en sculpture, on avait eu de très bons rapports avec Attila, un peintre qui vient de mourir et qui faisait des oeuvres très intéressantes, très dessinées et colorées, avec du mouvement, un art situé entre la figuration et l'abstraction. A Marne-La-Vallée, il avait aussi fait de l'humour. On voulait faire une école, comme une gare, avec une énorme horloge pour traumatiser les mômes ! On était méchants à cette époque-là. L'horloge est un cube de 3 m ; les cadrans ont été conçus par Attila. Les rapports sont difficiles, parce que le 1 % arrive d'une façon inintéressante.

H. GAUDIN

- Vous dessinez beaucoup ?

Oui, en tout cas, je dessine beaucoup autour de l'architecture. Je dessine sans cesse des perspectives. Dessine-t-on avec des volumes, avec des lumières ? On n'en sait rien, tout va ensemble, on ne sait jamais qui prend le pas sur l'autre.

- On a l'impression que la conception vous importe plus que la réalisation.

Pas du tout. Tout est important, il n'y a pas d'idée de conception, on parle de concept, mot vide évidemment et mort.

- Vous montriez dans une récente conférence des dessins faits en Italie, Vous l'avez connue jeune, l'Italie ?

Non, j'ai connu l'Italie tardivement. Je ne voyageais pas quand j'étais jeune, on était pauvres et on ne voyageait pas. Mais vous savez, l'Italie a soulevé mon enthousiasme, un enthousiasme que chacun éprouvera fatalement, s'il est tant soi peu architecte. En Italie, on trouve toute l'architecture possible, parce que cette architecture est vivante. On y voit des traces magnifiques qui filent les unes dans les autres, on y voit de magnifiques superpositions dont les couches racontent une histoire vivante. On reconstruisait Padoue sur Domitien, le Palais Orsini sur Marcellus. On ne se gargarisait pas d'histoire pour en faire lettre morte. A Rome, l'histoire est vivante, sans réalisation moderne éprouvante. Il faut se servir de l'histoire, sans la mépriser ni l'éradiquer.

Autrefois, sur les vieilles substructures, on savait être neuf. On ne se disait pas que pour exercer sa subjectivité ou son petit ego, il fallait tuer tout le monde et toutes les sculptures. On pouvait être contemporain, de la plus haute intransigeante modernité, tout en s'érigeant sur des substructures antiques, parce qu'on savait s'en servir, les détourner, filer avec. Je pense au Campo Di Fiori, où il y a des immeubles qui datent du XVIII<sup>ème</sup> et qui ont été érigés sur les substructures du théâtre de Pompée. Voilà des couches qui sont actives.

- Vous dites que vous êtes un architecte tardif ? Que s'est-il passé après le diplôme ?

Rien. Il s'est passé qu'effectivement, je n'ai pas été très sollicité. Je n'ai jamais rien fait pour l'être, c'est très bien, je m'en félicite. Je ne sais pas si j'ai employé le terme tardif ou retardé, je ne sais pas. Effectivement, il y a eu un laps de temps entre ma sortie de l'école et puis mes édifices, mais enfin, c'était très bien.

- Vous faisiez de l'architecture ou autre chose ?

Oh non, je travaillais... Oh qu'ai-je fait ? Je suis allé aux Etats-Unis, j'avais une bourse. J'y suis resté un an et demie. J'ai travaillé quelques temps à l'atelier Parisien d'Urbanisme, j'ai négrifié des choses qui n'avaient pas de consistance. Je dessinais.

- Vos propres activités de dessin ?

Le dessin n'est pas tellement lié à l'architecture. Je ne projette pas dans le néant, je dessinais des arbres.

- Ce sont plus les circonstances qui ont fait que vous...

Oh les circonstances... et l'humeur ! Les circonstances aussi, on les grommelle. Je grommelais mes circonstances dans la mesure où j'avais compris que l'architecture était impossible à ce moment-là. Effectivement, c'était très difficile.

B. HUET

- Epreuves-tu le plaisir de l'architecture dans la conception de l'idée ou plutôt dans son dessin ?

Le dessin aussi est un plaisir. Je dessine beaucoup pour le plaisir, souvent pour rien. C'est plutôt de l'imagination ; je suis un homme de cabinet.

- Est-ce que tu peins ou sculptes ?

Non, non, pas du tout. Je dessine beaucoup, mais comme ça. On m'a demandé dix fois de vendre des croquis d'architecture. Les dessinateurs les piquent d'ailleurs de temps en temps, parce que maintenant cela a une valeur ! Moi, j'ai toujours refusé de vendre des dessins, parce que je trouve cela absurde. Je vends de l'architecture, pas des dessins. Il y a là un fétichisme qui me déplaît. J'ai fait un séminaire de cinq jours avec les étudiants, aux Etats-Unis, on faisait un projet avec d'autres architectes, dont le professeur qui m'invitait. Les étudiants s'arrachaient mes calques et me les faisaient signer. Les étudiants ne vont pas en faire du commerce, mais cela m'embête un peu, même beaucoup.

R. KRIER

En sculpture, je ne travaille pas de façon abstraite, comme il est peut-être d'usage aujourd'hui. L'abstraction dans l'architecture me suffit. Je fais des sculptures plutôt réalistes.

- Sur quel thème ?

Cette commande de Barcelone portait sur un thème que je n'ai pas choisi. On me demandait toute une série de figures des personnages de Barcelone, qui, autrefois, avalent à faire avec la mer. Devant la vieille ville de Barcelone, ils ont aménagé un nouveau môle et l'architecte de ce môle est un ami. Il m'a demandé de lui faire une proposition. J'ai fait des maquettes, je les ai présentées au Maire qui a dit oui. C'est comme ça que tout a commencé.

Le Monsieur que je viens de voir fondre, c'est un poète Papaséit. Ce poète, interdit de publication sous le règne de Franco, est mort dans les années vingt. Aujourd'hui, il est très populaire. Il écrivait beaucoup de poèmes sur la mer. Un autre personnage représente un Maire très important pour Barcelone, au tournant du siècle, qui a été Directeur du port et lui a insufflé une nouvelle vie économique. Il y a aussi un architecte néo-classique. L'ingénieur qui a dessiné tout le port au 19<sup>ème</sup> siècle, Barcelonetta, le quartier des pêcheurs, un quartier extrêmement populaire aujourd'hui ; j'ai groupé tous ces personnages autour d'une table où se trouve la maquette de leur plan.

Je travaille comme un sculpteur du Moyen-Age. On me demande de faire un philosophe et je le fais, comme jadis, on leur demandait de faire une Madone. Celui qui faisait la meilleure Madone était leur plus grand héros. Faire une figure, c'est faire une composition, et pas seulement le portrait du bonhomme. Il y a tout le dynamisme de la figure. Les époques classiques grecques se sont concentrées sur le corps humain, pendant plusieurs siècles. La sculpture grecque est le seul témoignage de l'art grec, on ne connaît pas de peinture, ni de musique, seulement des ruines d'architecture ; les sculptures qui sont des copies romaines, la plupart du temps, sont les seuls témoignages du perfectionnisme de l'ère classique. Ce sont toujours des bonhommes et de belles femmes. De jolis caractères, et rien de plus. Imaginez cette pauvreté, la simplicité de cette base qu'est la beauté d'une figure humaine et qui a quand même une telle substance ; une petite mélodie de Bach ou de Mozart, une toute petite invention comme Schubert... peut-être équivaut à un brin de perfectionnisme dans la sculpture: un oeil, un nez, une bouche ...

- On ne s'intéresse plus à l'être humain ?

Mais si, mais si ! Cela m'intéresse, moi et je suis un contemporain... Nous avons aujourd'hui la liberté de faire ce que nous voulons. Personne ne peut me forcer à faire de l'art abstrait. J'ai passé au moins dix ans à faire de la sculpture. Au début de mes études d'architecture, je faisais toujours de la sculpture pendant mes vacances à la maison. Je faisais des choses abstraites,

comme tous les idiots... Parce que tout le monde des Arts, des Lettres, regorgeaient d'abstraction et, comme on se sentait proche des temps modernes, on faisait la même chose. Après s'être livré à cet exercice un certain temps, avec un peu d'intelligence, on se rend vite compte que ce sont des bêtises exécrables. Ces manières de voir sont légitimes si on veut faire de l'argent... tout cela, c'est fini, c'est cassé. Et le renouvellement de l'art abstrait, avec ses nouveaux Kandinsky, ces nouvelles années 20 qui sont à la mode aujourd'hui, même dans le domaine de l'architecture, c'est vraiment ridicule... Cet éclectisme pénible qui n'a rien dit dans les années vingt, en dit encore moins de nos jours. Cette jeune génération d'artistes qui répètent les années 20 dix ans après les Américains, regardez l'architecture des New-York five, le répertoire de Le Corbusier remâché, retransformé par Peter Eisenman qui lui-même a remâché De Stijl, et nous, dix ans après, nous faisons les mêmes bêtises.

- C'est le look, avec son aspect artificiel.

C'est tellement bête. L'essentiel n'est pas là. Dans une séance de Conseil Municipal d'Amiens, avec des gens très sérieux, j'ai eu une très grande surprise. Au lieu d'avoir un débat sur l'urbanisme, un monsieur me demande : "Pensez-vous intégrer les arts et la sculpture à votre projet ?" Je lui ai dit : "quel plaisir d'entendre cette question, parce que c'est mon rêve de jeunesse de voir réapparaître la réintégration des arts au sein de l'architecture. L'architecture a toujours été appelée "la mère des Arts". Personne ne comprend pourquoi. Aujourd'hui, avec les solutions technocratiques et fonctionnelles, personne ne peut avoir l'idée que cela joue un rôle central dans les arts.

- Vous mettez en scène les autres arts...

Mais oui. Par exemple, le cadre autour de cet admirable miroir, c'est toujours un reste de symbole de l'architecture que l'on voyait autrefois dans une pièce comme celle-ci. Tout cela agrandi, c'est de l'architecture ; dans les belles architectures classiques, on voit toujours les boiseries et tous les reliefs de stuc qui constituent un cadre pour les peintures ou pour les tapisseries.

### J. NOUVEL

Je ne fais pas de dessin

- Peu importe la qualité esthétique....

Je ne fais pas de dessin... C'est important de refuser. De ce point de vue-là, je suis totalement traumatisé par les Beaux Arts, et peut-être par CL.Parent, en complément. Il prenait le stylo, comme ça, pour dessiner sa façon de repenser les choses. Je me suis très vite aperçu que dans un dessin, on véhiculait d'abord sa propre esthétique, avant de véhiculer celle de ce qui allait être construit.

Ce qui m'intéresse beaucoup plus, c'est de définir dans ma tête la nature exacte de ce que je vais faire et ensuite, de la représenter. Je suis incapable de faire un dessin de quelque chose de parfaitement conçu, fini, et de plus, le dessin implique une émotion à faire passer ou une fidélité de transcription, en tous les cas, une finalité.

Ce qui m'avait frappé à l'Ecole des Beaux Arts, c'était que tout le monde arrivait avec ses poncifs pour faire des esquisses, des paysages de neige, des dessins de carrelage, des entablements de Ledoux, enfin des conneries... Tout le monde avait ça dans sa sacoche. Quand il fallait faire une esquisse en 12 heures, cela leur permettait de faire des rendus éblouissants à l'encre de Chine, d'avoir le poché là où il fallait. En fait, si on avait construit ce qu'il y avait là, la belle image, la bonne épaisseur du trait de coupe n'avaient plus aucune importance ; mais aux Beaux Arts, cela donnait une très bonne note. Une très bonne architecture, très mal représentée était refusée à tous les coups.

Je ne veux pas dessiner. J'ai été le premier élève des Beaux Arts à rendre un projet sur un format 21 x 29,7. Ce n'est pas un hasard, avant 1968... Je suis persuadé, en tout cas, des vertus de ce que j'appelle la distanciation ; c'est la raison pour laquelle je ne dessine pas ; dès que j'ai fait un dessin, je le trouve génial, puisque j'en suis l'auteur ! Je perds toutes mes vertus critiques...

- On ne peut pas avoir un dessin génial ?

Non, non. En pensant à l'effort que ça va me demander de refaire le dessin pour une petite chose qui me paraît secondaire, je perds toute ma dimension critique ; je cultive à la fois une connaissance par point, pour un parcours à faire, et entre chaque point, un certain temps d'incubation ; une distance qui me permet de réagir sans passion. Je récusé beaucoup l'intuition... J'ai besoin de m'appuyer très très longtemps sur des choses sûres, j'ai besoin de prendre de la distance pour voir si je ne suis pas trop dans l'erreur. Cela ne veut pas dire que je ne me trompe pas, mais c'est ma façon de travailler. Je m'adresse beaucoup à des consultants qui, eux-mêmes, ont de la distance vis-à-vis de ce que je fais.

- Tu te critiques beaucoup quand tu fais quelque chose ?

C'est difficile à dire, parce que je fais peu de choses. Ce que je critique, c'est le processus, ce n'est pas moi en l'occurrence. C'est une façon de faire et j'oriente mes projets vers ce qui me paraît le plus pointu, vers la limite du possible ; parce que je suis intéressé par le réel et par mes dessins. Ce qui m'intéresse, en tant qu'architecte, c'est de construire. Tous mes dessins ont été faits dans le but de convaincre et de construire, pas pour d'autres raisons. Je ne suis pas un architecte de papier. Je ne me poserai jamais la question du dessin de la ville en l'an 2050, parce qu'en 2050, je sais que je serai mort. Mais oui, l'architecture du futur ne m'intéresse pas. C'est le présent qui m'intéresse et ce que l'on peut en faire. De ce côté-là, je suis très pragmatique. Ce qui m'émerveille, c'est de faire passer dans le réel quelque chose du fictif, autrement dit, faire une réalité de ce quelque chose qui se trouve dans ma tête.

- C'est ta conception de l'espace ?

Je n'ai pas conscience de créer des espaces...

#### M. MACARY

- Dessines-tu ?

Peu... Ce n'est pas un refus du tout de faire un dessin, c'est une question de temps. Et puis, je n'ai pas de facilité pour dessiner. Quand j'étais à l'école, il me fallait beaucoup de temps pour dessiner. Je ne dessine pas facilement. Pour moi, dessiner, c'est poser un calque sur un calque, prendre du temps, y revenir, pour enfin arriver à quelque chose qui me satisfasse, moi. Donc, pour moi, le dessin est un exercice important qui m'intéresse et qui me plaît, mais à condition d'avoir tout mon temps. Je dessine pour les projets, pas pour le plaisir de dessiner. Par exemple, je dessine le point de départ d'une vision architecturale. C'est un croquis, pas un dessin abouti qui serait en lui-même un beau dessin. Les dessins affichés sont beaux : ce sont des dessinateurs de l'agence qui les ont faits ; je les ai managés : un dessin comme celui-ci représente à peu près un mois de travail pour un architecte.

- Pouvez-vous esquisser ... ?

Je ne dessine pas.

#### P. RIBOULET

- Nouvel a dit qu'il ne dessine pas dans son métier et il a refusé de dessiner.

Moi, je dessine constamment et complètement. Je peux vous montrer quelques dessins. Oui... Nouvel ne dessine pas, Chemetov non plus ! Moi, je dessine énormément, constamment et très longtemps, et c'est en dessinant que je crée des choses. C'est dans ce travail manuel du dessin et des maquettes que je crée. Et c'est là, le laboratoire, le lieu, l'essentiel...

J. ROUGERIE

- Considérez-vous le dessin comme important ?

Pour moi, c'est capital, je suis très exigeant sur la formulation du dessin. Autant je suis incapable d'imaginer un engin, une maison sous la mer ou une architecture terrestre sans programme, autant je ne passe pas d'un extrême à l'autre, c'est-à-dire qu'une fois que j'ai décortiqué et mis en place un programme, après l'avoir spatialisé en volumétrie, je cherche le fil d'Ariane à travers une technologie, le dessin s'impose après. Je ne supporte pas facilement que l'on rende un dessin médiocre, je suis tout le temps en train de râler à l'agence, parce que les dessins ne sont pas assez bien rendus, que ce soit en plan ou en perspective. J'adore qu'un plan soit bien exprimé avec toute une codification qui se met en place. Je suis très exigeant, ce n'est jamais assez parfait.

- La maquette vient après ?

Elle vient toujours en amont, on fait quasiment toujours des maquettes de volume. Les maquettes de recherche traînent dans toute l'agence. Aucun projet ne sort sans maquette.

J.M. RUOLS

- On parle de la couleur et on aboutit à l'art roman ; l'art roman, tel qu'on le perçoit maintenant, n'est plus associé à la coloration.

Je parlais des églises romanes qui étaient peintes. Les gens venaient se protéger dans les églises en période de guerre. L'église est un lieu très culturel, avant d'être spirituel. C'était le lieu le plus populaire qui puisse exister à l'époque. Tout en écoutant le culte, les gens regardaient toutes ces images naïves du démon, du bien et du mal, parfois représentés sous des formes scandaleuses pour une église... L'aspect sexuel est traité très souvent en relation avec l'histoire du bien et du mal. Tout cela était très coloré. La pierre, ils s'en foutaient complètement. Elle était un moyen et non un but, alors qu'aujourd'hui, la pierre est devenue un but. A l'époque, la fresque était explicative, c'est l'expression artistique la plus profonde. Un tableau reste en deux dimensions, tandis que la fresque intègre le volume. Les gens sont irrités de voir des choses complètement peintes. Pourtant, les temples grecs étaient déjà tous peints, dorés, rouges, bleus... Dans l'art gothique, on retrouve des vitraux.

Quand on voit les patchworks de Bezon ! Pour moi, c'est un artiste génial, complètement fou. Il prend des bouts de serpillière, des bouts de tissu, n'importe quoi, des morceaux de pneus, et il fait des tapisseries en patchwork de 20 m de haut ! A l'O.R.T.F., dans le grand auditorium, on en trouve une qui est faite de cette façon. Cette tapisserie sert à l'acoustique, parce qu'elle prend et absorbe le son. De loin, vous voyez un truc gigantesque, avec des couleurs fabuleuses. En approchant, on voit en quoi c'est fait : des bouts de moquette, des éléments détournés de leur vocation initiale pour un autre but. Il y a là une matière formidable.

J'en adore aussi un autre, il se nomme De Staël. Pour moi, c'est un type comme Van Gogh, on peut vraiment faire un parallèle - le mouvement des footballeurs : il a peint des masses. Les tableaux sont un peu descriptifs, mais transcendés, ils dépassent l'anecdote.

Cela dit, les hyperréalistes font des choses fabuleuses : quand vous voyez un chrome de voiture où se reflète tout un paysage de Los Angeles... c'est craquant, c'est génial. En fait, il n'y a pas de règles.

CL. VASCONI

Ici, j'organise mes petites réunions privées. J'adore amorcer les choses, c'est-à-dire faire les premiers croquis, mettre en place les premiers concepts, dès l'ouverture d'un dossier. Une fois que j'y vois plus clair, je commence à mettre quelqu'un dessus.

Jusqu'à il y a quatre ou cinq ans, trois ans peut-être, je dessinais absolument tout, jusqu'à

l'avant-projet complet. Maintenant, je dessine pour savoir exactement ce que je veux, parce que je ne peux pas le savoir, ni l'exprimer, sans avoir dessiné. Il faut que tout passe par la main qui dessine les choses. Une fois que j'ai vérifié par le dessin, je peux débrayer, mettre quelqu'un dessus qui travaillera en toute complicité avec moi. C'est ainsi que je fonctionne. Avant, je travaillais plus en solitaire, il faut savoir se démultiplier. On ne peut plus être totalement artisan. C'est un pli à prendre et ce n'est pas facile.

#### A. WOGENSKY

- Vous dessinez souvent ?

Je ne peux pas me précipiter sur une feuille de papier, il y a tout un mûrissement qui s'impose. Je ne peux pas dessiner quelque chose avant de le voir d'une manière précise. Il faut que j'y réfléchisse pendant 2 ou 3 jours peut-être. Il faut que cela mûrisse... Mais je ne peux pas dessiner, cela m'ennuie, je suis sincère, si j'essaie de vous faire un dessin, cela ne sera pas bon, je vais faire un gribouillage.

- Vous faites un peu de sculpture ?

Non, pas du tout. Cela me fait un bien énorme d'en parler avec Martha. Dans le métier, nous sommes tellement pris par des problèmes terre à terre, les règlements d'administration, les crédits, les budgets, les réunions, les discussions, le travail avec des entreprises qui se moquent pas mal de l'architecture, et qui n'ont qu'un but, celui de gagner de l'argent ; on est rabaissés, l'artiste que doit être un architecte est constamment ramené vers le bas.

Il y en a qui succombent. Pour moi, c'est excellent, parce que tout cela disparaît, dès que je rentre à la maison. J'ai déjà 25 km à faire, ce qui me permet, au volant, de décanter tout ce que j'ai cotoyé dans la journée. Il m'arrive, dans la journée de rencontrer des gens agréables, comme c'est le cas maintenant, mais je ne raconte pas à Martha toutes ces événements qui m'ont emmerdé toute la journée. On discute de choses intéressantes, de son travail à elle qui est plus pur. Ce travail a ses propres complications et problèmes puisqu'il est ancré dans la société. Ces discussions sont intéressantes, parce qu'il existe une complémentarité entre les choses que nous faisons, et non une superposition. On ne court donc pas le moindre risque de rivalité, comme cela peut arriver dans un couple dont les deux conjoints sont architectes, ce qui est plus difficile à vivre.

### J. BELMONT

Un mot sur le métier, parce que j'en ai fait pas mal. J'ai découvert ce problème de l'espace par plusieurs biais. Je l'ai découvert par le biais de l'enfance, un biais neutre, parce que l'on est formé à rien et que l'on fabrique tout seul ses propres instruments, puis par le biais de la vie estudiantine, une vie de découverte, ensuite, par le biais de l'architecte avec l'expérience, et celui de l'enseignement qui donne une perception beaucoup plus théorisée de l'espace.

Après, j'ai fermé mon bureau et je suis entré dans l'administration où j'ai découvert une autre façon de concevoir l'architecture. A la défense, j'ai vécu une approche radicalement différente, en tant que Maître d'ouvrage. Maintenant, je suis devenu administratif. Tous ces biais ne donnent pas la même vision des choses.

- Vous avez une conception plus générale de l'espace...

Grâce à l'administration, oui.

- En tant qu'architecte, ce n'est pas la même chose ?

Non, les architectes ne peuvent pas. La vision de l'espace à cette échelle est liée à la responsabilité. En tant que Directeur de l'architecture, il fallait bien que je prenne des décisions à long terme.

On est donc obligé de réfléchir. J'avais beaucoup de choses à faire, mais je me suis posé plein de problèmes que j'ai tentés de résoudre, par la suite.

Les architectes sont centrés sur la création de l'espace et n'ont pas le recul nécessaire pour aborder ces problèmes-là, sauf certains qui s'éloignent un peu de leur métier. Moi, j'ai fait une rupture, une coupure brutale avec mon métier. J'ai pu le faire car de lourdes responsabilités m'ont obligé à soulever ce genre de problèmes. Ces visions-là sont liées aux responsabilités. Je ne crois pas beaucoup aux universitaires enfermés dans leur tour d'ivoire, pour réfléchir à ce que demain va être.

- Vous avez connu successivement l'espace des architectes et l'espace de la haute administration. Avez-vous repéré des différences marquantes ?

Cela n'a rien à voir. J'ai aussi découvert l'espace très intéressant des Maîtres d'ouvrage: la création est tout aussi importante que le dessin. Les Maîtres d'ouvrage sont essentiels, plus importants que les architectes. Leur vision de l'espace est très différente, elle n'a rien à voir avec celle des architectes. Le monde des architectes est invivable, il est peuplé d'écorchés vifs, de psychanalystes. C'est effrayant de les voir de l'extérieur. Ils sont tourmentés, impossibles, compliqués, centrés sur eux-mêmes, isolés de toutes les réalités. C'est un monde impossible. Heureusement, je me souviens d'en avoir fait partie, alors j'explique ce qu'il en est aux administrateurs, aux responsables.

Malgré tout, ce sont des gens intéressants, ils ont des idées. Il ne faut pas voir que les côtés négatifs. Avec les architectes japonais ou allemands, c'est plus facile. En France, c'est une profession d'écorchés vifs, parce que leur situation économique est difficile. Les architectes sont trop concentrés dans la profession libérale. Au Japon, les 400 000 architectes sont présents partout ailleurs, mais en France, la profession libérale est hyper saturée au niveau des architectes, ils n'ont rien à faire. Économiquement, ils sont très tendus, ils jouent leur survie sans arrêt. Psychologiquement, ils se sentent, chacun, le centre du monde. Ils ne comprennent donc pas que les autres aient des problèmes ailleurs, que tout le monde ne soit pas en train de les aider. Et puis, ils font des psychodrames sans arrêt. On vient d'en vivre un hier. Alors, les administrations en ont ras le bol.

Par exemple, on organise un grand concours à Passy, pour remplacer l'ancien Ministère de l'Équipement par des logements. On lance ce concours et plutôt que de procéder à une vente bête par le Ministère des Finances, le Ministre et son Cabinet, pleins de bonnes intentions, se proposent de vendre le terrain avec l'architecture. On prépare donc un concours assez astucieux sur le meilleur projet d'architecture. La profession proteste, parce qu'une rémunération suffisante n'a pas été prévue pour les architectes, ou parce que l'on n'a pas prévu ceci ou cela. Le Ministre en a ras le bol. Puisque c'est ainsi, il va laisser vendre le terrain par le Ministère des Finances et ce sera fini.

C'est une profession impossible, vue de l'extérieur. Je l'ai vécu ! Je l'explique sans cesse, en disant : "C'est parce qu'ils traversent une situation dure, parce qu'il s'agit de créateurs...". Le drame est qu'il y a trop de créateurs. Il faudrait davantage de bons techniciens et de professionnels, un peu moins de créateurs. Là, je remets complètement en cause l'enseignement qui fabrique des Michel-Ange à la chaîne... Il manque des écoles comme celle de Zurich.

Quand je suis arrivé à Tokyo, grâce à un ou deux professeurs que je connaissais, j'ai pu pêcher un ou deux étudiants. J'ai eu la chance de tomber sur Tikontane ; il n'était pas encore diplômé à l'époque, maintenant, c'est un architecte connu dans le monde entier. Il a travaillé sur l'ambassade à côté de moi, pendant deux ans. Il fallait voir le professionnel que c'était. Il n'a pas hésité à dessiner les détails d'exécution. Pour lui, ce travail est normal et pas humiliant du tout. Après l'école, certains sont repartis à la campagne pour devenir agriculteurs. Ils ne souffrent pas de cette psychose du génie à laquelle prédispose l'enseignement français.

- Vous avez remis l'accent sur la capacité de synthèse et l'aptitude à voir de suite l'essentiel. Vous disiez déjà cela à propos du dessin dans l'espace: il faut percevoir l'essentiel d'un espace.

Je ne parlais pas tant du problème que pose la perception. Dans le métier d'architecte, on est obligé de repérer dans l'espace ce qui est essentiel ou ce qui ne l'est pas. Mais par contre, dans la décision palpable, dans l'espace ou ailleurs, on est contraint de faire ce travail de synthèse. Pour ne pas se tromper, on est bien obligé de voir ce qui est important ou ce qui ne l'est pas. Dans le choix d'un projet par un jury, l'essentiel, c'est ça : cette aptitude à repérer les problèmes importants. On vient de juger, hier, le projet du grand hall du musée d'histoire naturelle : cet immense vaisseau extraordinaire, plein d'animaux empaillés. On est bien obligé de faire un choix sur toutes les données. Parmi tous les problèmes, que faut-il choisir ? Faut-il faire un espace de Disney Hollywoodien un peu fou, ou faut-il faire une belle mécanique qui permette aux gens du muséum de travailler, faut-il tout laisser intact et se contenter d'une simple réhabilitation ? Dès qu'il y a décision, on ne peut pas échapper au travail de synthèse. Il faut voir l'essentiel de chaque projet, choisir et repérer, parmi les tas de choses qui vous sont présentées, ce qui est important.

Le bon côté de l'ancienne école est que l'on nous entraînait à faire de la synthèse sans arrêt. On nous donnait huit heures, avec un très long programme de trois parties. Il fallait se débrouiller et synthétiser sans arrêt. C'est un travail auquel on finit par s'habituer.

#### A. BRUYERE

- Comment définissez-vous l'espace ?

J'ai noté... Inflexion des circonstances, des lieux, des climats, des humeurs, des personnages, des forces et des fragilités. L'espace représente, n'est-ce pas, une des variations du temps. Vous ne pouvez pas séparer l'espace du temps. Je ne suis pas philosophe, mais ça, je le sais. L'espace et le temps sont tout à fait différents selon que vous êtes un enfant, un homme, une femme ou un vieillard... Pardon de dire "nous", mais une chose qui nous paraît tout à fait aisée devient inaccessible à l'enfant ou au vieillard. C'est très intéressant de voir que les notions d'espace sont totalement différentes. Donc, en ce moment, je travaille pour les vieillards. Dans le projet dont nous venons de parler, il est évident qu'à chaque pas, je veux que l'espace varie. Les hauteurs des voûtes successives dans l'envoûtement des lieux, donnent des espaces d'une telle variété que vous découvrirez, sans cesse, une émotion. L'espace est la coexistence de quantités de choses contraires, c'est la musique de la situation, peut-être, ou un réceptacle de sensation.

- C'est l'accompagnement de la vie quotidienne toute simple ?

Je ne vois pas l'architecture du Dimanche. Je vois l'architecture d'exception où on casse tout et où on fait la fête. Mais l'architecture est une chose tout à fait quotidienne, on la vit tous les jours. J'attire votre attention sur le fait que l'espace était autrefois un mot féminin ! Ce qui est charmant à savoir. Le mot "Espace" est resté au féminin en typographie. En typographie, on dit "une espace".

- Quel commentaire faites-vous de ce caractère féminin ?

Aucun, je suis charmé.

- La plupart des architectes sont masculins...

Non seulement masculins, mais péremptores et très grossiers... Que le mot espace soit au féminin devrait beaucoup inciter à approcher des espaces tendres. L'espace peut être une chose impérieuse, mais je ne connais pas d'espace glorieux, dans lequel on aime rester. Si vous voulez que je vous dise un joli mot: "L'espace est la pensée nuptiale de l'univers social". A un moment, ça colle: c'est un espace, autrement, c'est une somme de volumes incohérents.

- Parlez-nous de votre projet pour l'Assistance Publique.

On commence le chantier en janvier 1989, et on termine en avril 1990, à Ivry. Vous allez comprendre le projet. Après avoir vécu la douleur de cet énorme hôpital d'Ivry, j'ai fait connaissance du Directeur qui m'a dit avoir des crédits pour réhabiliter des secteurs de l'hôpital. Je lui ai dit: "Ne faites pas ça ! Il faut construire, voilà ce que vous obtiendrez". Il m'a dit: "C'est vrai, j'ai du terrain pour cela". J'avais un terrain, c'est-à-dire une contrainte, en fait, donc je pouvais démarrer, parce que construire sans contrainte ne présente aucun intérêt.

- Réhabiliter est très contraignant...

Réparer les fonds de culotte, ce n'est pas mon métier. On ne peut pas donner son maximum. Il y a deux unités de 45 lits. C'est le projet du concours, mais affiné. L'entrée est là: un hall étudié pour ôter l'angoisse: on entre sur une tasse de café, avec la vue sur le bar, une volière et un jardin en transparence. C'est mieux que dans un Hilton. Une chose extraordinaire, c'est l'absence de porte entre le hall et l'intérieur. On voit ce qui se passe, sans avoir l'angoisse de devoir franchir une porte. Ce n'est pas la peine.

Vous voyez donc les chambres qui entourent la place, place sur laquelle se trouvent le bureau du médecin, le bain, le dépôt, le vidoir, le bureau des infirmières, et il y a des échappées sur le paysage: on sort facilement vers le jardin intérieur... Là, on a tout le temps des volumes qui bougent, des paysages qui varient. Après avoir fait ce projet, je me suis aperçu que je m'inscrivais à l'intérieur de la plus féroce tradition hospitalière, en ce sens que mon plan est fait en forme de "H" - H comme tous les bâtiments à angles droits que vous trouvez dans un hôpital. Ceci, pour vous montrer qu'il suffit de très peu de choses pour transformer le cauchemar en plaisir. Dans la barre du "H", nous avons les restaurants, les services communs aux deux unités, et nous avons le plan de l'efficacité. Ce plan procède de la même économie que dans l'architecture militaire ou religieuse. Tiens, c'est bizarre... C'est pour vous dire que l'invention n'existe pas dans l'ensemble. Les gens vous disent: "Ce projet n'est pas du tout révolutionnaire", ce en quoi je ne suis pas d'accord.

La révolution ne signifie pas mettre tout cul par dessus tête, ni faire tenir une pyramide sur la pointe. Est révolutionnaire tout ce qui comporte une profonde évolution. C'est ça une révolution. J'ai fait des projets, dans le passé, beaucoup plus spectaculaires que celui-là et qui ne me semblaient pas avoir l'honnêteté suffisante pour mériter l'accomplissement.

- Vous êtes le lauréat du concours récent lancé par l'Assistance Publique. Comment l'idée du projet vous est-elle venue ?

Je me suis fait enfermer dans le pire hôpital qui soit en France: l'asile de vieillards, le mouiroir d'Ivry - Charles Foix. J'y ai passé la nuit à regarder les vieillards, la nuit à comprendre ce qu'était la promiscuité, la solitude, l'indifférence, le sentiment de la mort pour les uns, pour les autres. La première des choses, c'est d'éviter de faire des couloirs. Il n'y a pas de couloir dans mon projet: il y a des places et les chambres entourent les places, comme les maisons le font autour de la place du village. Les monuments sont les places de soins, les services de nécessité. J'ai vu des chambres à plusieurs lits, parce que des gens n'aiment pas être seuls. D'habitude, l'un est près de la fenêtre, l'autre est loin de la fenêtre, privé de ciel. Ce sont des conditions intolérables. Avec la même surface, j'ai fait en sorte que dans les chambres à deux lits, chacun ait sa fenêtre, chacun ait son coin privé, son territoire, sans jamais être obligé d'empiéter sur l'autre. donc, les haines envers

autrui s'atténuent, puisqu'il n'y a plus de viol de territoire. chacun a sa singularité. C'est la décence, c'est l'honneur de l'individu que de pouvoir disposer de son espace, recevoir ses amis chez lui. N'importe quel projet reflète un choix de la pensée.

- C'est l'interaction entre l'extérieur et l'intérieur qui frappe dans beaucoup de vos projets : le thème du patio...

Oui, bien sûr, je n'aime pas trop ce mot "patio". J'ai cinquante pour cent de fous. Je ne peux pas les laisser courir à l'extérieur. Il faut que ce projet secrète un espace extérieur dans lequel ils ne risquent rien, parce qu'ils sont comme des lapins désorientés qui se feraient écraser. Il faut un lieu protégé: le mot "patio" a une résonance classique d'élégance, ce n'est pas du tout le fait de ce projet. J'ai composé un enclos, un lieu extérieur protecteur où le vieillard peut sortir sans se faire tuer. Bien entendu, le mélange de l'intérieur et de l'extérieur est une chose confuse ; je vous disais qu'il n'y avait pas de couloir, c'est justifié : pour qu'un individu se situe, il faut qu'à l'intérieur, tout soit différent. Si chaque angle, chaque espace, chaque forme change, là il reconnaîtra qu'il est chez lui, et je vais aussi loin que possible: chaque porte sera différente.

Pour cela, dans le cadre d'un travail de série, j'emploie deux bois différents: un bois très clair et un bois très foncé. Le hasard des mélanges des frises donnera une géographie reconnaissable. La seule vertu de l'architecture est pour moi la satisfaction des nécessités. C'est là qu'intervient "l'inspiration". Personne en France n'est foutu d'établir un programme correct. Au Canada, j'ai trouvé véritablement des gens qui m'ont aidé. Il suffit d'analyser les nécessités d'un vieillard qui arrive à sa porte d'entrée : étant pauvre et démuné, il a toujours un paquet. Plus on est pauvre, plus on a de paquets. Les gens très pauvres se déplacent avec tout un bazar. Je tâche qu'il ait une clef, et ainsi l'autorité de sa chambre singulière. Le pauvre vieux a un paquet ; il le pose par terre et il se baisse... alors, j'ai prévu un porte-paquet près de la porte. C'est extraordinaire, mais en France, ce n'est pas pensable !

Autre chose: à côté de la porte, il y a une petite vitrine avec son nom, bien entendu, mais il exposera lui-même sa personnalité. La femme expose son gâteau et invite ses copines, elle met un objet qu'elle aime. Elle peut communiquer avec les autres, en manifestant par n'importe quel objet sa personnalité, si elle en a une.

Autre chose: dans tous les hôpitaux français, il y a une gaine, tête de lit. Au-dessus du lit, vous avez un tube dans lequel il y a une prise de courant basse tension, l'arrivée d'oxygène, le téléphone, la sonnette, la commande de l'éclairage, etc... Le pauvre vieux n'y voit rien, tout cela est derrière lui. Alors, j'ai mis un volet réglable où il peut voir latéralement son téléphone et le prendre. Il voit toutes les commandes.

Vous sentez bien que mon architecture est loin des manifestations de façades habiles, des jeux esthétiques extérieurs, non, elle est très près de l'individu. Ce qui ne veut pas dire qu'on néglige les aspects de la chose. Voilà "l'inspiration", c'est tâcher de comprendre et de servir.

J.P. BUFFI

Je ne m'intéresse absolument pas au style. Le style n'a pour moi aucun intérêt, il fausse le débat: la modernité ou l'histoire. Actuellement, on vit une catastrophe: la plus grande partie des architectes récupère l'écriture et non l'espace: les bow-windows, les petits couronnements, la modénature, tout cela finit par appauvrir le débat. Ce qui est fondamental, c'est de savoir comment manipuler la mécanique spatiale. Quels sont les éléments qui constituent la mécanique spatiale du logement ? Qu'est-ce qui relève de la pensée purement spatiale ? qu'est-ce qui relève de l'ordre de l'industrialisable ou de l'industriel ? Nous redémontons la mécanique pour savoir quels sont les caractères propres des parties, afin de les réassembler différemment.

- Comment pourriez-vous définir l'espace ?

C'est dense. C'est un vide qui est plein ou un plein qui est vide.

- Cela pourrait presque se toucher ?

Oui, peut-être, avec ses sens, par plaisir, oui.

C'est le côté très charnel de l'espace quand il est bien densifié... jusqu'à pouvoir le toucher. L'espace est en nous, il existe une découverte mentale du dehors. L'excès de signe, c'est la mort. L'essentiel est d'arriver à une énorme économie expressive.

### R. CASTRO

- Comment définis-tu l'espace ?

Moi, je ne définis pas l'espace. Je n'aime pas le trou, je n'aime que le rapport de fabrication d'un ciel et d'un espace. Oui, le reste, je m'en fous. Pour moi, l'espace est totalement urbain.

- Tu parles de son inverse: le ciel ; il y a plus de ciel à la campagne...

A mon avis, ce que la ville fabrique le mieux, c'est la capture du ciel. Paris, par exemple, c'est un travail de ciel.

- A trop regarder le ciel, on marche dans les merdes de chien...

Je m'en fous des chiens. Il paraît qu'ils enlèvent ça très bien ! L'espace est un mot que je n'emploie pas beaucoup. Je ne vois pas très bien ce qu'il signifie. Pour être honnête, je n'ai pas de racines, je ne sais pas ce qu'est un enracinement. Mon fantasme est précis: pour moi, le communisme se réalisera à partir du moment où, pour rentrer chez soi, on rentrera n'importe où. C'est mon vieux fantasme. Il faut que le solde du logement soit positif. La pénurie ne doit plus exister, sinon, on se bouscule.

Le territoire est purement mental. Je pense que la France, c'est une idée ; je le crois vraiment.

Je suis inscrit là-dedans, donc je suis absent de votre histoire. Je suis citoyen des mots, je suis le contraire de votre pensée analytique.

- Citoyen des images...

- Dans quoi inscries-tu ton architecture ?

J'ai une pensée assez géographique en architecture. Là-dessus, je ne me gourre pas trop. Je ne construirai jamais ma maison, je prendrai un autre architecte. C'est une histoire personnelle... je suis un petit Juif paumé que le parti communiste a sauvé. Heureusement qu'il y avait des braves gens dans cette région. Je suis citoyen d'un pays, parce qu'il a une Déclaration des Droits de L'Homme, et pas du tout pour autre chose. Je pense que le seul concept intelligent chez De Gaulle, c'est de faire la différence entre la France et les Français. Je pense que seul un pacte républicain fait que les gens vivent dans ce pays. Je n'ai aucun rapport au terroir ; j'emmerde les racines et je n'ai pas envie d'en produire. Donc, je n'ai aucun rapport à l'espace...

### P. CHEMETOV

- Définition de l'espace ?

Je ne le définirais pas. Ce n'est pas de la pâte à dentifrice. J'interdis l'usage de ce mot à l'agence, parce qu'il me paraît être une bouée de secours pour architectes. Pourtant, je ne travaille qu'à son propos. Mais quand les gens me parlent d'espace, je dis : "Non ! ce n'est pas un tube dentifrice d'où sort une pâte". Pour chacun de nous, l'espace est une notion si culturelle, si liée à notre propre histoire, à celle du monde dans lequel nous vivons, qu'il est indéfinissable. Il EST, mais il EST comme le Dieu innommable qu'il ne faut surtout pas nommer. Dès qu'on le nomme, l'espace devient le Dieu qui est le père barbu de J. EIFFEL, sur son petit nuage. Donc, je travaille à propos, autour, avec, mais le mot lui-même ne sera pas prononcé.

J. COUELLE

- Pourriez-vous nous proposer une définition de l'espace ?

Je l'ai écrit: "L'homme peut disposer de son temps, car il est seul à le vivre, mais il ne peut disposer de l'espace, parce que l'espace demeure et lui survit". Voilà.

- L'espace serait donc la part d'immortalité de l'existence ?

Eh bien, oui. Notre espace et notre temps. L'homme vit son espace mais son espace lui survit. Cela dépasse l'éternité. Comme l'éternité n'a pas de limite, vous vous rendez compte...

- Vous rejoindez votre passion du début pour l'archéologie.

Là, je suis dans le monde cosmique, dans l'infini, c'est la haute philosophie qui m'échappe. Il faut être très modeste.

C'est une solution que j'apporte et je crois avoir été le seul à apporter une solution. Dans un ensemble, avec des espèces de donjons, les routes disparaissent, les chemins sont dans les creux et tout le reste est jardins, maisons de paysage, et maisons intimistes et dans la ville, vous vous trouvez dans la nature. Proche des lieux de travail, vous pouvez avoir ici toutes les industries propres ; vous avez dans chaque donjon un certain nombre d'appartements ; vous pouvez surveiller des enfants, parce que vous avez des zones de jardin.

Je voudrais trouver un mécène qui me permette d'étudier ça. Il faut tout de même quelques centaines de millions de francs, parce que je dois monter une équipe et passer tout au crible. Le côté spatial, le côté végétale le côté des maisons: à quoi servent-elles, quelles sont les distances, etc... Et comment éviter le bruit et le chaos des grandes circulations: les mettre en dessous ? construire des espèces de cours qui soient en même temps des accès, des garages ?

- C'est une merveilleuse conclusion de notre entretien que ce projet de ville heureuse.

Le Corbusier a trouvé Voisin. Il faut que je trouve un mécène, Peugeot ou je ne sais qui... Je voudrais que ce projet soit réalisé rapidement. Pour moi, extérieurement, l'architecture est un corps à trois dimensions, comme les statues. GARSEN qui était le grand maître de la Sorbonne a écrit quelque chose d'extraordinaire: "Chaque marbre recèle une statue". Or, j'ai des points de repère comme celui-ci, dans ma vie, et qui paraîtront dans l'ouvrage intitulé: "En ignorance de cause". Chaque maison est un volume plastique à trois dimensions. En même temps, c'est un vide, un corps creux qui possède lui-aussi trois dimensions et dans lequel l'homme introduit la quatrième dimension: il se déplace sur un plan qui est la plante des pieds. L'architecte doit tenir compte des pieds et des volumes, dont la mesure est donnée par la longueur du bras. Je vous fiche un coup de poing sur le nez, décomposez le !

L'angle droit n'existe pas. Même les Egyptiens y ont échappé dans leurs plans. Les villes antiques sont dirigées dans un sens. J'ai un peu honte de citer des évidences que vous connaissez mieux que moi. J'essaie de comprendre car je sens que je suis un ignorant.

Actuellement, j'écris un ouvrage qui sortira avant l'hiver prochain, "En Ignorance de cause". Tout le monde parle en connaissance de cause. Alors, il y a longtemps que j'en ai marre.

Cet ouvrage présente une sorte de philosophie sur l'architecture. L'autre livre que j'écris s'intitule "La géométrie expressive". Cette géométrie expressive se situe dans l'espace qui change au fur et à mesure qu'on le parcourt: il y a la géométrie elle-même, le regard et enfin, le pas qui modifie le site. Vous avez, par exemple, un plein cintre. Le ruban... Si vous arrivez à le voiler, à le fausser, vous obtenez alors quelque chose de plus extraordinaire, parce que la lumière joue au fur et à mesure qu'elle entre, le matin ou le soir, ou vous avez un effet de lumière artificielle avec les pas. Vous passez sous les voûtes et celles-ci se modifient. Vous avez un espace de géométrie implacable. En faussant le plein cintre, vous pouvez obtenir des effets extraordinaires et une architecture qui est la mienne.

CL. DAMERY

- Quelle est ta définition de l'espace ?

Vaste problème ! L'espace est celui qu'il nous faut pour nous mouvoir et jouir. J'emploie le terme "jouir" sur le plan culturel et intellectuel. Que répondent les autres ?

Je conçois plutôt des espaces, je ne crois pas en une potion miracle, nommée espace. C'est plutôt quelque chose qui se dilate, se contracte, joue d'un lieu à un autre. L'un des plus beaux espaces finalement, c'est le Panthéon Romain, la Mosquée de Cordoue. Le Panthéon, par sa dimension et son âge, me paraît être une prouesse prodigieuse. Lorsqu'on le découvre, le moment de stupeur passé, quelque chose passe dans la géométrie du lieu ; la sphère inscrite là-dedans, on la sent immédiatement. L'éclairage est surprenant. Eclairer un tel volume par un trou de 7 m de diamètre en haut, c'est étonnant. Pour peu qu'il y ait du soleil, c'est sidérant. On le reçoit en pleine poire, dès que l'on passe la porte. La Coupole de Rome a la même dimension, à peu près, mais manque de pot, il faut se taper 120 m, avant d'y arriver ou alors, entrer sur le côté. Il peut y avoir des espaces de maison, dans les cyclades, qui sont tout aussi attachants, touchants.

L'espace n'est pas le seul à jouer. Il y a aussi les surfaces: par exemple, le volume de la Gare d'Orsay est très beau, et pourtant, je le déteste, même avant Aulenti. Cet espace m'est toujours apparu faux. A la Gare du Nord, je trouve le hall Hittorf tout à fait remarquable.

- L'espace est lié aux grandes dimensions ?

Pas forcément, mais le plafond à 2,85 m est meilleur qu'à 2,40 m. La maison de mon copain se trouve sur un terrain pentu et on a pu se payer le plafond en double hauteur. Il faut reconnaître que c'est mieux en contraste avec les autres espaces.

- C'est le luxe d'un espace plus grand.

Oui, quoi. On peut faire un WC dans un bel espace. Mais ce n'est pas du tout évident que tout le monde soit sensible à l'espace. C'est un sens un peu perdu. Je trouve la Rue de Tournon, vue du Sénat, géniale. Cette espèce d'entonnoir révèle un caractère un peu romain. La place Saint-Pierre de Rome représente un bel espace extérieur. Il en existe des quantités: Villefranche de Rouerque, c'est prodigieux de voir un si fort contraste d'échelle entre la masse du clocher et les dimensions de la place. On trouve des effets comparables dans la Rue Saint-Antoine, près de l'église Saint-Paul. Ce coin-là est étonnant, quand on regarde la forme de la rue et le contraste entre l'échelle de l'église et celle des immeubles attenants.

Ces contrastes d'échelle donnent de la qualité aux espaces. Quoique dans les places royales, on ne trouve pas tant de différences d'échelle, et pourtant, certaines sont remarquables.

Au Rectorat qui se réalise en ce moment, je ne sais pas si cela sera perçu, mais on a fait une façade anthropomorphe, avec des yeux qui lorgnent les bureaux... un coup génial ! On a frappé fort. Il y a deux gros trous ronds, avec les gardes du corps qui font les paupières. Deux petites fenêtres font les trous de nez. Cette façade carrelée en soubassement, est vraiment en biais et très proche des bureaux. Personne ne s'en est rendu compte. Mais je ne sais pas si l'humour est possible en architecture, il faudrait que cet humour puisse être partagé. La critique relève plus de l'encensoir que de l'humour. L'architecture la moins humoristique que je connaisse est celle de R. BOFILL...

R. GAILHOUSTET

- En quelques mots, comment pouvez-vous définir l'espace ?

Quelques mots... Il n'y a pas longtemps, vous m'auriez posé cette question, j'aurais sans doute assimilé l'espace aux volumes intérieurs. Je crois que pendant longtemps, j'ai raisonné en fonction du volume intérieur, par exemple, en disant aux gens qui travaillaient avec moi de commencer à s'intéresser à la façon dont la lumière arrive dans le volume, avant de poser la cuisine. Je suis de plus en plus intéressée par les différents rapports des espaces et des échelles. Par exemple, l'espace propre du périphérique peut être mis en relation avec des choses complètement différentes et dont les échelles sont particulières et minuscules. A l'hôpital R. DEBRE, un hôpital pour enfants, plein de choses sont à l'échelle des gosses. Maintenant, je peux dire que ce qui

m'intéresse le plus, ce sont ces rapports, cette tension pour laquelle finalement, il faut trouver une solution. C'est le chaos.

- Tension avec laquelle il faut jouer, qu'il faut supprimer ou réduire ?

Moi, je ne crois que l'on puisse supprimer une tension, dès qu'elle existe, elle demeure. Mais on arrive à vivre autrement que dans le seul but de la supporter. Par exemple, ne pas lire le tour de Paris dans cette situation, mais il faut prendre du plaisir à utiliser un événement de ce genre, en supportant tout ce que cela implique de pénible, mais surtout, en essayant d'y voir autre chose. Par exemple, certains architectes ne se refusent jamais rien. Ils montrent tout à leur façon, ça peut être épouvantable, le bordel le plus complet, mais c'est quelque chose dont ils font partie. J'ai moins de projets à faire, ce sentiment est peut-être lié au fait que je travaille moins, je vis moins cette tension perpétuelle. Mon point de vue change, parce que je suis amenée à me libérer d'un certain nombre de préoccupations.

### H. GAUDIN

- Votre définition de l'espace ?

C'est ce qui nous permet d'être, d'exister, puisqu'il faut bien qu'il y ait de l'espace, pour que notre présence soit possible. On imagine très bien que si l'univers était fait d'une présence noire et compacte, nous ne pourrions pas être, donc, nous reviendrions au seuil, à l'hospitalité dont je parlais. L'espace rend notre présence possible avant toute autre chose. L'espace exprime non seulement la présence des choses, mais leur fondement même. L'espace exprime les choses écartées, élaborées, entrouvertes. Il faut qu'il y ait une clairière pour permettre notre présence.

- Les mots que vous utilisez évoquent des corps.

Je crois que l'architecture ne peut pas se concevoir hors de la marche. On voit toujours l'architecture à travers l'éternité, le mausolée, la mort, c'est une catastrophe. L'architecture ne peut se penser que dans le mot métaphorique de la pensée. Toute métaphore, toute figure de rhétorique, de déplacement analogique, paranomase, est une figure de déplacement. La dialectique, c'est-à-dire, aller du non pour rejoindre le oui, est une façon de se déplacer. La négation de la négation ne sera jamais égale au positif, parce qu'il s'agira toujours d'une incursion dans le non, ce qui est une façon de se déplacer. L'architecture requiert le déplacement, puisque par définition, elle requiert l'individu. Donc elle n'est pas seulement ordre et stabilité de l'esprit, elle est Bâtir universel, consistance, intelligibilité, sans être pour autant hospitalière. Cela me paraît être un versant fondamental de l'architecture. Elle est regardée à travers toute la philosophie comme consistance, bâtir, façon de mettre en ordre, mais cela ne suffit pas, parce que si elle n'était que ça, elle serait l'oubli total de l'architecture elle-même, comme l'est parfois l'architecture contemporaine.

L'architecture est une façon de penser l'hospitalité, donc le vide, l'espace encore une fois. Il faut bien qu'il y ait du vide pour qu'il y ait de l'hospitalité, un interstice. Il faut du seuil pour que quelque chose soit arrêté, brisé, qu'il existe une coupure. Si naïvement, on devait dessiner une maison, évidemment, on ne pourrait pas la dessiner comme ça, mais on pourrait le faire, à la rigueur. De toute manière, il faudrait dessiner le brisé, l'inachevé, l'ouvert. L'hospitalité est forcément ouverture. J'ai tourné un film sur quelques-uns de mes travaux et j'ai essayé de montrer des maisons, les grandes jetées du Havre: ce sont deux bras ouverts. C'est l'hospitalité de la mer sur la terre, ou de la terre sur la mer. Il faut que quelque chose soit arrêté. Toute historique compacte, est impossible, parce qu'elle est illisible, elle n'a pas de souffle, ni d'arrêt. Elle n'a pas de poésie. Celle depuis Mallarmé sait s'ouvrir, s'interrompre sur la feuille, s'épuiser dans la feuille. Je pense à des poètes comme André Dubouchez, Beaudelaire, Mallarmé, quelque chose est épuisé, quelque chose s'arrête. L'un de ces ouvrages s'appelle "Qui n'est pas tourné vers nous", et traite de ce qui n'est pas de l'ordre de la frontalité. finalement il faut une pluralité de choses pour penser l'espace. On ne peut le concevoir comme une table rase sur laquelle se poseraient des objets, puisqu'il est impossible de concevoir ainsi l'architecture, pas plus que le verre ou cet objet ne peuvent se refléter uniquement dans le regard

de l'un ou de l'autre. Il n'y a pas d'objet, d'architecture qui n'ait à se concevoir dans l'au-moins de l'espace. Cela confirme le postulat de la pluralité des choses. Il faut au moins penser le réel. Dire qu'il y a du réel. Si on prétend qu'il y a des choses, à ce moment-là, il peut exister un espace entre les choses.

### E. GIRARD

- Dernière question: comment pouvez-vous définir l'espace ?

Pour moi, l'espace est 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. Pour moi, l'espace est japonais. Lorsqu'on pose deux parois sur le sol. Lorsque l'on érige un menhir dans un pays de landes bretonnes, avec la mer comme horizon. Dès que l'on pose un objet, on fabrique de l'espace. L'espace existe plutôt autour d'un objet, autour d'un menhir. C'est l'aire d'attraction d'une paroi. Si vous faites un plan, ce plan dégage quelque chose. Prenez deux parois, rapprochez-les: si elles sont trop 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 existe quand cette tension se fait sentir. Si vous les rapprochez trop, la tension de vient plus forte.

- A ce moment-là, vous devenez claustrophobe...

Quand on les rapproche de trop et qu'il n'y a plus d'espace, oui. Il existe une ville dont j'ai horreur, comme d'un terrier. C'est Fez. La Médina de Fez, ces espèces de passages où plus ça va, plus les rues rétrécissent, j'ai horreur de ça. C'est phobique. Je suis claustrophobe dans ce genre dans ce genre d'endroits, comme je le suis dans le gouffre de Padirac. J'ai fait un rêve de ce genre: des couloirs qui se resserrent de plus en plus, en largeur et en hauteur, mais qui sont infinis, dans un effet perspective qui est vrai. Pour moi, l'espace, c'est l'horizon, le ciel par rapport à la terre.

- Une question de respiration ?

C'est vital. C'est pour cette raison que j'aime les espaces ouverts. Je n'aime pas trop les espaces protecteurs. Pour moi, ce qui donne le plus la qualité d'espace, c'est la maison japonaise. On n'y va que pour le cérémonial, l'important, à ce moment-là, c'est le cérémonial et non l'espace. Quand on visite une ville impériale, comme Katsura, on ne rentre pas. On voit l'espace de l'extérieur et ce n'est pas un volume. La conception européenne et traditionnelle de l'espace s'attache plutôt à l'extérieur d'un volume. Pour moi, l'intérieur d'un volume, c'est l'intérieur d'une boîte. Une boîte ne fait pas l'espace. L'espace se crée quand les parois sont libres et contiennent un espace libre en tension, par exemple, l'espace libre qui cadre un jardin. L'espace, c'est ça pour moi. Dans les maisons japonaises, il y a beaucoup d'intériorité, sans que ce soit jamais des boîtes. Cela me plaît. On est libre et non enfermé dans un terrier, et puis, c'est au-dessus du sol ; j'aime bien les choses en lévitation. La maison japonaise est décollée du sol naturel. Très délicatement, on pose quelques pierres, sur ces pierres, on met des bouts de bois pour trouver l'horizontalité et là, on a un sol abstrait et géométrique. C'est en papier, léger et abrité par un toit.

- C'est un peu éthéré, comme l'enseignement que vous avez reçu ?

Je ne sais pas s'il était éthéré. B. HUET ne nous racontait jamais comment se passait la mise en oeuvre. En tout cas, l'espace, c'est l'anti-terrier. Je n'y avais pas encore pensé.

### B. HUET

- Votre définition de l'espace ?

Pour l'espace, c'est comme pour l'architecture. Je suis arrivé à dissocier deux choses: le travail sur l'espace et le travail sur la forme. On confond les deux choses. Pour moi, l'idéal, c'est d'arriver à un parallélépipède magnifique dans sa lumière, ses proportions, c'est appropriable par tout le monde,

ça reste beau ; sa qualité reste, c'est une qualité suffisamment universelle, intemporelle, pour perdurer au-delà de toutes les modes, de toutes les générations. Etre approprié et anonyme. Après tout, on parle du Parthénon, pas d'Ictinos. Peu importe le nom de l'architecte. A un moment donné, le bâtiment doit être plus fort que l'architecte. Kahn disait: "The building wants to be". Le bâtiment doit éliminer tout élément d'architecture autobiographique. Ceci relève du domaine de la forme. Quand on vit un espace, quand on le fréquente régulièrement, ce qui vieillit le plus vite, c'est le jeu formel, lié à des obsessions passagères et qui disparaissent ensuite, qui est lié à une histoire événementielle. Il y a deux choses: une qualité d'espace à laquelle on aspire, que l'on voudrait atteindre, ce qui est peut-être de l'ordre de la langue, si je peux comparer avec la langue et la parole. Il y aurait un espace pour tout le monde et qui, comme la langue elle-même, peut être magnifique, ou pas réussie du tout, et qui peut être aussi beau dans une ferme que dans un volume réalisé par un savant architecte, lequel doit, comme Matisse, retrouver le côté primaire du dessin. Matisse dit qu'il lui a fallu quatre vingts ans pour retrouver ça. Ce sont des choses tellement essentielles, tellement belles, qu'elles peuvent appartenir à tout le monde. Il y a quand même une parole, une autobiographie, un déroulement linéaire qui m'intéressent beaucoup moins, dans lequel je ne peux pas vivre.

- Cette langue est universelle ?

Non, elle n'est pas universelle. C'est un peu hérétique, parce que toute ma démarche est à l'inverse de l'universalité. Je me suis demandé un jour si, au niveau des formes, ce n'était pas un peu comme dans le langage. Chomsky dit: "L'espèce humaine aurait pu inventer un million de langues et finalement, le nombre des phonèmes qu'elle a assemblés, est relativement limité". C'est exactement la même chose, dans le domaine de la géométrie. Pourquoi, quels que soient l'homme et la culture, quelque différente soit leur signification, a-t-on choisi des carrés, des cercles, c'est-à-dire une limitation dans toutes les figures possibles. Pourquoi ça ? Pourquoi les symétries? Chomsky parlait d'une espèce d'innéité, dont on ne peut pas faire grand-chose d'ailleurs, mais qui peut permettre de percevoir, de ressentir quelque chose, malgré les barrières culturelles, quelque chose de l'ordre de l'esthétique.

- L'architecture est une création de l'homme, n'est-ce pas une projection du corps humain dans l'espace ?

Je ne sais pas s'il existe une dimension anthropométrique dans l'espèce, mais je crois que c'est plus ou moins que ça. Je ne crois pas du tout à l'universalisme, aux conceptions de Le Corbusier... Pourquoi a-t-il privilégié un nombre très limité de géométries ? Cela reste un mystère. Pourquoi le cercle et pas le haricot ? Au niveau des proportions, des rapports de 2 à 4, des tierces, des quintes, tous les intervalles que l'on retrouve dans toutes les cultures, avec des raffinements. Cela s'arrête là, parce que ce que cela signifie n'a rien à voir d'une culture à l'autre. Cela n'est pas perçu non plus de la même façon. J'ai passé 6 mois au Japon, pour me démystifier l'espace japonais, 5 mois en Inde, pour liquider l'universalisme, pour savoir à quel point j'étais occidental et combien j'aimais l'occident. On a véhiculé sur le Japon des tas de mythes que les Japonais continuent à brandir, puisque c'est la manière dont ils vendent leur culture et leur architecture aux Européens. C'est le seul peuple de culture non occidentale qui a réussi à vendre sa culture autrement que par des résidus, comme l'ont fait la culture africaine ou arabe, au prix évidemment d'un détournement de sens phénoménal, d'une mystification complète de la culture japonaise. Concernant l'espace, prenons un exemple: Le fameux jardin Zen ; l'espace n'existe pas chez les Japonais. La lumière n'existe pas non plus, il y a de la lumière qui vient de partout, elle vient des cloisons, elle est toujours présente. Mais ce que j'appelle la lumière, c'est un enjeu. Les photos du jardin Zen sont prises de tous les côtés. C'est l'art de photographier en détournant le sens des choses. On le sait, le jardin Zen est vu seulement d'un côté et d'une manière statique. Tout cela me prouve que je ne comprends rien à la culture japonaise, parce qu'elle m'a été mal présentée. Il y a de temps en temps des impressions de beauté, des interférences, mais cela n'a rien à voir avec le modèle japonais. Le livre de B. "Tout le Japon" est excusable dans les années trente, mais aujourd'hui, c'est indigne. Mais on continue à faire ce genre de littérature. Pour les Indiens, c'est pareil. Quand on arrive dans les espèces de grands temples hindouistes, recouverts d'une statuaire superbe, il n'y a pas d'espace intérieur. Ce sont des grottes sans lumière, toutes petites et qui ne correspondent pas du tout à ce que l'on attend. La seule architecture qui

m'a fait palpiter le coeur et inspiré, comme par hasard, c'est l'architecture musulmane des Mongols, donc provenant d'une culture proche de la mienne, c'est-à-dire méditerranéenne, d'un bassin culturel commun. Je ne vois pas l'espace dans l'architecture Hindoue ; il existe, je connais l'histoire du Mandala, etc.... mais pour moi, il n'y a rien.

- Comment définissez-vous l'espace ?

Je crois qu'il est difficile de prendre plaisir à l'espace, pour en profiter comme on profite de la musique, et ce n'est pas du tout immédiat. C'est la dernière chose à laquelle on peut parvenir. Cela demande une grande maturité. Je crois que ça vient du fait que l'espace est très familier. On a beaucoup de réminiscences intériorisées de l'enfance, etc. Il y a un stock de mémorisation de tous les espaces vécus avec un certain plaisir qui ressortent ou pas, et qui, dans tous les cas, sont refoulés. J'ai fait l'expérience avec des étudiants ; on voit très bien que dès qu'ils doivent faire un projet et dire quelque chose de l'espace, c'est tout à fait stéréotypé. Ils ne peuvent pas imaginer quelqu'un dans les espaces qu'ils dessinent. C'est quelque chose entre l'abstraction et le design. Dès qu'on les force, l'espace prend alors une dimension psychanalytique terrifiante qui peut leur révéler des choses horribles à leurs yeux. Avec les débutants, c'est très difficile, mais avec les étudiants moins jeunes qui ont acquis un bagage technique, on voit qu'ils ont une idée assez terrifiante de l'espace. Ils n'ont pas peur, mais eux font peur. Ils voient rarement l'espace comme plaisir. Les trois-quarts des étudiants qui préparent leur diplôme sont analphabètes. Ils ont beaucoup de mal à analyser les composants d'une architecture. Une densité, ce n'est pas une pierre qui a des trous. J'aime les marbres qui ont le moins de marbre... J'aime la texture du marbre, sa transparence, mais entre plusieurs marbres, je choisirai celui qui est le moins marqué, celui qui a le moins de texture.

#### R. KRIER

- La question de conclusion porte sur votre définition de l'espace.

L'espace en architecture, en urbanisme ? En principe, c'est la même chose, seul existe un décalage d'échelle.

En sculpture, il n'y a pas d'espace, seulement du volume. L'espace est une qualité de l'architecture et de l'urbanisme, ou bien sûr, de la nature. Dans une forêt, il y a de l'espace, il y a des objets qui forment des espaces ; des espaces extérieurs quand les arbres sont loin, intérieurs, quand les arbres forment des places... J'ai une conception purement géométrique de l'espace.

- C'est abstrait ?

Non, c'est concret. Quand il n'y a pas de paroi pour une place, par exemple, il n'y a pas de place. Quand j'ôte cette paroi-là, l'espace est fragmentaire. Quand il n'y a plus de plafond, la chambre n'est plus une chambre, mais elle n'est pas encore une place. Elle peut être un bout de rue, avec des maisons un peu petites. La rue peut commencer à cette échelle. Donc, pas de mystification là-dessus, mais l'espace est une chose absolument nécessaire pour former une ville. Une grande partie de mes travaux est vouée à l'espace.

- L'espace à l'échelle de l'urbanisme ?

J'ai fait une étude sur l'espace urbain: "urbain" est plutôt un terme de planificateur pour ceux qui traitent de l'urbanisme comme discipline mathématique, pour ceux qui font du zoning. Mais la composition des espaces en ville a toujours été la base de toute théorie d'urbanisme, à toutes les époques. La qualité géométrique de l'espace fait la qualité d'une ville. Par exemple, la place des Vosges à Paris, la piazza Mayor à Madrid, sont des interprétations architecturales différentes de deux géométries identiques. Les géométries sont comparables à des époques différentes.

- La place de l'Hôtel de Ville de Sienne, les places de Florence, ne sont pas des géométries pures, il y a des jeux d'angles, des décalages...

Ces particularités sont visibles sur des places dont le caractère n'est pas prioritairement monumental. Mais les places composées d'une façon monumentale, et qui sont destinées à des institutions politiques ou religieuses, ont toujours une géométrie très pure. Les accidents en ville sont venus après, quand on a démolit tel ou tel bâtiment. Les géométries primaires ont été transformées par le temps. Mais volontairement, non. Il'y a toujours des exceptions. L'une des places les plus jolies, la Place Joseph à Vienne, montre un côté oblique ; le reste est régulier, mais l'évolution de la ville a amené cette transformation. On a recouru à toutes les astuces possibles, pour tenter de régulariser la place, mais c'était impossible. La Place des Vosges était régulière. Ensuite, les maisons sont venues derrière les façades. la tendance esthétique à faire des choses régulières est dans la nature humaine. Les forums romains ont toujours eu des géométries pures. Les rues normales se pliaient à l'usage et aux hasards, on n'y prêtait pas attention. Les Grecs allaient parfois très loin. A Millet ou à Prienne, ils coupaient un tissu de rues régulières dans le roc, même si les maisons se trouvaient sur des rochers verticaux, les rues étaient droites. Les Grecs étaient de grands abstraits.

tous les tracés de rues que je fais à Amiens n'ont aucune raison d'être monumentaux, ni réguliers, sauf le parvis devant la cathédrale ; la géométrie même de la cathédrale doit influencer, dicter la géométrie de la place qui est en face. Autrement, on s'en fout du monument.

Aujourd'hui, il faut respecter les monuments. Autrefois, l'église était tellement en plein centre ville que les petites maisons se battaient, pour se rapprocher le plus possible de la cathédrale. On venait même se coller directement dessus, avec des petits magasins en bois où les prêtres faisaient leur petit profit.

Aujourd'hui, il faut respecter une certaine distance, on ne peut pas fabriquer du bricolage autour. Dans toutes nos interventions, nous avons décidé de faire du régulier ou de l'irrégulier, et ces décisions intellectuelles restent relativement abstraites. Il faut différencier en faisant l'un ou l'autre. Le petit pont Vecchio que j'ai proposé à Amiens et qui passe sur la Somme, pour se prolonger dans le quartier Saint Leu, je l'avais fait droit, puisque je n'avais aucune raison de le plier, et maintenant, la première opération du projet vient de me coincer: en dépassant les dimensions prévues, elle vient casser ma ligne droite. Donc moi, maintenant, je dois me plier, irrégulièrement et contre ma première volonté, à cette petite bêtise de mon collègue. Je suis donc heureux de trouver des accidents qui me permettent de faire de l'irrégulier.

La première maison que j'ai construite dans un urbanisme dessiné par moi faisait portique pour une rue qui traversait le bloc et j'ai eu une forme géométrique très régulière. par contre, les entrées et les deux escaliers intérieurs ne sont pas identiques. Seul le portique fait une figure régulière.

Dans l'habitation, ce serait une fausse attitude que celle de monumentaliser. Quand BOFILL fait un théâtre ou un arc de triomphe avec de l'habitation, il donne une fausse réponse, c'est un faux geste, une aliénation, et cela ne répond à aucune logique. L'habitation est une chose très normale, triviale, et il faut reconnaître la maison.

La définition de la maison est peut-être la chose la plus compliquée et la plus essentielle qui soit dans l'architecture.

#### L. KROLL

- Quelle définition de l'espace donnerais-tu ?

C'est la dernière question, pour la fin !

- Chacun y répond à sa manière.

Bien. Tu as des réponses de géomètres qui mesurent des choses, un espace, et puis le rapport de cet espace avec d'autres espaces. Cet espace peut se mettre sous une certaine tension. Tu réalises ainsi de très belles architectures et qui sont personnelles. Tu as d'autres façons d'appréhender l'espace, une façon personnelle si tu regardes l'individu, une façon atavique, si tu considères les caractéristiques de la race - je suis raciste à ce moment-là. Les Japonais ne voient pas les espaces comme nous les voyons. Leurs réalisations sont beaucoup plus sentimentales que géométriques ou réelles. Je crois que cette approche est plus importante, même si nous sommes plus sensibles, plus éduqués à la géométrie et à la précision. Je crois qu'il existe des façons de vivre dans des espaces, des assemblages et même des articulations d'espaces qui nous échappent...

- Quand on passe à une civilisation différente, telle que le Japon ?

Oui. Parlons simplement de nos banlieues. On ne vit pas les mêmes espaces qu'eux. Ils ont leur propre sens de l'organisation et de l'espace.

- Quand tu dis "eux", tu parles de qui ?

Du Français moyen.

- L'architecte ne vit pas l'espace de la même manière qu'un habitant.

Non. J'imagine qu'il peut exister certaines organisations d'espace compatibles entre ces deux façons étrangères de considérer les choses. Tu peux avoir une même définition des couleurs. Il n'y a rien d'aussi instinctif que le choix des couleurs. Au niveau des grandes peintures, ils ont des gammes très différentes par régions, et par races en tout cas. En ce qui concerne les banlieues, des statistiques ont été faites là-dessus. Pourtant, les architectes peignent à leur façon. A nouveau surgissent des cultures artificielles et spécialisées dont les valeurs ne sont pas du tout universelles. Les architectes seraient bien surpris de voir qu'on leur reproche une ingérence dans un domaine qui n'est pas le leur, qui ne leur appartient pas. Le paysage aussi se fait par des couleurs et se fait beaucoup plus automatiquement qu'artificiellement.

- Donc l'espace varie selon la culture... Les architectes ont leur propre culture et donc leur propre définition de l'espace ?

Oui et ils sont forcément très coupés de la culture populaire.

- Mais pour toi, cette différenciation peut aller à l'infini. En tant qu'architecte, tu aimerais que l'on te confonde avec les architectes en général ?

Non, mais je ne peux pas me confondre avec le populisme non plus. Je ne vis pas plus que n'importe quel architecte la façon de vivre les espaces qui est propre à certains ménages moyens. Mais par miracle, la géométrie et les mathématiques rejoignent ce flou et ces imprécisions. La géométrie, elle, devient vivante et intéressante.

- Quand elle atteint la complexité ?

Quand elle atteint la complexité, quand elle te parle de la mathématique des méandres. La définition dit que sur un plan incliné, abstrait, donc parfait, un flux d'eau, abstrait lui-aussi, coule en ligne droite. C'est vrai et c'est démontrable. Mais dès qu'intervient n'importe quel élément, qu'il s'agisse d'une poussière, d'une vibration ou n'importe quoi d'autre, ça ne coule plus droit.

- Ne serait-ce que par le matériau lui-même du plan incliné.

Le matériau, l'air, ou autre chose fait que ce flux d'eau choisit une forme irrationnelle que l'on appelle un méandre et que l'on calcule. C'est gênant ! Mais cela devient intéressant. Tous les phénomènes physiques et chimiques ont également des points de rupture totalement irrationnels. Heureusement, on commence à nous l'apprendre. Newton a réussi à l'ignorer, à le cacher pendant je ne sais pas combien de générations. Prigogine le révèle enfin, en tire des conclusions et il y a des irrationalités, par exemple, toute cette étude des tourbillons. Dans ta baignoire, ça coule, et à un moment-donné, ça fait un tourbillon, pourquoi ce mouvement-là ? Personne ne peut le dire. Alors, toutes les certitudes du Bauhaus, exposées maintenant avec 60 ans de retard, c'est un peu mince. A ce moment-là, c'était peut-être important, mais actuellement, ce *simplisme* ne s'impose plus. La complexité existe. Même les mathématiques deviennent complexes, les architectes pourraient suivre tout de même !

- Tu aimes bien discuter avec des mathématiciens ?

J'ai un ami physicien qui est très clair dans ses explications. Là, c'est extrêmement instructif, par rapport à la façon qu'a un architecte de voir les espaces, la géométrie, et l'adhésion à une géométrie, de se reconnaître dans ces espaces... On découvre des sensibilités tout à fait différentes. On ne peut pas deviner à quel point les gens sont différents l'un de l'autre, dans leur perception de l'espace, par leur typologie de caractère, par exemple.

Je rigole toujours quand on parle de désordre à propos d'architecture en général, ou de la mienne en particulier. C'est égal, cela ne veut strictement rien dire. Que peut signifier le désordre dans un urbanisme ou dans une architecture ? Tout a été voulu d'un bout à l'autre, durement décrit, mesuré dans des cahiers des charges, des métrés, des contrats d'entreprises et construit, et on dit : "C'est du désordre". C'est de l'angoisse, ce n'est pas possible.

- Il existe une imagerie infantile, selon laquelle là où l'ordre existe, les formes sont jugées simples, identifiables et de type militaire.

Je vais répondre à ta première question, un peu de façon latérale. Je ne parle pas d'Alice au Pays Des Merveilles dont l'histoire est extraordinairement riche, mais lorsque les utopistes parlent du "Meilleur des Mondes", c'est absolument dégueulasse, que ce soit Aristote ou n'importe qui. Chaque utopie témoigne d'une nullité, d'une méchanceté et d'une abstraction incroyables. Alors, je ne veux pas en inventer une autre.

- Vivement le désordre ! On parle d'une architecture trop disparate. D'ailleurs, toi-même, dans une autre conversation, tu avais parlé d'une lutte contre l'homogénéité. Ce passage de la recherche de l'unité à celle de la diversité est peut-être la prochaine révolution, le prochain changement de sensibilité. On ne percevra plus le disparate comme une agression personnelle. On se sent agressif vis-à-vis du disparate, peut-être parce qu'on ne le comprend pas de prime abord.

Oui, et puis la mesure du disparate existe. Je comprends la remarque, si tu veux, dans ses extrêmes. On a fait l'expérience de peindre le bec d'une poule en jaune, eh bien, elle en est morte ! C'est vrai, elle en est morte, parce qu'elle a été assassinée par ses voisines qui ne supportaient pas cette différence. Ce phénomène est fréquent, même chez les humains ! Lorsque les gens deviennent trop déviants, ils adoptent une position dangereuse, c'est indéniable. Mais les hommes sont différents, sans être disparates. Faut-il leur reprocher cette différence ? Auquel cas, pourquoi les mettre dans des boîtes identiques, sous le couvert d'une hypocrisie et d'une supercherie gigantesques qui consiste à dire que c'est l'industrie qui commande, ce qui est faux en réalité. Je crois que ce droit à la différence est l'une des composantes du présent ou de l'avenir proche. La richesse inhérente à cette réalité va bien au-delà de toutes les pauvres petites inventions décoratives que l'on peut faire et que l'on a faites.

### M. MACARY

- Quelle est votre définition de l'espace ?

L'espace architectural ? Parce qu'il en existe d'autres. L'espace architectural intègre le volume. Ensuite, c'est le lieu où se développe le discours architectural. L'espace architectural est un espace culturel, dans trois dimensions, auquel s'ajoute la quatrième dimension qui est le Temps. Le temps qui était avant lui et qui existera après lui. C'est-à-dire l'usage, l'histoire et le vieillissement... L'espace architectural est défini par la géométrie de l'architecture à trois dimensions qui s'éclate en amont, dans l'endroit où ça se passe, et en aval, dans les conséquences et l'usage que l'on en fait. Je ne vais pas reprendre les définitions de Le Corbusier, mais il est vrai que dans cet espace jouent le plan, la ligne, le volume, la surface, la matière, la lumière, le minéral et le végétal, et tout cela finalement, pour le plaisir des gens qui en usent. Tout le travail se situe par rapport aux préoccupations culturelles, sociales, économiques d'une époque ; ça ne se fait pas dans l'abstrait.

- L'architecture a-t-elle un rapport avec l'immortalité ?

C'est vrai que c'est l'une des dimensions, celle du temps en aval, poussée à l'extrême. Je dirais que l'immortalité est sûrement l'un des fantasmes importants des architectes, à la manière des collectionneurs qui s'entourent d'objets, pour survivre dans la mémoire collective. Laisser une trace de son passage sur terre, à travers son travail d'architecte... Mais l'immortalité, c'est aux autres d'en décider... Cela peut se produire. C'est un peu prétentieux de travailler dans cet esprit. Par contre, penser que ce que l'on construit va durer, qu'il faut prendre en compte cet aspect de durée, me semble important. Que la durée prenne une valeur historique d'immortalité, pourquoi pas, mais ce n'est pas l'objectif de mon travail.

- Le Grand Louvre s'associe à l'idée d'immortalité...

La pyramide est une forme géométrique pure, belle, logique par rapport à ce projet ; ce n'est pas un démarquage de pyramides des pharaons d'Égypte. La pyramide appartient à la géométrie.

#### J. NOUVEL

J'ai toujours eu un problème à propos de la relation à l'espace. J'ai toujours pensé que l'espace n'était qu'un paramètre parmi d'autres, de l'architecture. Cette prise de conscience est l'une de mes premières ruptures. On a toujours considéré que l'architecture était l'art d'organiser l'espace. L'espace n'est pour moi qu'un des paramètres. Point. J'ai essayé de trouver, comme beaucoup d'autres, ma propre définition de l'architecture. Je dis que l'architecture introduit des valeurs de culture et de civilisation dans le construit ou dans l'espace vécu.

C'est la raison pour laquelle le bidimensionnel, pour moi, fait autant de partie de l'architecture que le tridimensionnel, ou qu'un symbole, par quelque forme qu'il se traduise, que ce soit de la lumière, de l'ombre, la permanence d'une certaine catégorie de personnes à l'intérieur de cet espace, la relation entre l'espace et ce qui l'habite est aussi important que l'espace lui-même. Dans le domaine de l'architecture, comme dans les arts plastiques, s'est produite une formidable exploration de tous les possibles. Pour être un grand architecte ou un grand artiste, il suffisait de s'approprier une typologie ou une catégorie d'espace: qu'il soit pointu, rond, ou n'importe quoi de particulier. Il y a une identification entre l'image de l'architecte et l'espace créé. Je l'ai mise très tôt en cause.

Cela me paraît beaucoup trop restrictif. Je dis souvent que sur un même espace, par exemple, un parallélépipède, avec un angle ouvert au bout, tu peux faire dix mille architectures. Je pense que l'architecture, évidemment, passe par l'espace, puisqu'on peut faire des tas de conneries à ce niveau-là, mais sur le même espace donné, tu peux avoir une architecture nulle ou géniale.

La définition de l'espace ne suffit pas.

P. RIBOULET

## - Définition de l'espace ?

Quelque chose dont on doit avoir l'appréhension sensible, dont on doit nécessairement voir des limites... Plutôt des limites bâties, construites, puisque je garde toujours un point de vue d'architecte, quand je parle de ces questions. Je pense que l'on doit pouvoir parler de l'espace, sans parler de l'architecture. Mais j'ai du mal à les dissocier, parce que dans mon travail, l'espace pour moi consiste à définir des limites. Mais à l'intérieur de ces limites, peuvent exister des variantes extrêmement grandes. Les possibilités d'action, de sensation et d'émotion sont très vastes.

Avec tout cela concordent les lumières, les ombres, les proportions, les contrastes des différents plans, les passages d'un plan à un autre. Pour moi, l'espace est une notion riche et dynamique, ce n'est pas seulement un contenant ou une enveloppe permettant la mise en place de différents rapports sociaux ou économiques. L'espace est un concept plutôt actif. Oui, je le crois.

J. ROUGERIE

## - Définition de l'espace ?

Quelque chose d'inaccessible, qui n'a pas de limite. Tout compte fait, il y a une contradiction en architecture ; souvent, on cherche, on croit poser des limites, en vérité, c'est pour éviter d'en mettre.

## - L'architecte cadre l'espace...

Oui, mais c'est dramatique à un moment donné, de prendre cette décision, et il faut savoir la prendre. Sur quels critères ? On a parlé tout à l'heure de critères de programmation sélectifs par rapport à l'analyse de ce programme contenu dans un cadre. Alors de quoi s'agit-il ?

## - Mais ici, sur cette maquette, les limites sont bien dessinées.

Oui, mais on essaie toujours de les faire pour qu'elles s'annulent. Vous essayez de faire un ensemble qui finit par s'annuler, c'est complexe !

J.M. RUOLS

## - Comment pourriez-vous définir l'espace ?

Je dirais que l'espace n'a pas de limite, parce que l'on parle d'une chose très grande. On dit: "C'est un espace", ça ne veut rien dire... Quand on parle d'une chose très petite, on n'emploie pas le mot espace. C'est petit. Entre les deux, tout est possible.

## - L'espace est lié à la grande dimension ?

L'espace n'a pas de limite, mais pour devenir un espace, il lui faut des limites. C'est un peu l'histoire de ce croquis. S'il y a quelque chose à montrer quelque part, il est impossible de dessiner de près, il y a trop de choses...

## - Vous avez encadré le ciel dans votre paysage...

Absolument, parce qu'il en fait partie. Mais il n'existerait pas sans les limites qu'on veut bien lui donner ; sinon, on pourrait parler de tout... Ce n'est pas le seul paysage que je peux voir dans tout ça, mais c'est à lui que j'ai pensé quand vous m'en avez parlé. Demain, ce sera peut-être autre chose, un seul arbre... je n'en sais rien ; on est donc toujours obligé de cadrer quelque chose. Par exemple, j'aurais aimé que cette pièce ait un mètre de plus. On ressent trop le plafond, actuellement.

Alors, comment expliquer l'espace ?...

Je crois que l'on peut définir l'espace par le cadre qu'on lui donne. Un cadre humain, psychologique, ou un cadre matériel, un cadre limitatif sur le plan financier. L'espace est financier également: ici, ça vaut tant de m<sup>2</sup>. Avec tout, l'homme fait de l'espace. Il a des moyens psychologiques, pour le faire. Au moyen de l'illusion, d'un petit espace, on peut arriver à faire un grand espace.

Dans un parc d'attraction, la notion d'espace est capitale pour la réussite du parc. Si on saisit la totalité du parc d'un seul coup d'oeil, on n'arrivera pas à donner l'intimité que le public recherche. En même temps, le fractionnement du paysage contribue à donner l'impression de dimension. Un petit restaurant qui marche bien pourra toujours s'étendre. Un grand restaurant qui marche mal, on aura toujours des difficultés à lui donner un caractère intimiste. Les gens disent: "Ah, c'est une cantine, je n'y vais pas, par là, il faut faire la queue, mais j'y vais quand même".

#### A. SARFATI

- Quelle est ta définition de l'espace ?

C'est extrêmement simple. L'espace n'existe pas. C'est ma première réponse. En soi, ça n'existe pas. Parler du mouvement, du déplacement, du support poétique que donne un site, ou parler de ce qu'il évoque, c'est possible. Mais en soi, le site n'est pas un objet, ni un invariant. Pour en parler, il faudrait qu'il y ait des invariants, et je n'en connais aucun. Si j'aime Ronchamps, c'est par sa position dans le paysage ; à 6 km, on voit une petite voile blanche au-dessus de la forêt, et ça devient un espace. Tout à coup, on perd Ronchamps et on le retrouve. On se retrouve au pied de la maison de pèlerin ; ensuite, on contourne ce site dont on a une perception latérale. Pour moi, c'est la grande leçon.

La Place Stanislas avec la place de la carrière, son articulation, ses arrières-cours, ses liaisons dans la vieille ville, et en même temps, sa relation avec la Place de l'Alliance, la place royale typique, autrement dit sans intérêt, mais particulière. Vous avez à la fois les espaces plats, sans esprit et les espaces ordonnancés, riches en mouvement, dynamiques.

- L'architecte sert à créer des passages...

C'est la matière d'un espace qui doit être lui-même en permanence dans l'ouverture, dans le mouvement. Je crois que l'architecture fonctionne en permanence *et* prend du sens dans une espèce de double métaphore, des métaphores qui renvoient *au* statique, à la durée, à la stabilité, au poids et puis, des métaphores qui renvoient, au contraire, au mouvement, à l'éphémère, à la légèreté, à la transparence. Je crois que les choses s'établissent dans cette tension-là. Rien n'est par hasard. Si je parle du Palais Maure de Grenade, c'est qu'il est immatériel, léger, blanc et il y a de l'eau. C'est vrai que si l'ange est dans la bibliothèque de Sharoun, il n'est pas dans le musée de Mies, qui lui, reste dans l'équilibre absolu d'un géomètre rigoureux. Il est vrai que la ligne de ciel de la Place Stanislas est l'une des choses les plus extraordinaires, on ne retrouve pas ça sur la Place de l'Alliance. Je mélange deux choses : ce que je pense de la conception de l'espace et ce que je pense des outils qui permettent d'y arriver. J'ai parfaitement conscience de la densité du propos.

#### CL. VASCONI

Quant à moi, je suis pour la maîtrise de la territorialité urbaine. Je trouve que le plus gros défi aujourd'hui, c'est d'avoir le courage de refaçonner une ville sur toute sa territorialité. L'idée qu'un centre ville beau et ancien puisse être entouré par de la merde est inacceptable. En fait, on fait de la merde depuis cinquante ans autour des villes, avec des routes dessinées n'importe comment, des bordures de trottoirs qui détruisent tout, ensuite, on place un peu d'architecture merdique entre les échangeurs. Les villes que l'on est en train de faire sont monstrueuses.

Il faut revenir au façonnage de la ville. Tout comme à la maîtrise de la territorialité de la ville par l'art urbain. Pour moi, une ville est délimitée, elle se façonne aussi bien dans ses limites. La limite est pour moi une notion très importante. Quand commence une ville ? Quand finit-elle ? J'aime cette limite précise, franche, affirmée. Quelle leçon d'urbanisme et d'architecture donne la ville de San, au Yemen !

Je suis favorable à ce que l'on planifie les villes. Elles ne doivent pas se contenter d'être des espèces de choses qui s'effilochent à perpétuité, mais se poser sur une territorialité donnée, limitée, délimitée et maîtrisée. Dans ce cadre, tu travailles, tu fais toute la richesse, tu articules tout. Evidemment, Vauban, je trouve ça magnifique, parce que ces villes sous Vauban étaient fortifiées. On ne sortait pas de ces remparts fabuleux. C'est absolument fou comme beauté.

Pour moi, bien sûr, cette notion d'ordre de remparts représente un thème important. Le rempart se définit au niveau de l'imprégnation urbaine, de l'idée urbaine, parce qu'on ne fait plus de remparts militaires, mais on peut faire des remparts habités. Le deuxième point passe naturellement par toute la qualité architecturale, le vocabulaire, une chose, comment est-elle ? La lumière, le verre, le thème de la carapace, avec la masse des matériaux, on peut faire des carapaces pas possibles... Dieu sait que les Baroques ont su faire des carapaces.

Tu retrouves la même problématique en architecture qu'en musique: le souvenir, la ponctuation, les respirations, les rythmes, la musique. En fait, c'est ça le Baroque. Quand tu vois ces types lancer des courbes en l'air, tu te demandes comment ont-ils réussi à faire ça, à les maintenir. quand tu vois les voûtes plates du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en Allemagne, par exemple, dans la bibliothèque de ce cloître Otobeiren, au sud de la Bavière. C'est une bibliothèque baroque où la voûte est gigantesque.

Elle est presque plate, tu te demandes comment elle tient.

Il faut commencer comme avec de la terre glaise, façonner, enrichir, c'est cela, le travail de l'architecte.

Pour moi, il n'y a pas de rupture, il n'y a pas de dualité, il y a une interférence totale. Mais c'est ce qui m'intéresse totalement.

#### A. WOGENSKY

##### - Résumé: Définition de l'espace ?

C'est une bonne question. J'ai beaucoup évolué, parce que je suis parti de l'idée classique d'un espace isotrope et tout à fait inerte. Je suis persuadé que Le Corbusier avait encore lui-même cette conception-là de l'espace.

Par ailleurs, je me suis beaucoup intéressé aux idées de physique, d'astronomie, je suis très passionné par l'astronomie. J'ai moi-même, à Saint-Remy-Les Chevreuses, un petit télescope, je regarde un peu le ciel. C'est très passionnant et très émouvant de voir soudain des choses qui sont invisibles à l'oeil nu. J'ai beaucoup évolué, parce que la conception que j'ai de l'espace, c'est une étendue pas du tout isotrope, mais au contraire, occupée par des énergies qui se croisent, s'entrecoupent. Des forces de toute sorte, avec des points de carrefours, des endroits au contraire plus neutres, un peu comme dans un mouvement vibratoire, on trouve des noeuds et des ventres. Si on fait une ficelle comme ça, il y a des endroits de la ficelle qui ne bougent pas et d'autres qui ont plus d'amplitude. Je vois des pulsions similaires dans l'espace.

Voilà ce que j'essaie de percevoir sur le terrain où je dois construire. J'essaie d'être en mesure de percevoir, de ressentir et d'éprouver toutes ces forces. C'est un peu vague, ce sont des choses que l'on ressent. De même que sur un terrain, certains lieux font sentir des choses particulières. Je ne suis ni religieux, ni pratiquant, peut-être un peu mystique, mais je conçois parfaitement que l'on croie en l'existence de lieux géographiques sacrés, en des lieux de forces où se réunissent les elfes, les fées... Je ne crois pas aux elfes.

##### - Les tombeaux Mings construits.

La chapelle de Ronchamps est un endroit de ce type. D'ailleurs, à cet endroit géographique, les Druides étaient là, avant même le christianisme. C'était déjà un endroit de pèlerinage. Voilà ce qui est intéressant : voir que cela dure à travers le temps, parce que cela dégage une énergie tout à fait particulière. Alors qu'il y a d'autres endroits dans un terrain qui sont mous, où ça ne va pas. Cela va bien pour se reposer. Il existe des endroits où l'on va dormir et dans lesquels on se sent tout excité. Voilà ce que je peux dire de l'espace. Je crois que Le Corbusier, de ce point de vue-là, participait au monde ancien, comme le faisaient probablement Brunelleschi ou Michel-Ange.

C'est là l'un des points pas très nombreux que je n'arrive pas très bien à formuler, où je me sens un peu différent de Le Corbusier : J'ai évolué quand même depuis, sous l'influence d'Einstein, je suis

passionné par la relativité, je ne suis pas très sûr d'avoir très bien compris, j'ai aussi aujourd'hui une notion totalement relative justement, et notamment celle de l'espace.

- Espace temps, dans sa notion de l'énergie.

Oui, et pour l'architecte, je ne peux pas concevoir l'espace dans lequel je construis, sans le sentir traversé par la durée, le temps. J'essaie d'en tenir compte et ce n'est pas facile. Je pense que probablement cela reflète l'amorce d'une évolution de l'architecte, sous l'influence de l'évolution des connaissances actuelles, des idées de physique ou d'astrophysique contemporaine.

Même sans aller à l'excès, comme le fait Bofill, et c'est grave, cette architecture post-moderne, ces espèces de plaquages, de collages d'architectures anciennes sur celles d'aujourd'hui, à mon avis, cela revient à faire du décor de théâtre, quelque chose qui peut paraître amusant, intéressant, qui peut susciter un certain intérêt de curiosité et d'imprévu, de pas encore vu, mais à force de jouer sur l'imprévu justement, le "pas encore vu" deviendra insupportable dès qu'il aura perdu sa nouveauté.

Dans l'architecture, qui est par excellence un art à longue durée, on ne peut pas se permettre de faire quelque chose comme on ferait une pièce qui durerait 2 h sur la scène de théâtre du Châtelet. Cette tendance traduit à mon avis une décadence de l'architecture. Cela ne me fait pas très peur, parce que je crois que cette architecture est en train de mourir de sa propre mort et que l'on revient à une architecture plus simple, plus saine, orientée vers les choses stables, le permanent et non le momentané.

J. BELMONT

- Pouvez-vous dessiner un animal préféré ?

Je ne sais pas. J'aime bien les animaux, mais... Je vais faire deux dessins : un chien, avec beaucoup de poils, et le museau très fin. C'est un colley. J'aime bien les oiseaux quand même, parce qu'ils ont une forme très modelée. J'aime bien les formes rondes, les moineaux. J'aime aussi les canards, il y en a pas mal au Japon.

- Quels sont vos matériaux préférés ?

C'est le bois.

- C'est celui que vous avez choisi pour votre bureau ?

Tous les bois. A la Glacière, chez moi, tout est fait en béton et en bois. J'aime aussi la pierre, les matériaux naturels. C'est un réflexe normal. Le bois est un matériau chaud. J'aime aussi la tôle, l'acier que j'utilisais avec Prouvé et j'aime le béton, dans la mesure où il évoque le bois grâce au grain des coffrages. Dans l'ordre, j'aime le bois, la pierre et l'acier. Dans l'église de Mazamet, la toiture est en bois, la structure en acier. Je crois que par réaction à un univers un peu dur, j'aime les matériaux naturels.

A. BRUYERE

- Si vous aviez une autre vie, dans quels animaux aimeriez-vous vous réincarner ?

Serait-ce une huître, pour pouvoir prendre mon temps...

J'aime aller à des réceptions où quelques centaines de personnes sont présentes. Là, je pense que je suis une huître, en ce sens que je filtre quelques centaines de personnes, je passe de l'un à l'autre. On dit n'importe quel mot à droite ou à gauche. C'est amusant, j'aime assez.

Etre un goéland, évidemment, ce n'est pas mal. Ce vol immense, si merveilleux. Je regarde beaucoup le vol des oiseaux. Cela me paraît si extraordinaire. Chez moi, il y a quelques aigles. Entre mes oliviers, j'ai vu un aigle de 2,50 m à 3 m se balancer pour attraper un lapin, il volait sans faire de geste. C'était sublime ! Le vol d'un oiseau est quelque chose de tellement fascinant.

J'ai envie non pas d'être un goéland, mais de faire du parapente. Je suis très mobile. J'ai fait du parachutisme, mais c'est un peu vache : l'atterrissage est brutal. Tandis que le parapente, c'est très lent... On court, il s'ouvre, il porte et on est dans le vide. C'est astucieux, parce que le parapente est fait comme une aile ; l'air s'engouffre dans des poches et la suspension est facile.

- Aimez-vous des animaux liés à l'eau ?

J'ai la passion de plonger. Je plonge bien, de nuit, seul, dans les mers tropicales. Je plongeais en apnée, avec un chandail. L'eau est à 26°. La nuit, c'est prodigieux. J'ai failli être bouffé par un requin - très bien. Mais c'est un monde si étrange que je m'y sens en sécurité absolue. Les méduses sont près du rivage ; il fallait passer dessous, et on ne sait pas quand le banc se termine... Parallèlement, je pilotais des avions... J'étais l'ami d'un garçon qui était le pilote d'une petite compagnie aérienne et il m'apprenait à piloter.

- Cela montre une façon d'évoluer dans l'espace...

et l'équilibre indifférent, ce qui m'a toujours émerveillé : en pilotage, on est en équilibre dans les trois dimensions, comme dans l'eau.

- Prouvé aimait le métal, vous préférez le béton ?

Oui, j'ai eu davantage le goût du béton ; c'est un matériau tellement plus libre. Le béton, c'est finalement de la boue. Personne ne le sait, c'est un liquide qui prend la forme de n'importe quel moule...

- Vous parliez de l'emploi du béton considéré comme un matériau boueux, liquide. Quels sont les autres éléments qui vous inspirent ? Le feu ? L'air ?

Je connaissais très bien Bachelard, j'avais beaucoup d'intimité avec lui et je lui disais en 1945 : "Pourquoi n'étudiez-vous jamais la maison ? Parce que la maison met en jeu vos quatre éléments ; il faut les quatre". Bachelard les utilisait séparément. Il m'a dit : "Non, parce que la maison a pour origine la grotte..." Je lui ai répondu : "Ce n'est pas vrai, des temps mégalithiques, il ne reste que ce qui était enfoui dans la terre, mais pour les autres, les maisons dans les arbres, dans les champs, dans les prés, dans les montagnes et peut-être quelques maisons lacustres..." Alors, il a reconnu : "Ah oui, c'est vrai". Par la suite, il a étudié la maison.

#### J.P. BUFFI

- As-tu des matériaux préférés ?

Aucun peintre n'utilise une palette de la même façon. C'est un peu la même chose. Les matériaux ne mettent pas seulement en question la technique, la lumière, la texture et le vieillissement jouent également un rôle.

La pierre, c'est lourd, le métal, c'est léger. Chacun a une signification, par rapport à la mémoire que l'on en a. Maintenant, je pense que les matériaux sont toujours métaphoriques. D'abord, il faut un concept : un bâtiment ne peut être travaillé avec des matériaux opaques s'il faut une certaine transparence. A Milan, la transparence était au milieu. Il est clair que le verre était au milieu et l'élément métallique dans la croisée. La pierre signifie l'épaisseur, la protection, la tour d'angle.

Le matériau n'est jamais séparé d'un sens plus profond, social même. Quand j'utilise la pierre, c'est pour anoblir l'image du logement social, avec une technique moderne. L'immeuble de luxe ou de rapport est en pierre.

L'un des facteurs de l'architecture, c'est la maîtrise du temps. C'est clair, un matériau qui vieillit mal dégradera l'image, même si l'espace est fort. Quand un matériau se dégrade, pour le public moyen non averti, l'image se dégrade. Il est important que le sens de la durée apparaisse dans le logement, surtout dans les plus économiques. Mais attention de ne pas tomber dans des aspects trop expérimentaux : on peut utiliser de la tôle pliée, c'est vrai, mais attention ! il existe un code social, ne pas l'oublier. On sait que seul un petit nombre de personnes très avancées pourront l'utiliser, parce que les gens se demanderont pourquoi ils habitent dans des bâtiments en tôle, alors que les autres ont de la pierre.

Les matériaux ont un sens très subtil ; je pense qu'il faut les utiliser par rapport à son désir. On veut montrer comment, en agissant sur les matériaux, il est possible d'améliorer non seulement les prix, mais aussi les prestations. Par exemple, une toiture moins chère, parce que plus facilement mise en oeuvre, permet un gain d'argent pour autre chose : un espace plus grand, un hall d'entrée ... Il y a des vases communicants. Mais ils ajoutent à la complexité par rapport à la ville, à la technique. L'idéal serait d'arriver à faire en sorte que ces éléments puissent bien s'imbriquer.

Par ailleurs, je me sens beaucoup moins lié à des matériaux qu'il y a dix ans. La pierre était attachée à l'alignement de la ville. Aujourd'hui, je peux utiliser d'autres matériaux. Je serais moins encombré de certains credo qui étaient nécessaires et un peu primaires il y a dix ans.

- Dessinez votre animal préféré en commentant votre choix.

Mon animal préféré ? Mais je ne sais pas si j'en ai un, je ne sais pas non plus dessiner les animaux... Je ne sais faire que des dessins géométriques. Le seul animal que je sache dessiner, c'est l'éléphant. C'est le plus simple à dessiner.

Cela me fait penser à autre chose. La pensée, le dessin, le terrain, le construit. Ce sont des phases où la pensée est toujours présente. L'une des problématiques essentielles de notre vie d'architecte,

c'est le moyen d'arriver à ce que l'architecte soit fondamentalement présent sur le chantier. Contrairement à ce qui se passe habituellement, l'architecte doit surtout être sur le chantier, encore plus que par le passé, afin que les fils conducteurs soient respectés jusqu'au bout de la réalisation. Chez moi, l'architecte qui fait le chantier est celui qui a pensé le projet. Le même architecte doit défendre ce qu'il a conçu. Un plan de logement sans pensée reste superficiel. La même chose arrive si la phase de construction ne fait pas partie intégrante du processus architectural. Le chantier est absolument impossible à détacher de la conception.

- En évoquant Le Corbusier et le dessin, en tant qu'architecte, tu peins, tu sculptes ?

Nous, on n'est pas aussi bons. Moi, je dessine de temps en temps, je dessine beaucoup de choses que je vois, parce que le dessin est une façon de fixer des idées, mais je ne dessine pas pour d'autres raisons, comme on fait de la peinture...

- Dessinez votre animal.

Je ne sais pas dessiner les animaux.

- Tu n'avais pas d'animal compagnon, quand tu étais enfant ?

Non, j'aurais bien aimé en avoir ; je sais très bien dessiner un objet, mais un animal, non.

- Tu collectionnes les objets ?

Non.

#### R. CASTRO

- Les animaux ?

Sûrement pas. Les S.S. sont les seuls animaux dont j'ai le souvenir. Mon premier souvenir d'enfance, c'est une division de S.S. qui passe, avant de faire Oradour. Je n'ai pas du tout d'animaux.

- En quoi aimerais-tu te réincarner ?

En lion ! Et voilà ! Tu n'as qu'à te de mander avec ça...

- C'est trop beau pour être vrai...

Il n'est pas question d'un autre animal... Le lion, ça va.

- Jusqu'où peut-on aller dans le collage ? Prend-on un bout de Nouvel, un bout de Krier ...

Moi, évidemment, je suis un producteur de collages. Je me colle moi-même. Je viens de faire un projet qui se réalise à Strasbourg. J'ai fait des tas d'accidents, un morceau de ruines. Tout est de moi.

- Ce sont tes propres contradictions qui s'affichent dans le collage ?

En matière de collage, il y a celui qui se fait. La culture que je possède est un collage issu de ce qui se fait. Cela dit, je pense que la culture du collage peut s'investir dans le projet, donc, au fond, pour être honnête, je n'ai pas à attendre le collage. Je pense que Kroll a très bien démontré l'art du collage. L'art du collage peut être bricolé par soi-même. De même, je pense que Christian de Portzamparc, pour concevoir des formes va piquer de l'architecture involontaire qui est celle du dévoilement de pignons mitoyens, à Paris, avec un petit arc pour les relier tous les deux.

Mon regard personnel sur Paris est absolument bourré de Portzamparc involontaire, donc je crois que l'effet-ville est un élément du projet.

- Portzamparc ne fait pas de collage, il fait de l'harmonie.

Moi aussi, je fais de l'harmonisation. Mais en plus, je peux faire des projets totalement harmoniques. Là n'est pas la question. Je n'ai pas non plus une esthétique du collage.

- C'est destiné à éveiller l'attention des gens ?

Non, ce n'est pas ça. Je suis surtout pour Rome contre Paris. Mon opinion est que plus il y a d'architecture, mieux on se porte. Je ne suis pas du tout partisan des effets d'éradication Haussmanniens. Je ne suis pas du tout dans la temporisation du convenable, ni pour une tradition française classique qui, arrivée chez les Bourgeois, devient une espèce de saloperie. Je suis plutôt dans le Romanite, dans ma manière d'aimer la ville ; en effet, je pense que le collage est présent dans tout le système du regard développé par le cinéma, dans le nouveau désir de vie. A mon avis, dans ce regard que l'on porte, et sur l'architecture, et sur la ville, il y a tout un savoir.

- Pour toi, la Tour de Babel est le symbole de la ville ?

Ah oui ! La ville est cosmopolite. C'était mon projet pour la Défense. J'ai essayé de le fourguer au Japon. Il faut que j'arrive à le construire, celui-là. La figure de la Tour de Babel, le lotissement dans l'espace. Un collage sédimentaire dans l'espace. C'est un grand boulevard urbain qui monte sur 200 m de haut. Le tour de France arrivait en haut. Cela se situe dans le Guggenheim, mais beaucoup moins dans le conceptuel, l'art moderne. Moi, je m'en fous, je pense le pire à propos de la modernité, pour tout vous dire, à part quatre combines qui ne sont pas connes : les fenêtres en longueur et la fluidité de l'espace.

- Le mouvement ?

Le mouvement, absolument... Mais je prétends que si l'on sort la villa Laroche de son contexte, c'est une horreur. Heureusement qu'il y a un peu de meulière qui traîne autour.

- Par contraste... Corbu existe par contraste. Sans contraste, tout s'arrête.

Absolument, mais personne n'ose le dire. Corbu est un grand contextuel par différence...

#### P. CHEMETOV

- Matériaux préférés ?

Non, je ne crois pas avoir des matériaux préférés, sinon par nécessité. En France, il est plus facile de construire en béton qu'en métal, mais j'ai quand même construit quelques très grands bâtiments en métal. Ma génération est passée d'un travail artisanal à un travail, qui n'est pas industriel, parce que le bâtiment est tout sauf industriel, mais à un travail de taylorisation dans le bâtiment. C'est tout. C'est simple, et c'est cela qu'il a fallu apprendre.

- Les matériaux doivent durer longtemps ?

Oui, cela vaut mieux, parce que l'architecte est tout de même responsable pendant 30 ans. Tout chantier signifie forcément un procès, même si les gens attendent 9 ans et 8 mois avant la décennale. Ceci, en n'ayant jamais repeint leurs fenêtres, et jamais versé une seule goutte de mastic, ils font un procès monstrueux pour essayer de se faire tout payer. De plus, les architectes sont les seuls assurés.

En volume, les architectes sont autant assurés que la totalité des entreprises françaises, alors qu'ils n'ont en gros que 5 % du chiffre d'affaires de ces dernières. Donc évidemment, les tribunaux sont naturellement tentés de faire payer les architectes. Il faut donc se défendre et la meilleure défense, c'est de bien construire.

- On continue: l'animal préféré ?

Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ! Le canard, l'éléphant ou la taupe, enfin....

- Moi, cela m'est strictement égal !

- Moi aussi ! Non, je regrette, mais les racines culturelles de l'architecture sont infiniment plus complexes, multiples, multiformes, transtextuelles. Je parlais "d'inculte et biculture" tout à l'heure. C'est triculture, quadriculture....

- En quel animal choisiriez-vous de vous réincarner ?

Peu importe ! Un canard, une taupe ou un éléphant. voilà ! J'en ai pris trois qui me paraissent assez contrastés. Les trois sont tout aussi inconfortables au fond !

- Cela permet d'aller dans tous les éléments.

Oui, les éléphants volent peu, sauf chez Walt Disney, oui, d'accord, j'ai compris, vous me faites un petit numéro du genre Bachelard, n'est-ce pas ?

Non, vous n'aurez pas de dessin. Vous êtes bien gentils, on a passé 1 h 45 ensemble, je vous aime beaucoup, mais je veux faire du dessin plus pratique. Alors quel outil préférez-vous ?

Le tire-bouchon, pourquoi pas ? Non, vous voulez que je fasse le commentaire, dans un sens ou dans l'autre ? Comme je sais un peu comment faire le commentaire, je vais vous parler d'un couteau sans lame et auquel il manque le manche, ça serait encore mieux.

#### J. COUELLE

- Vous êtes très attaché à l'art roman. Pour vous, il symbolise l'austérité, le dénuement. Alors, comment pouvez-vous paradoxalement aimer la décoration, la mouluration, l'embellissement, l'enjolivement de l'architecture ?

Dans l'art roman, Tournus, par exemple, m'a beaucoup frappé. Tournus a eu beaucoup d'importance dans ma formation esthétique. Il y a quelque chose d'assez curieux : une crypte que je vous recommande d'aller voir. Elle date du XII<sup>ème</sup> siècle. Elle a été coffrée avec des lattes de tonneaux mal foutus, et on a mis du ciment par-dessus. Cela donne quelque chose d'extraordinaire.

- Le béton coffré était déjà inventé...

Oui, déjà au XII<sup>ème</sup> siècle et avec des mauvais bois, je crois qu'on utilisait des douelles de tonneaux. Cela donne des reliefs, une espèce de sculpture fabuleuse. Cela m'a donné l'idée de me servir du ciment et des coffrages pour faire le plafond. Par exemple, à Castellaras, j'ai fait des plafonds coffrés n'importe comment. Sur les coffrages, j'ai posé des feuilles de choux. Au décoffrage, naturellement, les feuilles de choux ont brûlé. Une fois nettoyé avec un balai, vous ne pouvez pas imaginer l'effet obtenu. C'est fabuleux. Vous voyez ces feuilles de choux avec les membrures, dans le détail le plus extraordinaire. Cette expérience m'a conduit à réaliser autre chose pour un restaurant qui, maintenant, n'existe plus : sur le coffrage, j'ai mis des arêtes de raie, des poissons et quelques algues. J'ai utilisé ce procédé dans différentes constructions.

- Vous avez détourné le roman, vous l'avez adapté au déplacement qui caractérise le XX<sup>ème</sup> siècle.

Une chose est importante : le regard, la vue... et le pas. Je suis en train d'écrire cela dans mon livre "La géométrie expressive". La vue est un ensemble, le regard est un point déterminé. Aux Chevaux, on met des oeilères pour qu'ils voient uniquement ce qui doit être vu et pas le reste. Mes fenêtres sont dirigées vers les endroits précieux, sur une vue, sur quelque chose de spécial, sur un jardin.

- Avez-vous des animaux préférés ?

Non. J'ai eu comme tout le monde des chiens et des chats, mais les animaux qui m'intéressent, ce sont plutôt les insectes.

- Vous avez étudié la vie des animaux au Jardin des Plantes ?

Oui, l'anatomie comparée. J'ai passé des journées entières au Jardin des Plantes. J'étudie beaucoup les radiolaires. A ce moment-là, j'ai donné tous mes dessins à Le Ricolais, un homme délicieux. Il s'en est servi pour faire des charpentes triangulées.

- Quel animal choisiriez-vous pour vous réincarner ?

C'est une question un peu déconcertante. Je serais peut-être une tortue, parce que la tortue possède toutes ses défenses dans les écailles. La tortue est comme un crâne. Vous avez les tortues de mer calme, les tortues d'étang, les tortues de mer agitée et les carapaces sont tout à fait différentes. Dans la boîte crânienne, vous trouvez également des sutures entre les parties.

J'ai beaucoup étudié les boîtes crâniennes. J'ai fait des essais d'écrasement, de percussions, aux Arts et Métiers et au Polytechnikum de Zurich, pendant deux ans. Je voulais comprendre comment sont faites les carcasses.

Je m'intéresse aux tortues, parce qu'elles m'ont été familières. J'aimerais bien être une panthère de Somalie. Mon frère a écrit dans un article publié aux Etats-Unis qu'enfant, je lui racontais l'histoire d'une panthère dans une grotte.

- Vous pourriez esquisser votre animal préféré...

Oh la la ! Mon animal, ça c'est compliqué. Je ne sais pas ce que ça va donner. Il n'est pas préféré, il est imaginaire...

- Il aurait donc toutes les qualités ?

Il serait doux, gentil... Vous me posez des questions très insidieuses. Qu'il soit beau déjà ! Je vais m'amuser à faire un bestiaire... Je lui mets des griffes quand même.

- C'est un animal rapide ou lent ?

Rapide, forcément. Mon animal préféré sera lent et rapide. vos questions sont déconcertantes. Je lui mettrais peut-être des ailes. Voilà les pattes arrières.

- Les ailes permettent de se sauver ou de survoler les choses ?

Etre présent. Il faut être présent pour le danger, pour voir. Vous posez une très bonne question. Voilà un animal... C'est n'importe quoi. Je pourrais en faire dix. Tiens, j'ai envie de faire un bestiaire d'animaux fabuleux. On lui met des ailes ou pas ?

- Ou des écailles....

Pas d'écailles.

- Le fait de voler le protège suffisamment ?

Il faut penser à un fait : l'homme est nu et sans fourrure. La seule protection, ce sont ses vêtements et son habitat. Vous vous rendez compte de la tête des premiers hommes qui étaient obligés de se réfugier dans les arbres ou dans les cavernes ? On voit toujours l'homme des cavernes, mais il ne faut pas oublier que les cavernes étaient déjà habitées par des ours ou d'autres animaux. Le refuge de l'homme, c'était l'arbre. On n'y pense pas assez. Malheureusement, on n'a plus aucune trace de cela. On le suppose par les villages construits sur pilotis. La première des choses pour l'homme,

c'est la défense. L'homme est né dans l'épouvante. Vous vous rendez compte ! Il se trouve en face d'animaux fabuleux inconnus !

- Le vôtre est inquiétant.

Non, c'est un animal fait de hasard. Je vais en dessiner un avec des ailes, c'est mieux. Celui-là aura des ailes. Les animaux sont inquiétants, parce qu'ils doivent se nourrir et qu'ils ont peur. Sans cela, je crois qu'ils sont très gentils. J'ai souvent eu des chats et des chiens qui vivaient ensemble comme les meilleurs amis du monde.

Dans un dessin, sauf dans le domaine de l'architecture, il faut savoir où l'on va. On va par instinct. Par exemple, je vais dessiner une maison. Je sais que l'on veut tant de pièces : la chambre des parents, celle des enfants. Je vois d'abord l'endroit, le site, et je fais ma maison. Je dessine cette maison avec une certaine hauteur, une terrasse, etc... Naturellement, il y a une cheminée dans la grande salle.

- Le feu aussi est important ?

Le feu, c'est le centre, le foyer originel. Le feu, c'est le refuge, l'alimentaire.

### CL. DAMERY

- ton animal préféré.

Un dromadaire.

- Quels sont tes matériaux préférés ?

L'or... On peut avoir des matériaux préférés, sans pouvoir les utiliser dans le contexte français. Pour faire de la construction métallique, il faut des programmes exceptionnels, mais je n'ai rien contre le béton, je n'ai pas d'a priori. N'importe quoi peut être très bien. L'espèce de cavalcade forcenée à la transparence totale me fait rigoler. C'est un a priori curieux. Quand on fait un bâtiment, les planchers sont rarement transparents. La cavalcade pour le verre transparent, je trouve ça aussi drôle que la Pyramide de Pei soit transparente et sans reflet, dans la cour du Louvre, ça se comprend, mais le vitrage réfléchissant présente des tas d'avantages, je ne vois pas pourquoi ce matériau serait rejeté. J'ai l'impression que les matériaux subissent les effets des modes successives.

- Tu aimes varier les matériaux selon les programmes ?

Oui, si j'en avais la possibilité, mais c'est totalement contraire au déroulement actuel d'une carrière d'architecte. Je ne sais pas ce qu'en penserait E. Saarinen, s'il était encore de ce monde, lui qui n'a jamais fait la même chose d'un projet à l'autre. Il passerait pour un demeuré dépourvu de base théorique. C'est curieux. Pour réussir, il faut que ta production soit linéaire, sinon, tu es jeté dans la trappe. Saarinen était capable de faire un aérogare en forme de vampire, ou un centre industriel en forme de boîte à sucres posée sur un lac, ou une résidence d'étudiants en muraille de pierres accidentées, ou un aérogare avec des voiles suspendues. A chaque fois, il se livrait à un nouvel exercice avec des présupposés différents. J'aime bien cette démarche-là.

- Tu utilises des couleurs à l'intérieur ou à l'extérieur ?

On n'est pas très couleur. En général, on utilise des couleurs primaires et en petites quantités. Ah si ! il y a un truc très intéressant : le béton de fibre. Tous les panneaux de façade sont en béton de fibre recouvert de carrelage collé. Ce matériau est très léger, avec une très bonne précision d'exécution. Tu as des pièces moulées très exactes et d'un coût abordable et surtout, d'une grande légèreté. La finition est très soignée, elle fait 3 cm d'épaisseur et permet toutes les modénatures. Dans ce projet, l'ambiance volumétrique intérieure est très variée.

R. GAILHOUSTET

- Votre matériau préféré ?

Oh, moi, je n'ai pas de matériau préféré, j'ai des matériaux possibles. De ce point de vue-là, comme dit "Corbu", je construis en béton, parce que je suis incapable de construire en métal. Je ne dis pas que je préférerais construire en métal, mais la question ne se pose même pas.

- Vous auriez tous les moyens possibles, vous construiriez en quoi ?

Je crois que j'aimerais bien construire en métal, parce que j'ai davantage le sentiment de découverte en voyant des choses en métal. Par exemple, le bâtiment de Rogers me fascine, encore qu'il y ait une grosse partie du bâtiment qui soit en béton. Mais l'utilisation du métal, les peaux, la façon dont c'est installé, c'est d'un chic ! J'aime beaucoup le béton, je n'ai rien contre, mais les avatars du béton ne me paraissent pas très convaincants. Il est vrai que les vernis du genre Prélor peuvent être intéressants. Par contre, toutes les peaux en caoutchouc que l'on met au fond des coffrages pour faire du faux bois, du faux tout ce que vous voudrez, je trouve ça épouvantable. Qu'est-ce qu'il y a d'autre comme avatar du béton ? Le béton blanc, c'est pas mal, le béton teinté en blanc dans la masse, cela pose des problèmes d'argent. Bofill, c'est plutôt le Prélor, les vernis. Je parle plutôt d'un béton comme faisait Perret. Parce que ma formation, c'est ça: Mi-Perret, mi-Corbu. D'ailleurs, à l'époque, les deux se laissaient comparer, comme maintenant, ils ont vraiment des choses en commun.

Mais c'est une question d'argent. Chaque fois que l'on a voulu travailler la matière du béton, utiliser des sables de Loire, chaque fois que vous butez sur l'addition et vous revenez au béton brut.

Cela ne me déplait pas, le béton, mais la question ne s'est même pas posée: vous construisez en béton, parce que tout le monde construit en béton. On ne va pas s'amuser à construire en pierre de taille, en brique, encore que la brique ait repris du poil de la bête.

Chaque fois que j'ai fait des projets et des études d'école, je les ai pensés en métal. Alors je ne sais pas ce que ces projets auraient donné, parce que je ne les ai jamais réalisés. Mais je voulais faire du métal. Mais le béton, c'est très bien. Ce qu'il faut, c'est le faire bien. Le problème vient de ce qu'on fait du béton infect. Si on montait des briques comme on monte les murs en béton, on dirait que la brique, c'est infect, ce serait la même chose.

J'ai participé à de nombreux débats à Ivry, avec des gens de la Municipalité. C'est d'ailleurs à la suite de ce débat, que l'atelier Renaudie a peint cette dernière tranche d'Ivry. Beaucoup nous ont répété que le béton est triste sous la pluie, que les gens n'aimaient pas ça. C'est vrai. Mais je leur disais qu'il fallait exiger du bon béton, pour éviter ce genre de problèmes. Peindre un bâtiment comme celui qui se trouve à côté, ça coûte 200 briques. Jamais une Mairie ne mettra 2 millions de plus pour un projet qui coûte 5 % du coût de la construction. Ils ne rajouteront jamais les 5 millions qu'il faut pour avoir des agrégats soignés, pour refuser les ciments avec des cendres, pour faire en sorte que le béton soit bien. Vous allez voir la LLOYD, les poutres sont en béton brut, c'est admirable, c'est aussi beau que du marbre, c'est impeccable, les crêtes sont tendues, c'est magnifique, mais ça, vous ne pouvez pas l'obtenir. Par contre, après coup, dépenser deux millions supplémentaires pour la peinture, ils sont d'accord. Par exemple, quand le centenaire "Corbu" est arrivé, moi, je me suis dit: Tiens, enfin, on va parler du béton brut, parce que le béton brut, j'en ai vraiment jusque là. On me demande pourquoi je ne le peins pas, ça aussi, c'est ma filiation avec Le Corbusier qui le veut, ça ne fait pas l'ombre d'un doute. Mais je me suis dit, parlons du béton brut, ayons une polémique pour faire un peu avancer ce débat qui est complètement figé.

- Wogensky nous a dit que "Corbu" aurait préféré tout construire en métal et qu'il s'est rabattu sur le béton, parce qu'il n'avait pas l'argent nécessaire.

C'est possible. D'ailleurs, il y a des phrases de Le Corbusier qui sont intéressantes, du genre de celle-ci: "Le béton, c'est tellement dégueulasse qu'il n'y a rien d'autre à faire que de le laisser brut". C'est intéressant !

- Dans la rue, une tentative de peinture du béton est en cours.

C'est l'atelier qui continue le travail de Renaudie, le responsable de ce projet.

- On dirait qu'ils ont été obligés de le faire après ?

Ils ont été un peu obligés. Moi personnellement, je m'y étais complètement opposée. D'abord, pour une raison toute bête, pour l'unité du quartier. La peinture au milieu de ce quartier ! C'est une aberration d'avoir rajouté tout ce rouge...

- Vous avez refusé de dessiner un paysage, mais un animal ?

Je refuse le test : Si je dessine un animal, d'autres y verront des choses que moi, je n'ai pas vues.

- On peut en parler avec vous.

Vous voyez, j'aurais tendance à dessiner un serpent, parce que c'est plus facile à dessiner.

- Est-ce votre animal préféré ?

Ah ! Préféré ? Peut-être l'âne, c'est très beau, un âne. Mais je ne sais pas comment c'est fait, moi, un âne. Très beau, très émouvant, des yeux extraordinaires. Je ne vais pas vous dessiner l'âne, je vais vous dessiner un chien, comme ça, ou plutôt un chat. Quand j'écrivais à mes filles, je dessinais toujours des chats au bas de mes lettres.

Ma fille a un chien, alors je suis bien obligée d'assumer ce chien ; je ne l'ai pas voulu du tout, je ne l'ai pas complètement refusé non plus. J'avais des chats quand j'étais gosse. Mais je n'y tenais pas tellement. Mes filles ont eu des chats pendant longtemps, cela faisait partie du folklore familial, on dessinait des chats. Le chat, c'est la maison. L'âne n'évoque pas directement la maison. Il y a deux jours, une très jeune fille m'a offert une broche qui représente un serpent, enroulé sur lui-même, en céramique, un objet de gamine. Donc, certaines images viennent au hasard.

- On revient aux enfants...

#### H. GAUDIN

- Matériaux préférés ?

Il n'y a pas de matériaux préférés. Il y a des matériaux, il faut savoir s'en servir, tenter de s'en servir.

- La couleur est-elle importante dans l'architecture ?

C'est important dans la mesure où elle n'existe pas. Il n'y a pas à donner une couleur.

Le fondement, c'est que les choses soient elles-mêmes, comme elles apparaissent. La couleur n'appartient pas à l'architecture, elle est colorée par les matériaux. Le reste, c'est de la barbouille.

Il m'est arrivé, par souci d'être violemment architecte, ou de tenter de l'être, avec toutes les difficultés que cela posait, d'avoir tout porté sur les volumes. A ce moment-là, je me suis livré à une certaine abstraction et les contraintes économiques ont fait que je ne pouvais utiliser que des enduits, mais déjà, j'ai toujours voulu que ces enduits soient d'une parfaite neutralité, pas forcément blancs, mais quasiment, parce que l'architecture doit avoir la couleur de ses matériaux.

- On peut peindre une menuiserie ?

La menuiserie, c'est un peu différent, bien que fondamentalement, elle soit faite pour être peinte. Parfois, quand elle est peinte, je pense à certaines laques de Coromandel, ou à certains ouvrages du XVIII<sup>ème</sup> siècle. C'est probablement pour mettre en évidence sa propre façon d'être, ou montrer sa nudité, comme par exemple, une cheville sous des atours très habillés.

- Vous préférez les théories de Loos et le dépouillement de son architecture ?

Comme je suis très contradictoire, je pense fondamentalement à ce dépouillement; Mais prenons ça comme quelque chose de très complexe. Le dépouillement de Loos me frappait car il était là

pour souligner l'essentiel, alors il a certainement une façon d'entrer au plus vif de la chose, de tout abstraire, de tout effacer, tout en exprimant, par cette chose-là, le plus de richesses possibles. C'est encore l'une des contradictions de l'écriture ou de l'architecture.

On voudrait qu'elle s'exprime avec les moyens les plus limités, les solutions les plus économes de matière, et on arrive à donner toute la puissance et la présence possible. C'est un jeu très contradictoire.

- Animal préféré ?

Non, je ne sais pas. Le chat me ferait plaisir, à condition que je n'aie pas à le nourrir.

- En quel animal vous réincarneriez-vous ?

Que Dieu m'en garde ! Que les Anges me gardent dans leurs bras immenses, les séraphins dans leurs plumes, mais que l'on m'évite un retour sur terre !

### E. GIRARD

- Quel est votre animal préféré ?

Mon chien. Je vais dessiner mon chien. C'est un Labrador avec les oreilles qui tombent et une queue toute bête. Il est plus beau que mon dessin qui est mal proportionné. Je ne sais pas dessiner un chien, ce n'était pas prévu. Il se tient très droit, je n'ai jamais essayé de le dessiner.

- C'est un chien de défense.

Non, pas du tout, on l'a trouvé, alors on l'a gardé.

- Il y a d'autres animaux ou c'est le chien ?

Il y a des animaux que je n'aime pas. Le chien et le chat, je les aime bien. Entre un chien et un homme, la communication existe. Il vient tout seul me voir au travail, sans se faire écraser. Je ne sais pas où il traverse. Il se débrouille. Avant, je n'aimais pas les chiens, je n'aime pas plus les chiens d'ailleurs, mais j'aime mon chien.

- Vous aviez peur des chiens, quand vous étiez petite ?

Ils ne me faisaient ni chaud ni froid ; aucun animal, d'ailleurs. Je me souviens plutôt des animaux dont j'avais horreur : les serpents, les cochons d'Inde, tous les rongeurs. On avait offert un cochon d'Inde à ma fille pour son anniversaire. Le cochon d'Inde s'est perdu très vite. J'ai horreur de ça.

- Des rats et des souris aussi ?

Non, pas les rats. En bas de chez moi, il y en a. Je n'ai pas vraiment peur des rats. Je n'aimerais pas avoir un rat chez moi, mais j'aime les rats, ceux qui se promènent dans la ville. Ils ne me font pas peur. C'est aussi un peu comme les chiens. Un jour, en revenant du marché, je me suis trouvée nez à nez avec un rat, chez moi. Quand j'étais étudiante, j'avais une chambre de bonne en face du Louvre, avant la démolition des Halles. Il y avait des rats énormes, mais je n'avais pas peur. Ces rats sont aussi intelligents que les chiens. Je n'aime pas les cochons d'Inde, parce que je les trouve cons. J'aime bien les écureuils, à condition qu'ils restent dans les arbres. Un écureuil dans une cage, c'est horrible. J'aime bien les araignées.

- En quel animal aimeriez-vous vous réincarner ?

J'aimerais bien être un oiseau, mais pas en cage. Au Brésil, peut-être, oui. Mais surtout de cette taille-là, plus gros qu'un moineau. De la taille d'une petite perruche, sans ressembler du tout à une perruche... un genre d'oiseau comme ça. J'aimerais bien voler, être un oiseau, je n'aimerais pas être un chien.

- Vous faisiez des rêves de vol étant petite ?

De rase motte, oui. Quand j'étais petite, j'ai rêvé sur le vol. J'ai vraiment le souvenir de la sensation de vol. Avez-vous vu le film "Birdy" ? Un film fantastique, un garçon qui se prend pour un oiseau et dans ce fantasme filmé... En voyant le film, j'ai retrouvé mes souvenirs de rêve. Mais ce n'est pas un vol très haut, c'est plutôt la sensation du rase-motte, un léger décollement.

### B. HUET

- Tu aime la pierre qui renvoie la lumière, c'est la lumière qui compte ?

Oui. Les ombres et les lumières sont essentielles. Sans me l'expliquer, j'avais observé quelque chose de merveilleux : certaines églises romanes sont très austères à l'intérieur, avec de tout petits trous dans les murs. On rentre... il y a une lumière avec le soleil couchant, par exemple, juste quelques rayons. Lorsque l'on entre le matin, tout est bleu, la lumière n'est pas du tout la même. L'espace a changé, même au niveau des dimensions.

Je pense qu'à 90 %, l'espace est un effet d'illusion. C'est la raison pour laquelle je parle de "mise en scène", pas au sens décoratif du terme, ni au sens théâtral. Dans ce monde qui est illusion, la connaissance des effets optiques et des déformations est de la plus haute importance. Les couleurs entrent également en ligne de compte. L'architecture, on peut en jouir inlassablement, dans la mesure où la lumière est volontairement mise en scène par l'architecte. Plus la lumière est volontairement mise en scène, d'une façon anecdotique, par l'architecte, et moins l'architecture est disponible pour accueillir toutes les variations poétiques du temps, de la saison, de l'heure du jour, etc. Pour moi, l'architecture idéale est comme une espèce de réceptacle, de grille que l'on pose et qui permet de révéler des choses différentes. L'architecture ne doit donc pas intervenir comme mimétique de la nature ou pour l'accompagner, pour la contrôler, mais pour la révéler.

Kahn demandait : "Quand vous avez une salle cubique, où mettez-vous les ouvertures ?" Tout le monde se cassait la tête. Si l'ouverture était là, le cube cessait d'être un cube... On va mettre des ouvertures égales, puisque la propriété d'un cube, c'est l'égalité. A partir de là, on pouvait dire quelque chose. Mais revenons à la question : où les mettre ? au centre ? dans les angles ? Il y avait toute une casuistique de l'espace... de la vérité de l'espace. Des étudiants se référaient au Nord et au Sud où se trouvait le soleil. Kahn disait : "non, parce que le cube a sa vérité propre ; l'air et le temps sont une autre vérité. Peu importe que le soleil soit au Sud, vous mettrez la même fenêtre au Nord, au Sud, à l'Est, à l'Ouest... et le temps va envahir le volume".

J'ai découvert que j'avais déjà deviné cela intuitivement, en observant ces églises romanes qui ont peu d'ouvertures et qui changent de couleur selon les heures de la journée. Quelle merveille !

Voilà une architecture qui permet de voir les différences. Finalement, ce qu'il y a de plus beau dans une oeuvre humaine, c'est non de capter ou de s'approprier un état quelconque de la nature, mais au contraire de tenter de faire quelque chose qui permette de révéler les différences.

- Dessinez un ou plusieurs animaux préférés.

J'ai trois animaux préférés : l'âne, la chèvre et le chat. Je sais ce qu'ils ont en commun. Premièrement, je les trouve beaux, deuxièmement, intelligents et troisièmement indépendants. Ils sont comme on dit "capricieux". On va dessiner un chat qui ronronne... avec sa queue comme ça. J'aime bien les petits ânes gris... C'est à peine une esquisse.

### P. KOBAKHIDZE

- Quels sont vos matériaux préférés ?

Le bois, la pierre et la brique. Tout dépend du programme que l'on a. Pour moi, le verre aussi est important, lorsque j'ai besoin de transparence, c'est normal. Mais l'acier... cela dépend. On peut aussi bien utiliser le béton armé très naturel. Très travaillé, il coûte cher. Si vous voulez faire quelque chose qui soit conforme à ce que vous souhaitez, les matériaux modernes demandent une telle mise en oeuvre et un tel travail qu'ils reviennent plus cher que les matériaux naturels.

- Pouvez-vous dessiner un animal préféré ?

Le cheval.

- A cause du mouvement, de la puissance ?

Pour l'évasion. C'est également le meilleur ami de l'homme. Si l'homme a pu partir aussi loin, c'est également grâce au cheval. La conquête arabe s'est faite avec le cheval. Je pense que l'homme est toujours à la conquête de quelque chose, de la création, de la réalisation.

### R. KRIER

- Quels sont les matériaux qui vous plaisent le plus ?

Certainement le marbre et le bronze. Je ne connais pas de statue plus formidable que celle de Michel-Ange, les deux esclaves du Louvre, dans les Caves du Louvre. Il n'existe pas de sculpture plus géniale que ces deux esclaves. Tout le monde peut les voir et presque personne ne les connaît. Ils sont tellement éloignés du public. Personne ne s'y égare. Au-dessus, vous trouvez toute la sculpture du XIX<sup>ème</sup> siècle français, dont les qualités sont indéniables, mais qui n'est rien comparée à ces deux esclaves.

Le tombeau des Médicis, à Florence. Personne au monde n'a traité le marbre comme ce sculpteur. Pour la sculpture de David, pas nore David, mais celui qui se trouve dans la grande salle des Offices du Palais Vecchio, il a traité le marbre comme si c'était de la chair : c'est tellement vivant et transparent, et tellement souple... c'est lumineux aussi.

Le bronze exerce un attrait presque antique. La façon de couler ce métal, ou tout autre métal, repose sur une technique qui n'a pas changé depuis son invention. Cette façon de faire a une logique inébranlable. Il y a quelques jours, j'étais dans une petite ville des Pyrénées où a été fondue une figure que je réalise pour le port de Barcelone. J'ai vu mon personnage debout dans la fonderie. La grande surprise fut de voir en bronze ce que l'on a mis en forme. Cette transformation change complètement la personnalité de la figure. Le bronze possède également une certaine transparence. Il mélange plusieurs matériaux. Il témoigne d'une profondeur et si on le polit, il y a l'or qui ressort. Le bronze poli est comme de l'or. Je vais passer mes vacances à polir le poète que j'ai fait. Un poète qui vivait au temps d'Apollinaire.

- Le feu de la coulée est impressionnant.

Oui, voilà. Presque à chaque fonte, on a l'impression de replonger dans le Moyen-Age ou l'Antiquité, parce que ces techniques dégagent une telle vapeur que tout hangar, aussi net soit-il, devient tout noir. La maison où ma figure a été fondue a été construite en 1700. Cette vieille fonderie a gardé la vieille technique du sable. La statue a été fondue en deux parties. On fait un trou pour que la terre tienne la structure où le bronze coule. C'est fascinant. Ils font aussi des cloches. C'est un métier à risque : si le métal coule mal, on doit tout reprendre depuis le début, pour obtenir les 8 à 10 mm de métal nécessaires.

- Ce sont des matériaux de sculpteur, pas d'architecte...

Les temples étaient en marbre. Ce ne sont plus des matériaux pour l'architecture d'aujourd'hui.

- La ville n'est pas un espace religieux.

Naturellement, on peut faire des maisons en marbre, parce que le marbre non traité a un aspect relativement vulgaire. Au bout de vingt ans, il devient absolument opaque, aveugle. On ne voit plus sa transparence. A l'extérieur, le marbre poli ne tient pas, il devient aveugle. Avec l'air acide que l'on a aujourd'hui, cela va très vite.

- En architecture, quels sont vos matériaux préférés ?

La pierre ou, pour des choses plus simples, la brique. Mais je n'ai jamais eu la chance de construire en pierre.

- Il est possible de faire des murs-rideaux en pierre...

Naturellement, j'en fais un maintenant, mais ce n'est pas terrible. Il faut toujours inventer des astuces pour résoudre les coins où les pierres de 4 cm se joignent... J'aime beaucoup la brique à Berlin. C'est un matériau qui dure.

Les petites figures préparées avant l'élaboration des grandes, sont toujours en terre glaise que je fais cuire après. Avec de la terre glaise, on peut aller au-delà d'un mètre. Autrefois, on allait jusqu'à deux mètres. Toutes les statues de la cathédrale de Séville sont en terre cuite. Mais les Andalous étaient d'ingénieux céramistes. Ce talent leur venait du monde arabe. En principe, ce qui m'intéresse le plus dans ces matériaux, c'est de prendre la qualité de finition donnée par le traitement personnel de l'artiste.

Le bronze en soi n'est pas fini, s'il n'est pas ciselé par l'artiste. Le marbre d'une statue prend toute sa qualité de la dernière touche personnelle de finition que lui aura donnée l'artiste. Cette chose n'existe pas dans notre métier. On peut faire des plans, mais le plan n'est qu'un intermédiaire.

- Quels sont vos animaux préférés ?

Je n'ai pas beaucoup de relations avec les animaux. Au contraire, nous avons un chat, mais je suis allergique aux chats et aux chevaux. Donc les grands malaises asthmatiques ont fait que l'on a dû se débarrasser du chat. Le médecin disait que si je continuais comme ça, je risquais de devenir asthmatique pour le restant de mes jours. Ce n'est pas la peine, pour un chat...

Je n'ai jamais eu de relation avec un animal, parce que probablement, mes parents n'en avaient pas non plus. Je n'ai donc pas fait connaissance avec les animaux. Dans le métro de Paris, un jour, j'ai eu un début d'attaque asthmatique. Comme j'ignorais ce que c'était, j'ai eu très peur. Cela m'a repris quelques semaines plus tard. J'ai subi une trentaine de tests : j'étais allergique au chat et au cheval. Mes filles font du cheval ; je ne pouvais même pas les prendre près de moi. Je ne peux plus m'approcher d'une écurie, cela me coupe le souffle. C'est apparu il y a deux ans, comme un coup de tonnerre. Je ne touche jamais une bête. J'ai une frousse formidable. C'est drôle, mais c'est ainsi. Je crois que c'est surtout une question d'éducation. Notre mère nous a fait craindre toutes sortes d'animaux.

Oui, je préférerais être un oiseau. J'ai fait une figure d'aigle, une fois, qui est maintenant taillée en marbre.

- L'aigle vit bien dans un canyon...

Mon aigle était un peu asymétrique. Les gens trouvaient que cela pouvait représenter autre chose qu'un aigle.

### L. KROLL

- Si tu avais à choisir un animal pour te réincarner, lequel ou lesquels choisirais-tu ?

Je n'ai pas le sentiment que je choisirais la fourmi, ni l'ouvrière, ni la soldate, ni la reine. Elles sont trop spécialisées. J'ai un chien qui me paraît fort amical, il m'a l'air en très bonne santé, sa vie semble parfaite. Je serais un chien, chez moi. Cela ne me déplairait pas.

- Oui, tu retournerais sur des lieux connus.

Oui, mais dans des espaces différents qui ne seraient pas à la même échelle.

- Mais tu n'en profiterais pas, par exemple, pour explorer la mer en tant que poisson, ou les airs en tant qu'oiseau ?

Peut-être. Mais tu dois choisir, tu ne peux pas tout prendre, tu peux choisir l'un après l'autre...

- Mais si tu avais à choisir ?

Je ne prendrais ni le hareng, ni la méduse, en principe. Le choix est vaste. Il existe des animaux sociaux, les dauphins qui ont un langage, qui s'amuse, qui contactent les hommes ou les races différentes, et qui voyagent pas mal. Le voyage en soi est quelque chose d'important. Pour moi, ce qui compte, c'est de contacter d'autres gens et d'autres choses.

- Tes matériaux préférés ?

Bien, c'est une question neutre. Ce ne sont pas les matériaux les plus abstraits, sinon pour les contraster avec d'autres matériaux. Ce ne sont pas nécessairement les plus anciens, ni les machins faits à la main, enfin, je préfère les matériaux qui durent et qui vieillissent. Cela condamne immédiatement les 3/4 des matériaux modernes et récents, tels que le polyester, par exemple. Le polyester fait rebiquer les poils, avec la poussière et l'eau, cela devient dégueulasse, ça vieillit mal. L'éternite, elle, accroche les mousses, certaines ardoises également. Ces matériaux conviennent bien. Ils te créent un jardin.

Je n'ai pas de préférence pour un matériau précis, j'aime que les matériaux se rencontrent d'une manière non scandaleuse, mais étonnante. Par exemple, juxtaposer des matériaux contemporains corrects et des matériaux anciens. Cette juxtaposition accroît le sens de chacun des matériaux. En tout cas, l'homogénéité des matériaux absolument industriels est insupportable. C'est du high-tech, c'est moche, non ? C'est sans surprise. Tu as de la tôle laquée rouge en général, et puis tu n'as rien d'autre.

- Dans ton architecture, tu introduis aussi du métal ou de l'aluminium ?

Oui, parce que je suis pour la diversité des matériaux. En Hollande, on a choisi toutes les briques possibles, et cela paraît révolutionnaire. Normalement, on a été entraîné, éduqué à choisir un matériau. Alors, on se retrouve avec le même matériau du niveau zéro d'un bâtiment, sur la plinthe, jusqu'à 1, 20 m ou sous la corniche ou jusqu'au 2<sup>ème</sup> étage. Cela n'a aucun sens. Le matériau souffre différemment, selon qu'il est en bas, en haut ou au milieu. En bas, il reçoit des coups de pied, en haut, il y a peu de chance pour qu'il reçoive des chocs. Tu pourrais placer des matériaux mous en hauteur, qui soient résistants, sans pour autant que les croûtes soient dures. On fait des revêtements d'ardoises dans des pignons de H.L.M. jusqu'au sol. Ils sont tous cassés. Pourquoi fait-on cette gaffe ? dans un faux souci d'homogénéité. Un grand rectangle d'ardoises qui pousse dans l'herbe, tu vois, cela n'a aucun sens, alors autant le diviser par zones fonctionnelles, plutôt que d'essayer de remplir la surface avec des motifs décoratifs artificiels.

- C'est le pluralisme qui compte ?

Je "préfère" tous les matériaux.

- Mais tu les poses dans le désordre ou tu essaies de trouver des liaisons ?

Je ne les pose pas dans le désordre. J'essaie de les placer dans les endroits qui leur conviennent le mieux, où ils sont le plus efficaces, par rapport à leur économie et leur fonction. S'il s'agit de châssis de fenêtres, je les dispose en fonction de leurs ouvrants, de leur résistance. Et puis, si je n'ai pas suffisamment de raisons pour justifier un changement, j'en invente, c'est vrai.

- Tu aimerais bien voir quelques plantes en pleine ville ?

Ah, sûrement, oui. Cette plante que l'on appelle la Berce du Caucase est une sorte de carotte, une ciguë qui fait 4 m de haut et dont les fleurs ont 60 cm de diamètre. On a récupéré des dizaines de kg

de graines de cette plante, et on les a semées de tous les côtés. Il y en a au Nord de la Hollande, chez Louis Leroy. Cela fleurit très bien, maintenant.

Ces juxtapositions scandaleuses, comme je disais, sont nécessaires. Qu'il y ait des endroits tout à fait minéraux, je le comprends. Dans les anciens endroits sacrés, il n'y a pas une seule feuille, pas une herbe. Je crois que cette cohabitation est l'une des composantes contemporaines de l'urbanisme, et parallèlement, elle nous est familière. Dans n'importe quelle banlieue, ou habitat ancien, dès qu'une vieille dame possède une boîte de conserve, elle y met de la terre et c'est parti ! Tu as des alignements de boîtes de toutes sortes, avec des tas de plantes, des fleurs, souvent très précieuses, même. Au Japon, c'est extraordinaire, de voir le nombre de plantes qu'ils peuvent entasser sur 3, 50 m de façade ! A Tokyo, il y a une densité étonnante de toutes petites interventions, avec un sens de la dimension qui n'est pas le nôtre, mais qui est très précis.

### M. MACARY

- Avez-vous des matériaux préférés ?

Non, je crois que tous les matériaux sont beaux, à condition de bien les travailler. Le béton est un matériau splendide qui permet des textures extrêmement diverses et qui peut prendre des aspects et des couleurs très variés. C'est un matériau coulé, dont les possibilités sont formidables, mais sous-exploitées, la plupart du temps. Le verre est un matériau extraordinaire : outre sa transparence, sa capacité de réflexion, son aspect immatériel, il a aussi une espèce de latitude ; la pyramide, vue de côté est extraordinaire : c'est lisse et serein comme une peau extrêmement propre.

Le métal est un matériau formidable. L'architecture de fer de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en est un exemple. Aujourd'hui, on le voit aussi au centre Pompidou ou ailleurs. La pierre est un matériau qui a été rejeté au début de l'époque moderne, comme un matériau traditionnel, mais la pierre a une qualité formidable de matière et de surface. La pierre et le granit sont des super-matériaux.

Je suis moins attiré par la peinture. C'est un matériau sans épaisseur, sans profondeur, une espèce de pellicule un peu artificielle. De plus, le vieillissement de ce matériau n'est pas très bon. C'est important, le vieillissement. On l'a beaucoup sous-estimé au début, par exemple, dans les villes nouvelles. Dans le travail des architectes des années 70, on attachait beaucoup d'importance aux volumes et ensuite, comme l'argent manquait, on mettait un coup de peinture. Le vieillissement est très important, évidemment, pour les gens qui vivent dans ces lieux. Les vilains enduits et les vilaines peintures des villes nouvelles ont fait beaucoup de mal. C'est triste, mais les beaux matériaux sont toujours plus chers...

- Votre animal préféré ?

Je ne sais pas. J'aime bien les animaux, mais je suis allergique aux animaux à poils. J'ai attrapé cette allergie à l'armée à la suite de trois piqûres que l'on m'a faites en Algérie. J'ai eu une réaction très violente et depuis, j'ai des allergies. J'avais un chat à l'époque. J'aime bien les chats, les chiens.

- Si tu devais te réincarner en animal, choisirais-tu de vivre dans l'air, dans l'eau ou sur terre ?

Pas dans l'eau. Dans le ciel, ce n'est pas mal, mais les oiseaux sont cons. J'aimerais bien un animal qui court, qui soit assez libre par rapport à son environnement.

C'est un peu facile de parler des félins, des léopards, etc... La girafe, ce n'est pas mal. Elle voit de haut, comme un urbaniste, et en même temps, elle est libre. Cet animal n'est pas agressif. La girafe est belle, quand elle court, elle domine son paysage. elle est élégante, pas agressive... pas passionnante non plus.

- C'est un ruminant...

L'éléphant est un animal chouette ; de plus, l'éléphant est formidable, parce qu'il est serein, il ne se demande pas constamment : "Quand vais-je me faire bouffer ?" Il vit tranquille et il a de grands

espaces. Il n'a même pas besoin d'être agressif. Il bouscule un peu les autres et c'est fini. Il a une vie de société, mais il peut s'isoler. Il meurt seul. Cet animal est plus attachant que la girafe. Ce n'est qu'une impression... mais c'est votre jeu, un fantasme à travers les animaux...

- Vous faites de la plongée sous-marine ?

J'ai horreur de ça. J'aimerais bien, mais je ne peux pas. Je me sens mal à l'aise dans l'eau.

- Vous avez peur du métro ?

Ah non ! Je suis normal ... je n'ai pas peur non plus des ascenseurs. J'ai le vertige comme tout le monde, mais sans plus. J'aimais bien l'eau, mais je n'ai jamais réussi à faire de la plongée. C'est attirant, c'est d'une beauté extraordinaire...

### J. NOUVEL

- Quels sont tes animaux préférés ?

J'aime beaucoup les animaux, les chats, mais ce rapport est très lié à une situation de l'éphémère. J'apprécie plutôt les sensations liées aux animaux domestiques, à une présence vivante, intégrée dans son monde, intégrable par nous, de temps en temps, mais je n'en fais pas une philosophie de vie.

- Les Rois de France s'identifiaient à un animal : le lion, le hérisson, etc...

Je regarde les animaux comme on peut regarder les étoiles. Les animaux font partie du cosmos, de l'environnement. C'est une dimension profonde.

- Quels sont tes matériaux préférés ?

Je n'en ai pas, mais c'est vrai que lorsque j'ai la liberté absolue, j'aime bien construire avec ce qui est le plus dématérialisant, non pour faire oublier la matière, mais pour l'économiser, au contraire, pour faire en sorte que les choses se fassent de façon très précise, à leur juste place. Le mot qui me préoccupe le plus, actuellement, c'est d'être juste, mais sans la maniaquerie de la précision, être simplement "The right man at the right place".

- La convenance...

Oui, viser juste. Cela peut être en béton ou en bois. Si j'ai le choix, je me retrouve plus facilement dans le verre, l'acier, que dans la pierre de taille. La pierre de taille me donne beaucoup de mal, mais cela viendra peut-être, si j'en ai l'occasion.

J'aime beaucoup le pouvoir connotatif et allusif des matériaux. L'aluminium, c'est pour moi très important, c'est inséparable de l'aérospatiale qui me fait vibrer, j'ai envie de retrouver cette vibration dans l'architecture.

### P. RIBOULET

- Votre animal préféré.

Je n'ai pas de rapport avec un animal.

- Dans quel animal aimerais-tu te réincarner ?

Je n'ai aucune idée, ni aucun désir là-dessus. Je crois que l'on retourne à la cendre et ... sinon, si mentalement, je faisais cet exercice, je ne verrais rien. Je n'ai pas de rapports avec les animaux.

- Quel animal vous serait le plus sympathique ?

Je ne me suis jamais posé la question. Le chien, peut-être...

- Alice ? dessinez...

Je n'en serais pas capable, c'est trop dur.

- Aucune image ? Et vos matériaux préférés ?

Par bâtiment, j'emploie extrêmement peu de matériaux, toujours 2, 3 ou 4 au maximum, jamais plus. D'autre part, j'utilise toujours des matériaux sans revêtement, des matériaux bruts chaque fois que c'est possible, que ce soit la brique ou le béton.

- A l'hôpital, c'est de la céramique.

La céramique est une peau, mais elle est ce que j'appelle un matériau "vrai", par rapport à l'enduit, la peinture, ces trucs. La céramique est un matériau.

- C'est l'idée de protection ou pas ?

Non, ce serait plutôt l'idée de vérité, de matière dans sa forme. C'est plutôt ça, l'idée, la vérité. Je crois que la qualité essentielle du matériau est de montrer ce qu'il est. Cela ne veut pas dire que toutes les architectures enduites sont à jeter à la poubelle. Palladio a fait de merveilleuses constructions enduites. Mais le matériau dégage une espèce d'authenticité qui doit être montrée.

### J. ROUGERIE

- Matériaux préférés ?

Le méthacrylate, vulgairement appelé le plexiglas, la matière, la transparence, la souplesse de mise en oeuvre. La matière me plaît. Au toucher, c'est chaud, contrairement à ce que beaucoup de gens disent, le plastique, le méthacrylate et les polycarbonates, sont des matériaux chauds. Je l'utilise beaucoup, peut-être parce que sous l'eau, on a besoin de transparence. On ne construit pas en verre, parce que le méthacrylate offre beaucoup plus de sécurité. A part ce matériau, j'aime bien l'acier, l'aluminium plus que l'acier. L'aluminium est fantastique, je l'utilise beaucoup, il est plus agréable à travailler que le métal qui ne l'est pas toujours. L'aluminium est plus léger.

- Vous êtes obligé de créer de nouveaux matériaux ?

On ne crée pas, on utilise de nouveaux matériaux. On a la chance de disposer des matériaux que les architectes n'ont pas pour habitude d'employer. Les possibilités qui nous sont offertes par les ingénieurs sont fascinantes. C'est dangereux pour un architecte terrestre, on est tellement englué dans la lourdeur des matériaux terrestres. La pesanteur implique une contrainte monumentale. Jusqu'au siècle dernier, on se référait à la pierre. On le fait toujours d'ailleurs. A un moment donné, il y a eu un petit sursaut. On s'est rendu compte que l'on ne savait pas employer les matériaux. Il fallait l'apprendre. Un mode de vie allait naître, ainsi ont fleuri, à la fin du siècle dernier, des choses que j'aime beaucoup : Le grand Palais, la Tour Eiffel, tout cela était le démarrage. A la campagne, on voit des verrières dans les gentilhommières. On aurait pu croire que ce mouvement irait plus loin. Pouf ! C'est retombé. On s'est sécurisé, on est tombé sur le béton, une sorte de nouvelle mode.

A l'heure actuelle, depuis 5 ou 6 ans, on voit réapparaître, mais timidement, quelques verrières, des trucs qui singent un peu le siècle dernier, mais d'une manière plus épurée : il n'y a pas de colonnes corinthiennes, pas de chapiteaux, mais peu importe ! C'est du replâtrage, du pipeau, alors qu'à l'époque, cette tendance révélait l'expression d'un mode de vie, d'une époque que l'architecte finissait par traduire. Or, l'architecte est mal à l'aise.

- C'est dû à quoi ?

A l'Ecole d'Architecture, que l'on soit élève ou professeur, c'est net : je le vois chez mes collègues et même chez les étudiants. On a toujours à l'esprit que "bâtir", c'est faire du solide. Muller, un type que j'aimais bien, un sacré farfelu, mais fort sympathique, fait des structures gonflables. Il a essayé, pendant des années de construire pour un mode de vie. Pour moi, il fait un peu comme les premiers architectes qui se sont orientés sur l'acier, sur cette expression des verrières d'acier, mais personne ne l'a vraiment suivi, donc, c'est un échec. Il n'a pas évolué depuis vingt ans. Ce n'est pas lui qui n'est pas prêt, mais notre civilisation, alors qu'il y a cent ans, on se trouvait à une période favorable, ce qui a donné les grandes verrières du Crystal Palace ou du Grand Palais. Muller continue, parce que c'est un rêveur qui va jusqu'au bout de ses idées, mais la greffe n'a pas de prise dans notre société.

- Avec la faune marine, vous n'avez pas d'animaux fétiches ?

Il faut un minimum d'honnêteté : je suis bien dans l'élément aquatique, où j'ai vécu les moments les plus extraordinaires, par rapport à ces animaux. Dans cette relation avec le dauphin qui suivait Galathée, j'ai vécu quelque chose que peu d'hommes ont vécu à ce point. Un dauphin en pleine mer navigue à côté de vous, parce que le bateau est transparent. Il vous voit vivre sous l'eau. Dès que j'allais à l'eau, il venait jouer, je suis très accessible à ces animaux que sont les dauphins, les mammifères, les cétacés. J'ai une connivence avec les cétacés. Cela ne me vient pas spontanément. Intrinsèquement, depuis ma plus tendre enfance, l'animal qui représente, pour moi, la personne à laquelle j'ai envie de confier un secret, c'est le chat, le cétacé sera davantage un copain de voyage, parce que je me sens bien dans son milieu. Mais l'animal omniprésent, depuis ma plus tendre enfance, reste le chat.

- Vous avez vu tellement de paysages de rêve au cours de vos voyages, quel est celui qui vous a le plus séduit ? La traversée en solitaire ?

Pas du tout, je ne suis pas un solitaire. Bien au contraire. Quand je vais dans ces espaces, j'ai horreur d'y aller seul, par exemple, dans le Machu Pichu, qui est une autre espèce d'espace tout aussi fascinant. J'aime bien partager avec d'autres personnes, je n'aime pas faire seul un voyage, jamais, ce n'est pas une question d'angoisse, mais j'aime simplement partager avec quelqu'un. Je n'ai quasiment jamais fait un voyage seul. Quand j'ai fait la traversée de l'Atlantique, j'ai invité plein de gens avec moi. Ce n'est pas mon truc de me retrouver seul, pour traverser l'Atlantique ou le Sahara. On a monté une petite expédition de deux 2 CV, avec quatre copains, et on a fait la traversée du désert, tout seul, je ne l'aurais jamais fait. Ce n'est pas un problème de peur, mais plutôt une forme de pensée... une forme de peur, peut-être également, je ne sais pas...

J.M. RUOLS

- Avez-vous des matériaux préférés ?

La peinture, peut-être, parce qu'elle permet tout : la matière, la nuance... la profondeur. Elle fait oublier la platitude, et elle exerce l'influence psychologique la plus prégnante. Ce qui est beau dans les grandes églises du XII<sup>ème</sup>, XV<sup>ème</sup> siècle, c'est l'élévation. D'abord, une seule couleur de matériau, un seul matériau, la pierre enrichie par des modénatures plus ou moins gravées, plus ou moins simples.

Vous rentrez là-dedans, et vous êtes soufflé, parce que c'est énorme, c'est écrasant, fabuleux. Cela résonne. C'est l'échelle d'un enterrement, d'une grande fête, etc... Au Palais des Doges à Venise, ils ont essayé de montrer leur puissance ; on a collé du marbre et du stuc partout, de sorte qu'en entrant, le public était complètement bluffé par la puissance d'un évêque. Aujourd'hui, on s'exprime autrement. Bien sûr, nos grands édiles réalisent des trucs fabuleux. J'avais bien aimé le métro de Moscou : il y a un aspect gratuit. Parce que le peuple est pauvre, on lui donne quelque chose de super riche. On lui fournit un environnement collectif très luxueux. Dans cette idée, il y a quelque chose de très généreux, de très bien. On fait le cadre de vie le plus puissant pour ceux qui

ne peuvent pas y accéder. Je pense que nos centres de loisirs reprennent cette idée, ce côté démesuré.

- Si vous pouviez dans une deuxième vie vous réincarner dans un ou plusieurs animaux, lesquels choisiriez-vous ?

Oh ! Me réincarner sous la forme d'un animal... C'est une question très difficile. J'aurais répondu un loup. C'est un peu créatif, mais quel est l'animal créatif ? Le castor, je ne pense pas, ce n'est pas créatif un castor.

- Pourtant, il construit des ouvrages dans l'eau...

Oui, mais à ce moment-là, je préférerais l'oiseau tisserand, parce que cet oiseau n'est pas doté de moyens géniaux. Il a juste un petit bec, il n'est pas fort et pourtant, il construit un nid beaucoup plus grand que lui, énorme... C'est un peu à l'image de notre métier. L'architecte n'est ni très fort, ni très gros, ni très puissant, mais quand on lui demande quelque chose, c'est parfois énorme....

#### A. SARFATI

- Quels sont tes matériaux préférés ?

Je n'y ai jamais réfléchi. L'eau... c'est un peu compliqué. Je dirais le verre et le bois, probablement. Parce que le verre permet d'être le plus immatériel possible, le bois est une matière plus vulnérable que la pierre. L'érosion se fait plus vite qu'avec la pierre. La pierre aussi est vulnérable, mais on fait semblant de l'ignorer. Avec le bois, c'est plus clair. Un bois qui a pourri dans l'eau, c'est fantastique.

- Ton paysage est entouré par l'eau et tu ne la cites pas comme matériau privilégié...

C'est le verre qui est ma brillance, j'aime l'immatérialité, le reflet.

- Voilà une autre feuille, pour un autre dessin.

- Qu'est-ce qu'elle veut encore la psychanalyste ? Je me livre, ah, la vache ! Qu'est-ce que je vais dire : vous êtes sûrs que les dessins sont indispensables ? Allez-y...

- Peux-tu nous dessiner un animal ?

Non, non, je ne peux pas.

Un animal ou des animaux, vite fait bien fait !

C'est facile à dire. C'est plus difficile de savoir comment serait un animal... C'est un cri, mon animal préféré ; c'est le cri des goélands...

C'est un goéland qui représente la légèreté, la vitesse, le mouvement et en même temps, il tourne autour d'un homme déformé, à la manière d'un visage peint par Bacon, il ne reste plus qu'à mettre quelques plumes... J'imagine quelques animaux qui crient vraiment pour que le cri sorte de la toile.

#### CL. VASCONI

- Dans le centre culturel de Cergy, tu as utilisé des couleurs.

Nous avons fait les couleurs ; le vert ; c'était un grand débat à l'époque entre nous, Georges Pencreach et moi.

- Vous aviez fait des tentatives et maintenant, tu reviens aux matériaux bruts ?

Je suis devenu très anti-couleur. Je suis absolument pour la couleur naturelle. On a fait beaucoup d'erreurs de jeunesse dans la ville nouvelle de Cergy. On a tellement construit d'un seul coup.

Au centre culturel, comme à Beaubourg, on s'est dit que l'on pouvait marquer une tonique, par opposition à la préfecture grise : le bleu et le vert pour le Centre Culturel.

Aujourd'hui, je me dis que toutes ces couleurs m'embarrassent un petit peu ; je suis devenu beaucoup moins couleur. Je raisonne avec des matériaux naturels. A Montpellier, on va construire entièrement en blocs de granit superbe. Dans cent ans, ce granit que tu vois derrière, là, sera toujours aussi beau. Cette espèce de touche de chaleur vient d'un matériau naturel. Par exemple, le "57 Métal" est en brique et en zinc prépatiné, qui forment toute la carapace. Ce sont des matériaux qui ne bougeront jamais.

Mes logements sont en noir et blanc. Les menuiseries en aluminium noir et le revêtement en blanc émaillé. Une espèce de lumière brille là-dessus.

Dans le grand immeuble collectif, au centre d'Evry, ou dans les logements que j'ai réalisés pour le XIX<sup>ème</sup> à Paris, je joue avec les carreaux de faïence 5 x 5 sur les ondulations, les courbes ; eh bien, je suis blanc, noir et gris. Aujourd'hui, voilà mes couleurs. J'en ai marre de voir ces paysages qui sont une orgie de couleurs. En tant que jeunes architectes, on avait réagi par rapport à la grisaille du paysage bétonné de l'époque. Aujourd'hui, avec un peu de recul, je trouve que ces gris dans les grandes opérations si décriées des années 60 n'étaient pas si laids. Aujourd'hui, ça me fait mal de voir toutes ces opérations peinturlurées par les réhabilitations ; on voit un bariolage horrible. Je regrette, je trouve cela plus laid que les barres et les tours que l'on construisait dans les années 60/70. Elles avaient au moins la force d'être naturelles, dans la nature du béton, dans leurs revêtements de céramique. En réaction à cette orgie de couleurs dans l'architecture, j'aime bien maintenant les couleurs plus naturelles : le noir, le gris.

Le projet de Strasbourg est un bâtiment entièrement réalisé en aluminium gris métallisé, assez soutenu. Ce sont de grandes allèges en gris métallisé, comme la Renault 5, en gris anthracite, assez foncé, mais profond, brillant. Cela donne une tonalité sourde à ce bâtiment posé en bordure de rivière contre la ville.

Je n'ai pas voulu en faire un coup de poing dans la figure, le bâtiment vient se poser dans ce site, avec une certaine douceur, grâce à sa couleur sourde, que donnent le vert et le gris, et sa brillance. Quelque part, je suis devenu presque anti-couleur.

A Strasbourg, je suis en train de mettre au point un système de métallisation de l'aluminium.

La technique n'est pas tout à fait arrêtée, mais j'ai des échantillons superbes. On va y arriver. On ne peut pas passer le bâtiment dans les bains, comme on le fait avec les voitures en usine, on met au point de nouvelles techniques de métallisation de l'aluminium. Voilà un petit peu mon univers.

Voilà des projets toujours différents, avec des choses que je n'ai jamais faites, c'est passionnant.

- Quels sont tes matériaux préférés ? Les nouveaux matériaux, non ?

C'est très difficile de répondre. Nous vivons une période dans laquelle les matériaux évoluent très vite et naturellement, nous n'utilisons pas toute notre vie les mêmes matériaux. Moi, j'aime les matériaux les plus naturels et les plus performants. A Cergy, j'ai commencé à faire un rempart en briques, pour envelopper le Centre commercial des Trois Fontaines, parce que c'était le matériau le moins cher et le plus pérenne et pour moi, le plus beau. J'ai posé dessus un miroir.

Les matériaux que j'adore sont le verre et toutes les déclinaisons métalliques que l'on peut combiner avec le verre. L'aluminium moulé pour la verrière du Forum des Halles, toutes les pièces de fonte et d'aluminium pour l'usine Renault, c'était du zinc prépatiné qui a été façonné industriellement. J'aime beaucoup. J'avoue que je préfère habiller mes logements de céramique 5 x 5 qu'avec une peinture qui se décolle au bout de huit ans. Le ciment se décolle, mais j'en parle pour avoir, moi aussi, fait mes premiers logements à Cergy avec ce matériau. Cette espèce de matériau débile qui avait la caution de tout le monde, y compris les bureaux de contrôle, les bureaux d'étude, tout le monde te garantissait tout, tout ce que tu veux. Au bout de 5/6 ans, tu récoltes les sinistres avec tous ces matériaux qui foutent le camp, pleins de fissures partout, parce que cela ne résiste pas au choc thermique. C'est l'apprentissage qu'il faut vivre.

Moi, j'adore la céramique blanche, parce que maintenant, j'aime la volupté des courbes qui tournent en douceur dans la lumière. J'aime beaucoup l'aluminium. Je suis en train de faire l'usine Thomson, un bâtiment qui sera entièrement en aluminium, avec une peau extérieure de 3 mm d'épaisseur, en aluminium anodisé, couleur aluminium. C'est d'une solidité et d'une qualité ! ça ne bougera jamais dans le temps. Ce matériaux fabuleux est accessible aujourd'hui. Il y a dix ans, c'était trop cher. Je me cassais la figure en permanence. Maintenant, j'arrive à l'utiliser.

A Montpellier, j'ai fait des grandes laques de granit, toutes les façades sont en granit et posées industriellement sur des lisses métalliques, comme un mur-rideau ; mais c'est la pierre, la pierre naturelle qui est devenue plus performante que le béton architectonique. Les scies à poussières de diamant te débitent les blocs de granit ou de marbre en plaques ! C'est presque aussi rapide qu'avec du bois. Quand tu vois ça, tu te dis, mais pourquoi me priverais-je de la pierre ? J'aime les matériaux les plus naturels, les plus pérennes. Ce sont mes critères. Un jour, j'utilise la brique, un jour, l'aluminium, un jour, le verre mais je n'utilise pas ces matériaux de merde : les plastiques. Je les déteste, ainsi que ces espèces de produits que l'on badigeonne...

Je suis de plus en plus attaché à la qualité des matériaux, à la pérennité des ouvrages, parce que pour un architecte, rien n'est plus horrible que d'avoir réalisé un projet, pour constater les catastrophes dix ans plus tard.

- Si tu avais la possibilité de te réincarner, quel genre d'animal choisirais-tu ?
- Pour moi, une baleine...

Tu n'as pas de souvenir d'enfance lié aux animaux, pas de souvenir profond ?

Quand on vit dans un village, la vie d'enfants dans un pays de 3 ou 4 000 habitants, consiste à vivre avec les animaux. Mon grand-père avait un cheval, une vache. On avait des lapins et on leur donnait à manger tous les jours. Moi, quand je me promenais dans les forêts vosgiennes, j'adorais rencontrer, dans mes silences pédestres, un sanglier ou un troupeau de chevreuils ; il y a des moments délicieux, ça existe encore. Une jolie femme, c'est quand même mieux !

#### A. WOGENSKY

Matériaux préférés ?

Affinité avec les pierres. J'aime énormément le marbre, encore plus le granit. Je suis peut-être influencé par la sculpture, mais aussi par Le Corbusier. Mais enfin, c'était déjà le cas, avant même de connaître Le Corbusier. J'aimais les cailloux, les galets, une branche morte, ce qui est vivant, également : une feuille d'arbre, un bourgeon...

- Dessinez votre animal préféré.

Non, je ne saurais pas. Mon animal préféré est le chien. J'aime énormément les chiens, et parmi tous les chiens, notre chien bien sûr, mais je ne saurais pas le dessiner. Je ne suis pas dessinateur sur demande, je suis dessinateur au crayon très dur, à l'appareil à dessiner.

- Matériaux d'architecture préférés ?

En architecture, j'aime en réalité tous les matériaux. Toutes les matières sont belles, si on les emploie bien. La nécessité économique fait que je construis beaucoup en béton, comme Le Corbusier. On croit que Le Corbusier était a priori un constructeur en béton, mais il voulait toujours construire en acier, c'est une chose que l'on ne sait pas suffisamment. Il aurait souhaité construire en acier, surtout avec des éléments préparés dans des usines. Il aurait souhaité une industrialisation de la construction et que le travail de l'architecte consiste à faire des assemblages qui auraient pu avoir toute la diversité souhaitable, mais avec des éléments préfabriqués dans des usines.

Nous l'avons fait plusieurs fois, mais chaque fois que nous avons fait la comparaison, "construire en acier ou en béton", le béton est une solution économique. Le Corbusier était un homme extrêmement consciencieux, il se disait : "Je n'ai pas le droit de gaspiller des crédits, simplement pour me faire plaisir, je n'ai pas le droit de construire en acier, alors que l'utilisateur, et probablement le spectateur, ne sauront même plus si la construction est en acier ou en béton. Mieux vaut assurer la qualité d'un revêtement de sol, des lavabos, des robinets, des petites portes qui apportent une qualité de vie aux usagers dans leur vie quotidienne".

Je n'ai pas de préférence par rapport aux matériaux. Moi aussi, j'aime beaucoup construire en acier, mais comme c'est beaucoup trop cher, je construis en béton. J'aime beaucoup le béton, on peut faire de très belles choses avec ce matériau. Maintenant, j'aime bien la pierre, le granit, mais c'est horriblement cher. J'ai fait des dallages en marbre. J'aime bien les matières plastiques, à condition de les employer à bon escient. En fait, je n'ai pas vraiment de matériau préféré.

- A Grenoble, c'est surtout l'aluminium.

L'extérieur se présente en tôles d'acier émaillées, blanchies, c'est une très bonne méthode que j'ai employée d'abord à la Faculté de Médecine de l'Hôpital de Saint-Antoine, ensuite à celle de Necker. J'ai repris cette méthode après Grenoble, pour la Préfecture des Hauts de Seine à Nanterre, et pour le Palais de Justice. Ce très bon matériau a été fabriqué par un grand spécialiste de l'émaillage, qui fabrique aussi de très bonnes casseroles émaillées pour les cuisines. Ce bon matériau donnait également une bonne isolation thermique des murs, à l'extérieur du mur, ce qui est la meilleure solution. Mais c'est devenu trop cher avec la crise économique. Maintenant, on ne peut plus le faire. L'hôpital de Corbeil que j'ai réalisé avec des panneaux en béton, a été tout simplement peint en blanc, puisqu'il existe maintenant des peintures de très grande qualité et qui sont sous garantie pendant dix ans. Elles sont à base de plastique, d'époxy, c'est devenu un matériau intéressant.

- Vous avez parlé du chien et des oiseaux. Vous aimez les oiseaux ?

Oui, énormément. Je les aime trop pour les laisser en cage. Dans notre jardin, il y en a des quantités, parce que nous avons fait des petits bassins, une baignoire spéciale pour les oiseaux, ils viennent nombreux. Ils n'ont pas peur du chien. On a expliqué ça au chien qui comprend ça très bien d'ailleurs. Puis un Briare n'est pas un chien de chasse, mais un chien de berger, il court après les lapins qui viennent sur le terrain, mais enfin, les lapins courent plus vite, heureusement, ce n'est pas très dangereux ! Le chien court pour jouer. Il y a énormément d'oiseaux qui viennent boire sur notre terrain et se baigner dans ces bassins, devant notre vitrage. Donc, on les voit dans la journée. Ces oiseaux nous ont appris énormément de choses, ils nous connaissent, particulièrement le rouge-gorge qui est extrêmement familier : il vient nous voir quand nous jardinons.

WEISS

- Comment avez-vous été amené à côtoyer des architectes ?

A l'Assistance Publique de Paris, j'avais la responsabilité de la Direction des Equipements. J'ai proposé au Directeur Général à l'époque de changer complètement la politique générale de l'architecture à l'Assistance Publique, de mettre fin à l'exclusivité d'une douzaine d'architectes spécialisés en équipement hospitalier et d'ouvrir obligatoirement la commande par des concours d'architecture.

Le premier concours significatif a été organisé à propos des extensions de Sainte-Perrine, dans le seizième arrondissement. D'ailleurs, l'atelier de Montrouge avait fait une proposition intéressante. Je me rappelle d'une passerelle traversant la Seine.

J'avais mis en place un ensemble de règles très précises dont l'objectif était de rassurer les architectes quant au caractère équitable des procédures de jugement et de permettre au jury de se prononcer de façon souveraine, mais en étant bien informé. La première règle était d'aller jusqu'au niveau du Avant-projet sommaire, de façon à avoir des projets suffisamment précis. Chacun des architectes consultés était indemnisé très correctement. Pour l'hôpital R. Debré, chacun des six architectes a eu à l'époque 600 000 F d'indemnités. La deuxième règle consistait à faire analyser point par point chaque proposition par une commission technique. Par exemple, on comparait le niveau d'éclairage naturel en comptant le nombre exact de pièces ayant de la lumière directe.

On faisait une analyse de fonctionnalité pour apprécier le respect du programme. Une troisième règle importante était de laisser le jury délibérer de façon souveraine, une fois la commission technique entendue. La décision se faisait par bulletin secret. Elle était annoncée le jour même aux architectes, de façon à ne faire l'objet d'aucun changement ni recours. Lors du concours de l'hôpital R. Debré, la commission technique avait mis en évidence les avantages de la proposition de P. Riboulet selon plusieurs critères. Cette commission technique s'interdisait tout jugement architectural. Les débats dans le jury ont été tout à fait ouverts. Sur 14 votants, 12 ont voté pour le projet Riboulet, et cela, nettement et très rapidement. Le contrôleur financier et le représentant du Ministère de la Santé ont voté contre, considérant le projet trop coûteux. L'Assistance publique qui payait était favorable au projet. Dans le jury, il y a un tiers d'architectes, des utilisateurs, des médecins et des représentants du personnel hospitalier. Les responsables de l'Administration des hôpitaux, deux ou trois élus de la ville de Paris ou de la commune concernée, et des représentants des Ministères de tutelle ; pour l'hôpital R. Debré, le jury était présidé par le Directeur Général de l'Assistance publique de Paris.

- Comment s'est passé le travail avec P. Riboulet ?

Il faut dire que le projet était déjà très précis. P. Riboulet avait scrupuleusement respecté le programme donné, auquel il avait répondu avec beaucoup d'idées originales. C'est lui-même qui y avait travaillé. P. Riboulet s'investit complètement dans ses projets, sans aucune impasse.

On le voyait, si je puis dire, se promener à travers les plans de façon spectaculairement facile.

Il savait très bien où était chaque pièce, chaque circulation. Ses collaborateurs d'agence n'étaient visiblement intervenus qu'en faible complément. Ensuite, il a beaucoup souffert, parce que les médecins sont venus renégocier le programme. Un certain nombre de modifications ont été faites, sans que cela ait un impact sur l'architecture. Le projet réalisé est très très proche de la maquette remise au concours, pour ne pas dire rigoureusement identique. Ça a bougé à l'intérieur, avec des plus et des moins. Certains médecins cherchent toujours à avoir la surface la plus grande possible pour un avenir imprévisible. P. Riboulet a très courageusement repris son projet et négocié avec le corps médical. A aucun moment, il n'a été question de sacrifier ni le jardin d'hiver, ni les terrasses. Ce qui m'a frappé dans son approche, c'est le fait que P. Riboulet n'est pas un homme d'argent.

Je dirais presque pas assez. C'est visiblement quelqu'un qui fait confiance aux gens avec lesquels il travaille ; avant tout, il travaille sans compter ni son temps, ni sa peine. Malgré son bon caractère et son envie d'arriver à des conclusions positives, ce qui m'a frappé aussi, c'est qu'il sait ce qu'il veut. Il défend remarquablement bien son architecture ; ce qui a bien aidé le projet.

Au moment le plus délicat de tenir les prix prévus au départ, ce qui a été fait, il a fallu trouver des économies et des astuces, sans que l'on ait jamais dû sacrifier l'architecture. Pourtant, nous étions si inquiets que nous pensions à un moment mettre en provision le revêtement de céramique et nous contenter d'un béton bien traité.

- Son architecture est contestée par certains ?

Non, elle n'était pas contestée en elle-même. Nombre de personnes, au début, étaient totalement indifférentes à l'architecture. L'apprentissage culturel ne se fait pas du jour au lendemain. Si on avait proposé à des médecins 10 m<sup>2</sup> de plus en échange d'un renoncement à l'éclairage naturel, certains auraient préféré une plus grande surface. Il n'y a pas de culture architecturale suffisante dans notre pays. Tout projet de qualité architecturale en pâtit par ses contraintes financières et fonctionnelles. Si tout le monde n'est pas convaincu de l'intérêt de la plus-value architecturale, le projet s'appauvrit. J'ai à ce propos un souvenir plaisant : afin de faire approuver définitivement le financement de l'opération, nous avons une réunion au Ministère des Finances ; il existe des ratios dont celui de la surface hors oeuvre, divisé par la surface utile. Il est clair que ce ratio-là est l'indicateur de la qualité architecturale. J'avais déjà tenté de démontrer qu'il était normal de rajouter au prix standard des surcoûts liés à la spécificité de certains services médicaux. Je n'arrivais pas à les convaincre. Alors, je suis venu avec la maquette que j'ai posée dans le bureau du Directeur. J'ai présenté l'architecture du projet et à l'inverse de la démonstration habituelle, j'ai expliqué pourquoi il était impossible de réduire le prix de l'opération. J'ai vu les gens s'intéresser à l'architecture ; la démonstration a marché.

- Etiez-vous formé à l'architecture pour la défendre ainsi ?

Honnêtement, j'ai appris l'architecture à l'Assistance Publique de Paris. Je recevais des architectes qui ne trouvaient pas normal que les hôpitaux de Paris ferment leurs portes aux architectes de talent. Ces architectes m'ont intéressé et je leur ai demandé de me faire visiter ce qu'ils avaient construit. Au cours de ces visites, je posais beaucoup de questions ; petit à petit, je me suis fait une opinion. Je pense qu'il n'existe aucun architecte français, parmi ceux cités dans les revues, qui n'ait pas construit quelque chose à l'Assistance Publique de Paris, à l'époque où je m'occupais des équipements. Je suis ingénieur des Ponts et Chaussées et je n'ai pas vraiment reçu une formation architecturale à l'école des Ponts et Chaussées. L'option Aménagement n'est pas obligatoire. J'ai appris sur le terrain. Quand je suis parti de l'Assistance Publique de Paris, nous avons travaillé avec deux des douze architectes spécialisés habituels et avec environ 120 autres architectes... La moindre transformation de locaux faisait l'objet d'un concours. J'ai eu récemment le plaisir de visiter le nouveau Ministère des Finances avec Chemetov qui me parlait d'un récent concours de l'Assistance Publique de Paris dont il venait d'être lauréat.

- Quelle est la différence essentielle entre votre approche des projets et celle des architectes ?

Pour les non-architectes, le premier problème est l'apprentissage de l'échelle, de façon à lire sur plans la véritable échelle du projet. Si l'on ne réussit pas à le faire, on risque de se tromper lourdement. Les Maîtres d'Ouvrage n'ont pas cette maîtrise de l'échelle qu'acquièrent les architectes dans leur formation. De jeunes architectes conseillaient la Maîtrise d'ouvrage. Pour les grands concours, nous faisons réaliser une maquette de tout l'environnement et nous donnions aux concurrents la dimension exacte de la maquette qui devait venir s'inscrire dans la maquette d'environnement.

- L'hôpital R. Debré est un projet énorme destiné à de petits enfants. Comment de posait le problème de l'échelle ?

Je ne sais pas répondre à votre question. Un hôpital est un morceau de ville. Il fallait tenir compte de la dimension de cette épouvantable église préexistante sur le site. A l'intérieur, grosso modo, les hauteurs sous plafond sont à peu près les mêmes partout. L'originalité est d'avoir des éclairages zénithaux partout. Quand on visite le bâtiment, on a une impression d'aération plus forte.

- Quels souvenirs d'espace liés à l'enfance ?

Certainement, j'étais un fanatique des constructions en tubes de bois. Pendant les vacances, il m'arrivait de construire des cabanes. Dans mon apprentissage de l'architecture, j'ai très vite pris

énormément goût à l'architecture des années trente et j'ai eu le plaisir de retrouver un beau bâtiment de cette époque où j'avais passé trois ans de ma vie.

- Vos références architecturales ?

Je me rends assez souvent à Chicago ; c'est une ville superbe. Dans une même composition urbaine, on y trouve tous les modèles de l'architecture contemporaine. J'ai bien aimé un certain nombre de réalisations londoniennes, contrairement au Prince Charles. Par exemple, l'extension de la National Gallery. C'est du beau travail. Si je devais citer un architecte sur le plan international, je citerais Foster pour quelques projets que j'ai vus de lui. Le projet de Nîmes est merveilleux.

J'étais alors Directeur du patrimoine et j'ai défendu ce projet dans l'une de ces commissions qui empêchent généralement de faire de belles choses au nom du passé. Je pourrais multiplier les exemples. Je trouve l'Arche de la Défense très belle. J'ai été emballé par le Ministère des Finances que je viens de visiter. C'est du meilleur cru de Chemetov et Huidboro. Il y a une certaine austérité liée au programme, à une atmosphère de travail comme dit Chemetov. Tout est bien traité. On voit l'architecte qui va jusqu'au bout. Je trouve la pyramide dramatique. Elle n'a pas de signification, pas d'échelle. Faire une entrée de musée dans une pyramide ne veut rien dire. Les espaces du dessous sont bien traités. Les innombrables objets autour de la pyramide, les petits pyramidons, les bassins, vraiment, je ne comprends pas. C'est difficile de faire une entrée en pan coupée dans une forme pyramidale.

- Votre habitat personnel ?

J'habite depuis dix ans un très bel endroit. Je suis locataire d'un appartement des hôpitaux de Paris, dans un ancien hôtel particulier du 16<sup>ème</sup> siècle. Mon logement est devenu une chose importante, depuis que je suis dans ce bel endroit. Avant, j'étais plus indifférent.

- Vous êtes pourtant attiré par l'architecture moderne.

J'ai été trois ans durant chargé de protéger le patrimoine architectural. Pour moi, il n'y a pas du tout de contradiction entre la qualité architecturale passée et celle du présent. Les formes et les matériaux changent. Les architectes vous diraient que l'un des points communs est la monumentalité. Certains considèrent que le monumental signifie le symétrique. Je ne sais pas s'il est nécessaire de faire une théorie universelle liant le passé et le présent... l'usage social n'est pas le même. Je ne suis pas d'accord avec Chemetov qui dit avoir fait avec le Ministère des Finances un palais de la République. Non, ce n'est pas un palais !

- L'hôpital R. Debré est un monument public qui est habité par les malades.

Le public peut y pénétrer. C'est vrai. C'est un domaine où une continuité existe ; il y a de très beaux bâtiments hospitaliers du 17<sup>ème</sup> siècle... les usages ne sont pas si différents d'une époque à l'autre.

- Pourriez-vous dessiner les réponses aux prochaines questions ?

Je ne sais pas dessiner.

- Le paysage préféré ?

Les paysages de la Toscane que je trouve extraordinaires. J'aime les paysages très travaillés par l'homme. Le lien qui existe en Toscane entre les dégagements de l'espace et quelques constructions un peu miniaturisées, les teintes, la lumière, je mets cela au-dessus de tout ce que je connais. La petite échelle s'inscrit dans la grande échelle.

- Alice Au Pays des Merveilles.

Je ne vais pas vous montrer les problèmes de taille entre Alice et l'univers. Pour moi, il s'agit d'une histoire surréaliste entre Alice et un chat plutôt que des problèmes d'échelle. C'est la représentation

de l'absurde de la réalité au travers d'une fausse réalité qui m'intéresse. L'histoire est plus mentale ; l'espace est plus physique. Je ferais une petite fille avec une robe et des socquettes, avec des objets tout petits autour d'elle.

- Avez-vous des souvenirs d'espace angoissants ?

J'ai le souvenir d'enfance d'une chambre à coucher devenant gigantesque. Cela était probablement dû au noir qui empêche de voir où l'on se trouve. A l'hôpital R. Debré, c'est la maladie qui est angoissante. Les espaces construits atténuent-ils l'angoisse ou l'accroissent-ils ? Je pense que les espaces l'atténuent considérablement, mais c'est une vision d'adulte. Peut-être le comportement de l'infirmière compte-t-il plus que l'architecture.

- Vous avez visité l'hôpital R. Debré réalisé ?

Je l'ai vu deux fois, dont le jour de l'inauguration. Mes deux filles voulaient aussi visiter cet hôpital. Je l'ai visité une autre fois avec elles.

- Avez-vous eu des surprises au moment de cette visite ?

Je ne pensais pas que ce serait aussi beau. Très sincèrement, l'idée que je m'en faisais s'est avérée déficiente. Ma très grande surprise a été la présence de la lumière du jour partout. L'architecte, lui, sentait très bien cela dès l'origine. Il craignait que des contraintes extérieures l'empêchent de réaliser l'idée de départ. Quand j'ai vu se construire le bâtiment, mois après mois, là je n'avais pas de surprise sur les dimensionnements extérieurs, les volumes. Je les avais bien imaginés, exactement. Mais l'intérieur a été une grande surprise. Avec la conception assistée par ordinateur, on pourra peut-être à l'avenir se faire des idées plus précises.

- L'architecte a-t-il traité avec autant de soin l'intérieur et l'extérieur du projet ?

Il a traité le tout. Dans la mise au point du projet, les deux aspects ont été présents. Toute l'équipe de l'Assistance Publique était un peu amoureuse de ce projet, et elle l'a défendu autant que l'architecte. L'administration est puissante ; quand elle veut quelque chose, elle l'obtient. Quand elle veut empêcher quelque chose, elle l'empêche, quelle que soit la force extérieure. Je pense aux gens qui instruisent les dossiers et se battent face aux administrations.

- Qu'apportez-vous à l'architecte ?

La garantie que son travail sera respecté et que l'on ne fera pas de sacrifice sur le dos de l'architecture, malgré toutes les contraintes de réalisation ; ensuite, nous lui expliquerons nos contraintes, de façon à ce qu'il puisse les partager ; en matière de modification de programme, aussi bien qu'en matière de financement. Il faut faire en sorte que l'architecte devienne un membre très important de l'équipe de Maîtrise d'Ouvrage. Pour moi, c'est la condition de la réussite architecturale.

- La qualité de l'architecture rejailit-elle sur la qualité du travail à l'intérieur du bâtiment ?

Tout à fait. Le personnel s'approprie le bâtiment. L'architecture n'augmente pas les salaires, mais ça compte. Allez interroger le personnel qui vit dans le bloc technique de la Rivoisière qui est un vrai scandale, avec ses trois niveaux enterrés, sans aucune lumière du jour, allez leur demander ce qu'ils en pensent.

- Votre définition de l'espace ?

Je peux vous répondre en mathématicien. C'est un repère autonormé... La première idée qui me vient à l'esprit n'est pas de parler architecture ni échelle, mais respiration. L'espace, pour moi, est le contraire de l'enfermement.

Si je réponds sur un plan plus intellectuel et architectural, je vous parlerais d'un mélange de dimensions très différentes, dont un regard un peu éloigné retrouve une harmonie d'ensemble. C'est un problème d'esthétique. Sous certains angles, le paysage de la Défense est aussi harmonieux que le paysage de Toscane. L'harmonie est indéfinissable puisqu'elle peut se trouver dans des lieux très différents.

J. LEMARQUET

A l'Ecole des Arts Décoratifs, j'anime la section de Scénographie. Nous travaillons sur l'éclatement de la notion de spectacle, bien au-delà du théâtre, tout en partant de la présence physique de l'acteur vivant. Donc, c'est du théâtre ; Nous allons vers toutes sortes de systèmes de représentation spectaculaire. Parallèlement à mon travail d'enseignant, j'ai toujours été en rapport avec les architectes. J'avais étudié une petite salle quand j'étais scénographe du T.N.P., et puis, j'ai connu il y a une douzaine d'années Jean Nouvel qui travaillait sur le réaménagement de la Gaîté Lyrique. J'ai pratiquement travaillé sur tous ses projets depuis. Nous avons perdu ensemble une bonne trentaine de concours, dont les plus importants du siècle. Le Ministère des Finances, le Musée contemporain de Nîmes, l'Opéra de Tokyo, la Tête-Défense, etc... Malgré tout, on a fait quelques affaires ensemble. Il m'a surtout employé comme analyste. C'était ma spécificité dans son esprit. Il ne m'employait pas comme plasticien, alors que depuis trente ans, j'ai fait cent cinquante grandes scénographies en Europe, dont beaucoup au T.N.P., avec Jean Vilar et Wilson ; Vers 1965, je me suis mis à écrire des textes de l'ordre du spectacle. En 1970, Gallimard a publié quelques uns de mes textes. J'ai écrit des nouvelles dont certaines ont été jouées. On ne peut pas parler d'éclatante réussite littéraire, il faut dire que mes textes sont liés à des expressions de pointe électro-acoustiques. Aux Arts Décoratifs, on a tendance à penser que le texte n'est pas toujours l'élément principal d'expression. J'aime beaucoup l'école où je vis avec des jeunes qui ont perpétuellement trois ans. Mes élèves m'ont beaucoup appris. Comme le travail avec Nouvel prenait de l'importance, j'ai pu, d'une façon équilibrée enseigner, écrire et en même temps, faire un peu de scénographie et des projets d'architecture.

Avec J. Nouvel, nous avons commencé par la réhabilitation de la Gaîté Lyrique. Sept millions de travaux ont été faits, alors que le théâtre en définitive, ne s'est pas fait. On en est arrivé à ce lamentable Luna-park pour enfants. Nous étions en mauvaise position pour éviter cela. Ensuite, nous avons fait l'Institut du Monde Arabe. J'avais fait une réflexion de fond sur l'emplacement parisien, sur l'évolution de Paris depuis Philippe Auguste, sur le contenu du programme, par rapport aux pays arabes commanditaires à 50 %. Après cela, nous avons construit deux théâtres, dont celui de Belfort. Le théâtre existant des années 1930 était une oeuvre folle qu'on a modifiée avec soin ; on a rehaussé la scène, et refait la pente des balcons ; Henry Glaser a conçu une nouvelle colorimétrie. Maintenant, nous travaillons sur l'opéra de Lyon, dont nous livrons le dossier en novembre prochain. Nous travaillons sur cet autre bâtiment de spectacle, sans pourtant vouloir, Nouvel et moi, nous spécialiser dans le domaine de l'architecture du spectacle.

J'estimais que la scénographie ne me suffisait pas comme contenu. En 1965, je me suis mis à écrire des choses. Deux grosses pièces ont été publiées par Gallimard, mais n'ont jamais été montées. Les nouvelles que j'ai écrites depuis, l'ont été pratiquement toutes, au Café de la Gare, au "Pasodom", au Petit Montparnasse... Je ne m'intéresse pas beaucoup à ce que j'ai fait ; je préfère m'occuper de ce que je suis en train de faire.

Je suis incapable d'assurer ma promotion, à l'inverse de Jean Nouvel. J'en parle abondamment dans mon article du Moniteur, dans sa biographie, au moment de l'exposition de l'I.F.A. Je montre comment on peut être différent l'un de l'autre.

Notre relation est fondée sur nos différences, plus que sur nos points communs ; à partir du moment où chacun a pour l'autre une estime de toute première importance. Nous avons 18 ans de différence d'âge. Nouvel cherche à s'appuyer sur ma culture générale qui est assez importante.

Il trouve avec moi une prise sur l'espace à partir du concept de théâtralité. Il ne s'agit pas du tout de parodier le théâtre dans l'architecture. Nouvel s'interroge sur cette théâtralité qui hisse l'objet à la représentation spectaculaire, tout en restant sérieuse, sans verser dans la parodie. Il est à la recherche de la fiction, afin de conforter une réalité architecturale. Et moi, je baigne dans la fiction, à la recherche d'éléments de réalité qui puissent représenter ma fiction. Voilà comment cela se passe. Selon les coups, on s'entend plus ou moins bien. Souvent, on s'agace mutuellement.

Cela m'arrive aussi avec d'autres. J'ai toujours pratiqué la culture des différences entre les gens.

Le chant à l'unisson ne m'intéresse pas. J'ai l'esprit critique, même un mauvais fond hargneux, teigneux. Je tolère que l'on ait à mon encontre ce même caractère corrosif.

- Vous parlez de votre travail d'analyste.

Je ne suis pas universitaire. J'ai été sculpteur jusqu'à 25 ans. J'ai failli passer le prix le Rome en 1952, date à laquelle je suis entré chez Vilar au T.N.P. J'y suis resté jusqu'en 1972, au moment où J. Lang est arrivé à Chaillot. Nous nous entendions mal ; nous avons décidé de nous séparer. Il ne se passe rien entre lui et moi. Aux Arts Décoratifs, j'ai connu des poètes importants dans la section des sciences humaines (ils sont 18) et petit à petit, j'ai pu vieillir en théorisant mes pratiques ; la scénographie décorative ne me suffisait plus. A force de côtoyer des gens bien supérieurs à moi sur le plan théorique, j'ai fini par comprendre ce qui se passait, à mieux orienter la formation des étudiants et mon propre itinéraire. Ce n'était qu'une question de point de vue presque géodésique. Certains comprennent le rapport à la représentation spectaculaire. Le problème est bien celui du rapport de la fiction à la réalité. On s'est petit à petit éloigné de la notion de sens. Quelque soit le sens que l'on veuille donner à l'objet, celui-ci prend son sens propre qui dénature l'intention au besoin, et même, se retourne contre vous. Beaudrillard dit que Beaubourg n'est pas le monument de la transparence qu'il voulait être. On risquait de retourner vers le n'importe quoi de l'intention, sous prétexte que l'objet prenait majoritairement son sens tout seul. On a toujours maintenu quand même le cap sur le sens, en comprenant bien les dangers de cette démarche et parfois, peut-être, la vanité. Dans ce sens-là, j'ai eu des rapports avec les gens de la section de l'école consacrée à l'architecture intérieure. Starck y intervient maintenant.

Quand j'ai connu Nouvel, on commençait à utiliser, dans la musicographie, la scénographie comme bouée de secours. En 1980, j'avais fait une exposition aux Arts Décoratifs avec Matthey, sur l'art du Zaïre. Il fallait se servir de la représentation spectaculaire, sans tomber dans la théâtralisation qui n'est pas la théâtralité. Demain, je vais lancer un cours commun aux architectes et aux scénographes, en deuxième année, intitulé : "Scénographie et Architecture". J'essaierai de montrer quelles sont nos différences et nos points communs. On ne fait jamais rien pour rien. Ce que j'ai fait avec Nouvel va servir.

- En quoi la représentation prend-elle un sens différent chez les architectes, les peintres et les scénographes ?

C'est difficile à formuler. Je parlais du reflux actuel vis-à-vis du sens qui, c'est vrai, a exercé une trop grande tyrannie dans les années précédentes. Ce monument inverse redonne à l'irrationnel une importance considérable. Moi qui n'y crois pas, je trouve intéressant de jouer sa partie. Dans tout système de création, il reste une part importante d'irrationnel qui empêche de savoir comment les choses arrivent. Mais quand on sait soi-disant comment on fait, il faut bien convenir que l'on ne sait pas tout à fait pourquoi on le fait. C'est une question de vigilance, tout en sachant que quelque part, quelque chose se fait presque viscéralement.

Nouvel est extrêmement vif, large. Il a été le premier à comprendre ce que pouvait être le rapport entre la scénographie et l'architecture.

A l'âge de 18 ans, j'avais gagné des concours de sculpture. L'architecte me décrivait carrément ce que je devais faire, ou alors il proposait de supprimer le 1 % artistique pour construire une pièce de plus. Mes rapports avec De Mailly, Le Corbusier, Albert, ont toujours été extrêmement difficiles, jusqu'au jour où j'ai rencontré J. Nouvel qui comprend tout ce qui se passe ! Un bon scénographe n'est pas forcément un bon architecte, mais j'ai toujours pensé qu'un bon architecte doit être un bon scénographe.

Une de mes élèves avait fait un superbe mémoire sur le Café Coste conçu par Starck. Il est évident que Starck fait de la très bonne scénographie, quand il dit que ce café sera référé au buffet de la gare de Prague. En organisant sa banquette, ses escaliers, l'horloge, il crée un support narratif en termes d'espaces ; il favorise certains éléments de jubilation qui n'appartiennent, pour moi, qu'au spectaculaire. Jean Nouvel aime que les choses soient belles. Moi, je n'en ai rien à cirer de la beauté des choses ; je sais aussi faire de la beauté, puisque j'ai passé ma vie à faire les costumes et les décors des plus grands spectacles de toute une époque.

La différence à établir est que le scénographe part d'un point de centre ; au spectacle, c'est le fauteuil où le spectateur est assis et dont c'est le territoire minimum. Vous décidez du minimum 0,51 de manchette à manchette et 0,81 de dossier à dossier. Après cela, on doit au spectateur un bon spectacle, des sanitaires, peut-être un café, un sandwich. Partant de là, en plan et en coupe, on arrive très vite à l'organisation spatiale de la salle, des rangs de 16 places, des coupes de bonne

visibilité en quinconce. De sphère en sphère, on aboutit à des murs qui constituent une peau technique parcourable sur laquelle on s'accrochera ; un plafond technique, un sol technique, qui font que dans tous les cas de figure, on rendra la magie de la représentation possible, en termes de truquage, de trappes dans le sol.

Tout cela aboutira à un tas d'annexes, dont le scénographe s'occupe aussi, dont l'accueil du public, le restaurant, etc... pour finir, on en vient à l'enveloppe.

En architecture, cela ne se passe pas du tout de cette façon. Prenons l'opéra de Lyon : d'abord, il y a l'enveloppe classée Monument Historique, avec un toit affreux. Dedans, il y a un théâtre complètement moche, pisseux, avec des plafonds et un rideau de scène hideux qui sont classés, donc à réemployer si possible. La vision de J. Nouvel est de type urbanistique, plutôt que partant du point de centre dont je vous ai parlé et qui procède, lui, de la relation acteur-spectateur, c'est-à-dire de la lucidité de base remontant à ... 100 000 ans. Le scénographe engendre une forme à partir d'un point de centre ; chaque dessin est habité avec des personnages. Un architecte important me disait que la différence entre l'architecture et la scénographie est que la scénographie s'occupe d'espaces pleins et l'architecture d'espaces vides. C'est affreux ; si l'homme n'est pas dans l'architecture, où est-il ?

La notion de jubilation a beaucoup plu à J. Nouvel. Quand l'homme est bien quelque part, que se passe-t-il ? Généralement, il y a des éléments de l'ordre du jeu qui s'installent parallèlement à d'autres. Par exemple, je suis place du Trocadéro, au mois de Mai. Il y a des arbres. Il fait beau. Nous fumons un cigare à la terrasse d'un café. Nouvel et moi, avons la culture du cigare en commun. On parle sérieusement de ce que l'on va faire, en imaginant, par exemple, qu'il s'agisse du Trocadéro. Passent des filles. L'une d'elles vient s'asseoir à deux tables de nous.

La conversation sérieuse subsiste entre nous, mais un jeu de séduction s'établit de chacun de nous deux, avec cette fille. La fille ayant fini son café se lève et s'en va. Tout reprend comme avant.

Vous voyez que de cette façon-là, l'espace a basculé ; il n'a plus été ce qu'il était. Il s'est enrichi de dimensions liées à des fictions, des mythes, etc...

J. Nouvel cherche ces dimensions là. Pourquoi est-on bien dans un bar où il y a une barre en cuivre basse où mettre les pieds ? Pourquoi est-on mieux adossé à un comptoir en cuivre qu'à un comptoir en bois ? Pourquoi tel verre à vin, avec un pied, est-il mieux qu'un simple godet ?

Ces questions n'appartiennent pas spécifiquement à la scénographie. Il s'agit de la très bonne architecture d'intérieur. La scénographie apporte la conscience ; elle sait qu'elle joue. J. Nouvel est un bon scénographe. Il est d'abord pour moi un très grand architecte. L'Institut du Monde Arabe est l'un des plus beaux bâtiments construits depuis un siècle, malgré tous ses échecs, dans son sens, dans sa fonction. Qu'est-ce que c'est que cette flèche braquée sur Notre-Dame, en termes d'analyse ? J'empoigne souvent J. Nouvel, pour l'empêcher de parodier le côté spectaculaire des systèmes. Il aime aussi cela : "Je suis un monument écrit au-dessus d'un monument". Il me dit que je lui sers de culture. Bien sûr, il ne lit que des livres d'architecture ou presque ; il a du mal à lire de la fiction. Moi, je ne lis jamais d'architecture. Je suis le mercenaire qui vient avec les bagages et les limites qu'il a.

En ce moment, J. Nouvel participe au concours de l'aéroport d'Osaka construit sur une île en mer, à quatre kilomètres de la terre ; je ne vois pas ce que je viens faire là-dedans. Il m'invite.

Nous passons des journées, parce que j'ai habitué Nouvel à une méthode de travail différente.

Je trouvais idiot ces charrettes finales où on passe des nuits pour finir le travail. Il m'est arrivé d'en faire aussi. Je lui ai conseillé de faire une vraie charrette au début, en bloquant quelques journées de séminaire. On a commencé à faire cela pour le concours de l'I.M.A. Autre exemple : On a fait un concours pour 80 logements à Bagnolet, destinés à des enfants et des vieillards, à côté des grandes tours que l'on connaît. F. Barre servait comme moi de consultant. Le ton du séminaire lui a plu. Il m'a demandé d'intervenir à La Villette. J'ai gentiment dit non, après m'être aperçu qu'à La Villette, ils étaient tous scénographes. Ils sont déjà 900.

Dans nos séminaires, J. Nouvel invite des plasticiens, des gens utiles, des gens inutiles ; il a la tendance à nous considérer comme un fronton de pelote basque, contre lequel il fait des balles.

Il fonctionne comme ça, de manière très participationniste. Il est très communicatif, très généreux. En même temps, il conforte son monologue à travers les rebonds qu'il a sur les autres. Cela incite à la modestie de voir J. Nouvel façonner complètement son objet en définitive, au point que bien souvent, je ne suis plus d'accord avec le projet. Souvent, je quitte des affaires. Prenons l'exemple de la Tête-Défense. Il avait fait un monument superbe de 150 m de haut, une espèce d'énorme grille

dans l'espace. Il m'avait invité à travailler 4 jours sur ce centre de la communication. Un de ses collaborateurs se met à dire que les textes de Joyce étaient des monuments de la communication humaine. Alors là, je suis entré dans une rage folle et je suis parti. Trois semaines après, je reviens ; à ce moment-là, je travaillais sur le peintre florentin Pontormo et sur son journal diététique.

En voyant les dessins du projet, je me suis rappelé de la mise en carreau chez Pontormo où il fait une double grille, l'une noire, l'autre sanguine. Il travaille sur les deux grilles comme sur un tissu écossais. J. Nouvel se frappe le front : "C'est ça qui me manquait !". Il a immédiatement pensé à une double mise en carreau, l'une par rapport à Paris, l'autre par rapport à la banlieue de l'autre.

Le projet était là, mais Nouvel ne savait comment le représenter dans un système global de signification. L'une des mises en carreau était une grille de poutrelles qui devenait de la dentelle en montant dans le ciel. Le menuisier de l'Elysée avait fait une maquette en buis; ce qui a opacifié la grille. Bref, on a terminé seconds. Voilà comment nous travaillons. Nouvel a sa trajectoire, j'ai la mienne ; il y a des points de contact ou pas, de toute façon, il y a de l'amitié et de l'estime. Si l'opéra de Lyon demain cesse de m'intéresser, on ne se fâchera pas, on fera autre chose plus tard.

- Vous intervenez en approfondissant la programmation de départ.

J. Nouvel m'a appris deux choses, la gastronomie et l'architecture. J. Nouvel a toujours dit qu'il n'était pas question que l'architecte fasse le programme. Et puis, on s'est aperçu devant l'inertie et les incertitudes du Maître d'Ouvrage en général, que dans tous les cas de figure, on refaisait le programme, notamment dans les théâtres où les gens n'en finissent pas de savoir ce qu'ils veulent. Vilar était comme ça. Tous savent ce qu'ils ne veulent pas. Mais ils ne savent pas ce qu'ils veulent et en plus, ils ont un comportement puéril. Ils ont de quoi s'acheter une tranche de pâté de campagne, ils veulent du foie gras. Qu'une municipalité ait 10 ou 400 millions à investir dans une salle, ils réagissent tous de la même façon. Depuis vingt ans, les architectes sont obligés de réviser complètement leur déontologie. En pratique, ils refont les programmes !

J'écris un papier d'intention scénographique. Je l'écris toujours avant lui. Lui écrit un papier d'intention architecturale, généralement, dans la nuit qui précède le rendu final. Si vous lisiez les deux papiers écrits sur l'opéra de Tokyo, vous verriez qu'il y a une osmose complète de nos deux optiques. Prenons un autre exemple, celui d'une petite salle polyvalente de 18 millions à Saint-Herblain, dans une banlieue de Nantes ; j'ai travaillé avec Myrto Mirtor qui voyait les choses extrêmement concentrées dans un bâtiment sombre, plutôt mat, dans un paysage très surchargé ; au milieu d'un parking, avec une pièce d'eau à l'autre bout. En rentrant chez moi, avec ces données, je reviens à la théorie du cube chez Brunelleschi, ou à "Peinture et Société" de Francastel. Je pars d'un fauteuil. Je place la jauge des 600 places. En face, je mets une scène, un plateau technique. Je monte les courbes de visibilité qui engendrent des tribunes tiroirs. Une fois tout cela dessiné, j'ai un cube de 33 + 33 cm par 17 m de haut. A partir de ce moment-là, je fais un texte, mais je suis parti d'une commande. Si on avait choisi de tout étaler au ras du sol, j'aurais dû de toute façon mettre une cage de scène, avec des dessus et des dessous et aboutir nécessairement à ces 17 m, voire 20 m de haut, tout compris. A partir de là, j'invente une métaphore. Si ce parking est triangulaire et ressemble à une grande aile de 2500 places, s'il est un papillon multicolore, que chaque place du parking soit un carré de couleur (ce qui n'a pas été possible), cet espèce de concorde se trouve la petite boîte de théâtre ; j'intitule cela "Papillon multicolore qui boit l'eau bleue d'une mare, avec son panier casse-croûte sur le dos". La métaphore fait un effet énorme sur les élus.

Qu'après cela, qu'il n'ait pas été possible de peindre le parking, qu'il y ait des taches d'huile, il n'empêche que Myrto a obtenu la commande du parking qui ne faisait pas partie de la première commande. Pour moi, la scénographie est une dramaturgie de l'espace, y compris architectural.

Je tiens à ce que l'espace soit une structure narrative. Le récit donne un support architectural urbanistique scénographique... c'est lui qui fait la différence d'avec le plan masse bâti sur un dialogue presque de gendarme: "compte tenu de... subséquemment les dispositions..."

Quel est le texte programmatique qui justifie un appartement de six mètres carrés, Place d'Italie ? Le désespoir d'une femme qui habite là et qui ne peut même pas se mettre la tête dans le four, puisqu'il n'y a pas de gaz. Tout est électrique. Quel est le support de sa vie ? L'architecte comprend-il que cet espace va basculer plusieurs fois par jour, selon qu'il sera espace de travail, espace de jeu, espace érotique ? Ce sera le même living, peut-être. Qui comprend l'articulation de ces espaces à part les quelques architectes avec lesquels je travaille ?

- Votre formation ?

J'ai fait du violon de 7 à 20 ans, 5 heures par jour. Mon père en faisait. Je jouais dans la salle de bains. La baignoire constituait un magnifique résonnateur pour l'accord en sol. La salle de bains est un espace sonore fantastique. Pendant six ans, je n'ai joué que la sonate pour violon et violoncelle de Bach. Je m'occupais aussi de sculpture)

J'étais pion, tout en travaillant un peu aux Beaux Arts. J'étais en désaccord fondamental avec les pratiques de l'école, lorsque César était représentant des élèves. C'était un vieil élève. On était tous extrêmement virils. J'étais de ceux qu'on envoie draguer Boulevard Saint-Michel. Cela consistait à faire monter les filles dans une pièce où il n'y avait que des lits. Dès que les filles voyaient cela, elles se barraient à toute vitesse. On repartait en chasse et on était comme des putes à draguer les belles Suédoises et Allemandes. On était délégués du groupe pour le faire. C'était consolant. César avait bien raison de ne pas le faire lui-même. J'ai connu alors un régisseur qui m'a fait entrer au T.N.P. où j'ai passé 21 ans de ma vie. Je ne fais pas beaucoup de différence entre le dessin et l'écriture. Je passe naturellement de l'un à l'autre, de manière très structurée. On me reproche d'écrire, parce que très longtemps, je n'ai fait que dessiner. C'est une bêtise toute française. Qui reprochera à Michaux de dessiner ? Petit à petit, chaque plan de cet éventail de mes pratiques s'est enrichi d'une réflexion. J'aimerais passer un doctorat d'état sur travaux dans la perspective de rassembler les fils, après quarante ans de pratique. Le thème est clairement la représentation autour du concept de théâtralité. Mais je ne sais pas très bien ce qui a servi à quoi.

Voilà ce qui s'est passé à mon arrivée à Paris : je suis allé voir un Monsieur très connu dans le cinéma. La porte du bureau s'ouvre, Jouvét en sort, c'était en 1940. En préliminaire, le Monsieur m'avertit qu'il ne pouvait rien pour moi. Il s'est mis à me parler de lui et de sa pratique Léonardiste, c'est-à-dire de sa multipratique professionnelle. Il m'a filé le virus.

Combien d'adolescents ont un physique pas trop moche, chantent juste, dessinent bien, font du sport, un peu de musique ? Des quantités sont dans ce cas-là. L'entretien avec ce Monsieur a été mortel. Il m'a mis dans la situation de ne plus pouvoir choisir. C'est seulement en entrant au théâtre que j'ai compris ce qu'avait été pour moi la musique sur le plan de la rythmique et des silences entre les sons, la sculpture, et que j'ai pu rassembler les fils de mon travail de scénographie. Je m'occupe d'architecture. Il se peut que j'arrête net. Mon association avec J. Nouvel relève d'une expérience de couple. Elle est fragile. J. Nouvel risque de passer de plus en plus de temps dans les avions.

Si mon rapport personnel avec l'homme en pâtit, j'ai largement de quoi vivre ailleurs comme mercenaire de toutes sortes de trucs. On me demande aujourd'hui de faire une exposition sur la naissance de l'Assemblée Nationale, pour l'année du bicentenaire. Je suis totalement libre...

- Quelle a été la réaction de vos parents devant votre non-choix ?

Mon père était un petit fonctionnaire dans l'administration de l'enregistrement des domaines. Il a d'abord essayé de m'y faire travailler. Parallèlement, je continuais le dessin et la sculpture, jusqu'au jour où j'ai pu me libérer avec l'accord absolu de mes parents. A 17 ans, j'ai eu ma crise mystique. Quels sont les parents qui laissent jeûner leurs enfants trois jours par semaine ? Pour eux, cela ne posait aucun problème. Je montais dans ma chambre le jeudi soir, et je leur disais :

"A dimanche soir !". C'était un milieu extrêmement favorable à la situation dans laquelle je m'étais mis et qui engendrait ses propres abus. Vu de l'extérieur, la cohérence existe ; je ne m'occupe que d'une chose : la représentation autour du ludique. Tout cela est au service d'une même chose qui, elle, est solide.

- L'architecture ne vous a pas tenté ?

Non, parce que pendant ma jeunesse, j'estime être tombé dans une période navrante de l'architecture. Navrante dans la culture générale des architectes et dont Nouvel est le rejeton.

Je trouve cette culture générale très insuffisante. Il le sait. Il n'a pas eu le temps de faire autre chose. Quand on s'organise bien, du temps, on en a. Je passe 6 à 8 heures par jour tout seul, par exemple. Il faut refuser de voir des gens ou d'aller voir la télé. J'ai accepté de vous rencontrer, parce qu'il s'agit de recherche. Je veux pouvoir avoir une vie secrète. Je n'aimerais pas être reconnu dans la rue, cela me serait insupportable. Que quelqu'un s'aperçoive que je ne suis pas comme tout le monde, cela me suffit. J'essaie de garder les rênes d'une vie sociale et d'éviter le déballage.

- L'architecture a une vision urbanistique, tandis que vous êtes plus sensible au vécu des utilisateurs.

Je me fais l'avocat de ceux qui vont devoir vivre dans un bâtiment. J'ai toujours eu un engagement syndical. J'ai toujours pensé que le meilleur moyen d'obtenir du rendement des travailleurs était de leur créer des conditions de vie possibles. Dans les 300 théâtres que j'ai visités dans le monde entier, le propos le plus ordinaire est de maudire tous les jours l'architecte ; on reproche à l'architecte d'avoir manqué de réalisme et d'avoir tout sacrifié à une volonté esthétique du beau geste architectural. Je ne privilégie pas du tout la fonction. Mais l'objet parfait est celui qui allie les deux.

Moi, j'aime bien penser que la choriste qui arrive le matin pour répéter vient de faire ses courses, puisqu'elle ne sortira du théâtre qu'après minuit, qu'elle puisse mettre ses sacs en plastique dans un grand placard ; elle ressortira déjeuner dans une cantine ou ailleurs ; elle répètera à nouveau et le soir, elle se maquillera, elle ira sur scène, ressortira par telle porte. Il pleuvra peut-être. Elle trouvera un taxi. Vous voyez bien que je propose à l'architecte une structure narrative. Jamais un récit n'a gêné le génie.

J. Nouvel évolue considérablement en ce moment : plus aucune contrainte ne le gêne. Tous les bâtiments des années cinquante ont un éclairage déplorable qui vous démolit le visage. Il faut qu'en entrant, chaque personne se trouve la plus belle possible, en se voyant dans la glace. Il y a des bistrot où les filles ne vont pas, sachant qu'elles s'y trouvent moches. Dans mon immeuble, l'intérieur de l'ascenseur est éclairé par du néon ; il y a des glaces. Quand il s'ouvre, vous en prenez pour 25 ans d'âge ! En plus, l'éclairage vous fait des valises sous les yeux. Comment faire pour favoriser un peu une certaine jubilation dans les moments privilégiés de la vie ?

Nouvel m'écoute et du coup, il place un petit réflecteur derrière chaque fauteuil, sous le menton du spectateur. Dans le public des amateurs d'opéra, beaucoup lisent sur la partition pendant le spectacle. D'autres lisent le programme. Chacun pouvait allumer ou éteindre par un bouton individualisé. Il y a 1 300 places assises branchées sur le jeu d'orgue général, pour qu'à certains moments du spectacle, cela puisse être coupé. Et en dessous, on aurait une petite lampe donnant une légère luminescence. Elle serait l'équivalent de la vieille lampe théâtrale qui, au 19<sup>ème</sup> siècle, permettait de rajeunir les actrices. Une rampe de 6 quartz de 800 watts permet de rajeunir de 25 ans. L'idée ressort de lutter contre la lumière zénithale des théâtres modernes. Dans les anciens théâtres italiens, les girandoles reprennent les ombres portées du plafond. Il y a quinze ans, Nouvel aurait hurlé à ce propos. Aujourd'hui, il y est venu.

Prenons le projet d'Osaka. Sur l'île, il s'agit de faire un bâtiment de 25 m de haut, d'1,5 km de long, qui est le corps principal de l'aéroport. Avec Nouvel, on s'est souvent posé le problème de l'hétéroclite, de l'hétérogénéité. A Bagnolet, on s'était demandé comment faire un truc dans ce foutoir. Nouvel a une vue très urbanistique.

A Osaka, certains bâtiments seront construits en dehors du concours. On ignore l'aspect qu'ils auront. J. Nouvel, dans son descriptif, prend une de nos théories communes ; on tente d'intégrer les défauts et, de préférence, les qualités d'un environnement hasardeux dans un système global concerté, mais ouvert sur des éléments hétérogènes. Nous proposons un catalogue général du genre Manupas ou Arts et Manufacture de Saint-Etienne

Nouvel me parlait de sa démarche participationniste de ses débuts. Cela aboutissait à réunir une vingtaine de personnes, pour imaginer une structure ressemblant vaguement à un petit Mont-Saint-Michel, et dans lequel il y aurait une crypte grecque et une forme normande. En sortant de l'école, il a débuté sur ce travail avec ce genre de client à 25 têtes...il en garde un bon souvenir, bien qu'il se soit vite aperçu d'une certaine puérilité de l'histoire. Mais J. Nouvel est un gars qui tire son épingle du jeu au niveau de la self-promotion et, en même temps, il reste profondément un homme d'appareil.

Je me suis récemment disputé avec les étudiants à l'Ecole des Arts Décoratifs. Je crois beaucoup à l'architecture en tant que travail commun, création collective. On y verra peut-être les nostalgies d'un vieux collectiviste. Je veux bien. Mais en attendant, je ne vois pas d'exemple de création, au théâtre, qui ne soit pas collective. Le nom qui figure sur l'affiche coiffe toujours une pyramide de gens. Quand on voit la manière dont les concepts naissent, se complètent, se combattent tout au long du parcours, qui pourrait se vanter d'avoir fait tout seul de l'architecture ? Ce serait scandaleux de le prétendre. qu'une personne signe, après tout cela, c'est le jeu normal du capitalisme...

- Souvenirs d'espaces liés à votre enfance ?

Après cinquante ans, j'ai découvert que je pouvais remonter jusqu'à deux ans et demi. Dès l'âge de trois ans, j'ai dessiné comme tous les enfants. Vers l'âge de sept ans, au moment où les parents croient avoir un petit génie dans les pattes, l'enfant ne dessine plus ; vers 11 ans, c'est le deuxième flingage. La naissance du Surmoi à 7 ans et la puberté à 11 ans sont les filtres, notamment pour les garçons. Quand on continue à dessiner quotidiennement après 11 ans, on acquiert une grande mémoire visuelle. Je savais parfaitement que telle note de telle partition de Bach se trouvait en haut de la page, à tant de mesures avant le coin. En tant que sculpteur à 16 ans, je pouvais situer un trois-quart arrière, pour avoir le découpé de la pommette par rapport à la barbe, et en une heure, je savais faire une tête parfaitement ressemblante. J'étais un virtuose de la terre glaise.

Nouvel a un sens de l'espace incroyable ; il est capable de mijoter des escaliers inter-étage comme personne. Il n'y a rien de plus difficile que ça.

Je suis comme Perrec capable de me mémoriser des espaces vécus à 2,5 ans. J'étais dans un lit avec une fenêtre en face ; sur ma gauche, trois marches, à droite, du papier à fleurs. Mes parents étaient là, mon frère aîné était dans un petit berceau et je le haïssais. En face, venait un bonhomme avec un casque de hussard et un sabre qui me faisait peur ; il était braconnier sur une petite rivière. Le parquet était ciré ; j'adorais souffler la craie sur l'ardoise. Ma mère me dérouillait, parce que j'en mettais sûr les meubles. L'auteur populaire de 37°2 le matin parle aussi de ce genre de choses, des visages qui lui faisaient peur derrière la fenêtre. Je me souviens de grandes routes dans la Brie où mon père me mettait dans un cageot à légumes, mes jambes pendaient sur des cale-pieds qu'il avait fixé sur le guidon. Lui, il pédalait. Je me souviens des lignes de peupliers affreuses. Pour moi, c'était l'horreur absolue.

Je suis né à Melun. Ma grand-mère me promenait autour de la prison. C'était curieux d'emmenner un enfant voir les taulards. Quand à 25 ans, je lisais Genêt, le souvenir de la verticalité des murs de prison m'a branché directement sur une sensibilité de l'univers carcéral. Je ne vois pas un maillon, qu'il corresponde à une réussite, un échec ou une erreur, qui n'ait pas été utile à l'édification du reste. A quel moment, l'enfant commence-t-il à dessiner en perspective ? J'ai imaginé des lignes en fuite dès l'âge de six ans, je dessinais des dessus de cuisinière à 35° en exométrie naturelle.

- Définition de l'espace ?

Toutes les trois semaines, je pose la même question piège à Nouvel : "Dis-moi ce qu'est l'architecture". C'est le grand sujet. Quand je vois un abri-bus affreux en province, je prétends que c'est une de ses oeuvres de jeunesse. Il joue le jeu et reconnaît l'avoir commis vers l'âge de 12 ans!. Je l'accuse souvent d'avoir eu une activité architecturale très précoce durant laquelle il n'aurait fait que des abominations.

Pour en revenir à l'espace, à l'école des Arts Décoratifs, des théoriciens considèrent que l'espace n'existe pas. Pour moi, l'espace n'a de densité que par rapport à mon échelle. Bouddha disait à peu près : dans le pied de cette table, il y a des galaxies et l'espace est aussi fluide que le ciel au-dessus de nous. Les philosophes asiatiques et antiques étaient capables, sans l'aide de la lunette astronomique, ni du microscope électronique, de dire que l'infiniment petit et l'infiniment grand étaient identiques ; notre densité dépend de la taille que nous avons entre les deux. C'est aussi la philosophie de Pascal. J'avais tendance à dire que l'homme crée des structures de support à des récits concernant aussi bien la fiction que la réalité.

Dans le programme du concours du Parc de la Villette, il y avait le mot Dieu cité cinq fois dans les trois premières pages d'un texte assez idéaliste. Cela me paraissait d'ailleurs assez abusif de la part des socialistes qui l'avaient écrit. J'avais donc proposé qu'on leur envoie dans les dents un enfer et un paradis. Nouvel avait fait un projet à base de ponts roulants. On avait fait une espèce de coeur en velours, en guise de paradis imbécile, avec des boutons et puis d'immenses espaces bétonnés inhumains, en guise d'enfer. Notre projet n'a pas été retenu. C'est un autre système de grilles fixes qui l'a été ; une fois de plus, l'idée était que l'espace n'était qu'un prétexte à une poésie de la modernité autour des technologies de pointe.

Quand Bob Wilson met en scène, il pratique le trompe-l'oeil comme aux pires moments du 18<sup>ème</sup> siècle. Au théâtre, on pratique toutes les technologies. Pour moi, l'espace n'est qu'un cadre expérimental sur lequel je tente mes petites expériences poétiques qui m'aident à vivre de façon pas trop désespérée.

J'ai fait une expérience avec une paysagiste américaine sortant de l'école de Versailles. Elle me demande de faire une animation dans les trois grandes serres de la Villette. Chacune fait 33 m de haut pour 11 m d'épaisseur. Je la rencontre, elle vient des déserts américains. Je fais fonctionner ma petite moulinette à récits. J'ai imaginé un récit en 19 épisodes : une racine sort des douves en face de la serre n° 1, sort du béton et traverse l'eau, rentre dans la serre, en cassant une vitre et commence à se développer dans la serre pour devenir une énorme plante. Un gardien va avertir le Directeur. Le Directeur décide de laisser faire et de créer une structure de support pour aider la plante à grimper tout en haut. Mais dans la troisième serre, un circuit électronique fend un pilier, au grand désespoir de l'architecte, et rentre par l'arrière dans la serre. Un gardien prévient le Directeur de ce curieux développement d'un circuit électronique venant de l'intérieur du musée et envahissant la troisième serre. Le Directeur décide aussi de les laisser faire, tout en prévoyant de récupérer les deux plantes pour les réunir enlacées dans la serre du milieu et, de là, les lancer sur la ville. C'était toute la théorie du naturel et de l'artificiel.

C'était un message d'optimisme ; le livre de Norman Mailer, "Bivouac sur la lune", m'avait beaucoup inspiré ; il s'était aperçu que le développement des sciences était devenu un support poétique extraordinaire. Le projet de Nouvel avait déjà développé une poétique de la science.

Les deux plantes, l'une naturelle, l'autre artificielle, créaient une espèce de jardin fantastique avec des cascades, des orages, des étincelles, redescendaient dans l'eau après être passées par le cerveau central, la médiathèque, pour s'en aller enlacées vers la ville. Le père, Fainsilber a eu horreur de cette histoire. Dans son bâtiment, il n'y a aucun récit. Lui et son collaborateur m'ont tiré une gueule comme ça, en me recevant sur leur péniche. Je n'y suis pas retourné ! On a mis des bambous et les fourmis rouges les bouffent...

Des gens refusent la chirurgie esthétique. Et si la nature s'était complètement trompée en ce qui vous concerne, pourquoi resteriez-vous malheureux ? Faîtes-vous opérer le pif ou les oreilles.

Vous serez heureux. Pourquoi l'homme n'interviendrait-il pas sur la nature ?

- Où habitez-vous ?

Dans une tour prestigieuse, Place d'Italie. J'ai beaucoup de livres : 4 000 volumes. Je me suis décidé à acheter 84 m<sup>2</sup> dans ce petit Manhattan du 13<sup>ème</sup>. Ma femme a cherché et nous avons acheté à crédit. Quand je quittais le Palais de Chaillot, les dalles de la Tour étaient de 25 cm d'épaisseur et le bâtiment était bien meilleur sur le plan phonique qu'un immeuble datant de Napoléon III, avec des planchers en poutres, colmatés avec un peu de filasse.

J'aurais bien acheté dans le Marais, mais en définitive, cela me dégoûtait ; quand on soulevait les papiers, on trouvait toute une vie qui datait de 3 ou 4 000 ans, avec des trucs et des machins.

Il fallait dépenser beaucoup d'argent pour curer tout ça. Je me moque bien que ces trois tours ne soient pas de la bonne architecture. Je suis plus intéressé par l'intérieur que par l'extérieur.

Chez moi, je peux m'isoler si je ne veux pas voir ce qui se passe à l'extérieur. Je peux m'enfermer dans un sarcophage, couper le son et la lumière. Ou alors, il fait beau, il y a de belles nanas dans la rue et je circule sur la plate-forme d'un bus : c'est ça, vivre à Paris.

- Vous voyagez beaucoup ?

De 1952 à 1962, j'ai fait 300 000 km en avion ; je partais 5 mois par an, par petits séjours de 15 jours à 6 semaines. Je ne crois pas du tout que les voyages forment la jeunesse. Le sac à dos m'a toujours ennuyé. J'ai toujours préféré les palaces 5 étoiles. En termes d'espaces, mon idéal serait de n'habiter que des palaces comme Orson Welles, que le matin, on m'offre une bouteille de Shivas et une boîte de cigares, que j'aie assez d'argent pour inviter des tas de gens à qui distribuer mes cigares, que je puisse déposer mes livres innombrables sur des tables, avant que la femme de chambre ne me les prenne, avoir deux valises et vivre dans un circuit de luxe. Je préférerais l'ascèse du couvent à la pauvreté des hippies. Le couvent vous prend en charge. L'écrivain rêve d'être pris en charge par son éditeur. C'est une attitude de mercenaire. C'est tellement ennuyeux d'avoir à faire face à sa survie au jour le jour.

Mon boulot d'artiste, comme celui de tous ceux qui vendent leurs idées, est de faire un commerce d'idées ; je suis un petit débrouillard à la manière du gars qui, sans le faire exprès, s'est trempé la main dans du sang et a trébuché sur le mur de la caverne et à la lumière d'une torche, s'est aperçu que sa main restait peinte sur le mur. Cela lui a donné l'idée de composer des images au rouge sang et au noir de fumée. Le terme anglais désignant l'ingéniosité est de loin supérieur au terme

d'artistique. Je suis dans la tradition de Léonard de Vinci qui a compris, avec une subtilité inouïe, que les technologies supportent un imaginaire ; aujourd'hui, je pense à Tingly. Il est normal que la collectivité des gens ingénieux soit à la charge des autres. Leur travail ne peut pas être rentable en lui-même. Il faut vous nourrir pour faire rêver les autres.

- Voilà une grande différence d'avec le métier d'architecte nécessairement mêlé aux affaires de rentabilité...

Cela dit, le scénographe est tout de même tributaire des recettes du théâtre. Il peut se faire payer au pourcentage. Il est confronté à la réalité d'une entreprise commerciale. On ne peut pas vivre qu'avec des subventions L'Institut du Monde Arabe va fermer une à une ses salles, faute des subventions espérées. Dans quelques années, on en fera peut-être le musée mondial de la dentelle. Peu importe. Un moucharabieh est une géométrie complexe en contre-jour. A partir de là, une toile d'araignée ou une feuille séchée constituent des moucharabiehs. Dans la pensée occidentale, on ne peut pas sortir du dualisme de l'âme et du corps. Peut-on séparer le bien du mal, le masculin du féminin ? Les philosophies hindouistes disent non, ils sont inséparables. Tout se situe dans les nuances. Pour défendre cela, je me permets d'être très agressif, très exigeant, très perturbateur, même si je sais qu'en partant d'un projet, je peux perdre beaucoup d'argent. Ma petite industrie de vente des idées me permettra toujours de vivre. Le styliste noir est mon unique instrument de travail. Dans la dernière partie de ma vie, j'aimerais me débarrasser de tous mes livres, de mes objets, de toutes les petites coquilles que j'ai secrétées pour vivre à l'hôtel dans un espace blanc, avec un bonzaï, en restant complètement a-religieux.

Vous voyez ce plafond, ici. L'angle crée un Y, exactement un pubis féminin, avec la ligne des cuisses. Pour moi, ce genre de figure d'espace est la totalité du rêve. A partir de là, tous les voyages sont possibles. Voilà pour moi un élément de jubilation. Quand je commence à parler comme ça, en général, les gens s'emmerdent, ça les inquiète. L'espace est d'abord une jubilation, parce qu'il est support à une poétique.

Au début de l'entretien, vous me demandiez si le coin de pièce où nous sommes installés n'était pas trop exigü. Moi, je ne me suis jamais coincé, je pourrais être cosmonaute, avec un casque sur la tête. Finalement, la prison ne me paraît pas être un espace plus restrictif que celui des couvents.

- Votre espace de jubilation ?

On a tous, avant de s'endormir, un paradis personnel. Pour des gens que je connais, ce serait un verger en pente dont les moutons auraient rasé l'herbe, de façon à éliminer les reptiles, les rats, les serpents, les crapauds. Les arbres seraient en fleurs, autour d'une fontaine de jouvence.

C'est l'image du paradis médiéval d'un monde originel dont on est chassé. Personnellement, j'ai été élève en Normandie. Je l'ai trouvée écoeurante, la Normandie, elle est verdouillarde à en vomir. Tous les plats y regorgent de crème, de fraises, de beurre. Dans ce pays, le moindre poisson, la moindre escalope sont inondés de crème. En plein juillet, la Normandie est aussi verte qu'un immense paysage de brocolis.

Un jour, j'ai découvert la Sologne, en faisant un camp de vacances. Alors j'ai découvert la légèreté du sable, des bruyères; des bouleaux, des sapins. Cela commençait à ressembler à ce que je suis. Je suis francomtois, à l'origine. Ma deuxième révélation a été la Provence que j'ai découverte grâce au Festival d'Avignon. J'ai appris à la lire grâce à J. Bosco.

J'ai appris à voir le triangle sacré Apt-Bonnieux et Longmarin. C'est une merveille du monde.

Cela pourrait être mon espace de rêve, mais je ne crois pas en avoir un. On m'a fait vivre l'expérience de Castaneda, concernant l'espace personnel. Rester en silence dans une pièce et choisir son espace personnel, sous la table, ou à côté d'une porte... Cela correspondait à des stratégies de surveillance des entrées, par crainte d'ennemis ou de diables ; puis, plusieurs s'agglutinent à trois ou quatre sous la table ou à côté de la porte. Je n'ai pas pu déterminer mon espace personnel. Je ne supportais pas de faire mon espace au milieu de leurs espaces. Je ne voulais pas que l'on tire parti de ça. Dès que deux ou trois personnes se mettent à un endroit donné, on peut commencer des études statistiques et réfléchir aux incidences scénographiques ; trois personnes créent déjà une scène de spectacle. Moi, je ne pouvais pas marcher. Mon image idéale est plutôt une abstraction, un cube blanc.

- Vous habiteriez les volumes blancs carrelés de Reynaud.

Le carrelage me gênerait. Ce que je cherche depuis toujours, c'est créer un espace de marbre blanc où trois plans s'interpénètrent et réduisent l'espace à un point ; je pense au gros presse-purée qu'une mère utilisait pour créer la pomme de terre. Du filtre sortaient des espèces de gros vers.

Les espaces immobiles ne m'intéressent pas. Je vois une pulsation de l'espace qui virerait du tout au point, comme le font les galaxies. Plutôt que d'avoir la bêtise des murs techniques de Chaillot, j'avais étudié avec les élèves de l'Ecole des Arts Décos les possibilités, dans une super salle modulable, de rapprocher les murs les uns des autres. Les murs techniques supposent une esthétique usinière de tubes colorés. Vittez s'est rapidement aperçu que cette technologie ne servait à rien, puisqu'il fallait trois semaines de boulot pour changer de forme. Au contraire, je pense à un système électronique commandant trois plans de marbre rose et leur donnant la possibilité de s'interpénétrer jusqu'à ne plus être qu'un point. Un cube pourrait se réduire à cela.

Ce que je vous dis là, peut-être, ne fonctionne que par holographie. Comment ramener un cube ou une sphère à son point de centre ? Comment partir du point de centre pour engendrer un cube ou une sphère ? Un espace jubilatoire, pour moi, est une dialectique du mouvement entre le point et la périphérie.

- Un architecte vit en cauchemar cette alternance entre le plongeon dans la matière et l'explosion dans l'espace extérieur.

Au contraire, c'est cela que j'aimerais. C'est la réalité de notre existence et de notre disposition entre deux infinis. Je ne vois rien d'autre que du mouvement et de l'énergie. J'aime aussi l'idée d'annihilation. Je suis partisan de l'euthanasie. Je voudrais avoir le droit de me faire disparaître, un peu à la manière antique. Pas en laissant une carcasse puante, mais en se diluant. Un texte bouddhique raconte l'histoire de deux armées face à face. Les deux chefs, le glaive levé, chargent à 800 m l'un de l'autre. 800 vers racontent le dialogue ; l'un des deux chefs avec Krishna :

- Je vais aller tuer mes parents ?

- Puisqu'ils ne sont pas mortels, quelle importance cela a-t-il ?

Au bout de 800 vers, tout le monde meurt. C'est une admirable suspension du geste dans le temps.

- Avez-vous eu des peurs liées à l'espace ?

Lorsque j'étais petit, j'ai souvent rêvé que j'étais couché et qu'un édredon écarlate, hérissé de longues aiguilles très fines, comme celles d'une brosse à carder la fourrure, me descendait très doucement dessus. Ma mère avait un très bel édredon gonflé de plumes, d'1 m 20 sur 1 m 20 et de 40 cm d'épaisseur, donc bien ventru. Je rêvais que cet édredon me descendait dessus avec des aiguilles. Je me réveillais toujours à temps pour sortir du cauchemar. Ce rêve-là ne venait que lorsque j'avais de la fièvre. Je n'ai jamais fait ce rêve depuis l'âge de 8-10 ans. En réalité, je ne suis pas très peureux, ni sur le plan physique, ni sur le plan cérébral. Je n'ai pas tellement peur des voyous, ni des diables, dont les gens se protègent en s'entourant de gros chiens qui les défendent. Je ne suis pas démuni devant la violence.

- Est-ce que les architectes que vous avez côtoyés vous donnaient parfois l'impression d'avoir peur de l'espace ?

Je ne sais pas... ce qui est sûr, c'est leur manque de culture. Je considère que les pratiques des architectes ont encore un goût de 19<sup>ème</sup> siècle. L. Marin, dans "Utopique de l'espace", cite la thèse de Xénackis. Il cite trois utopies : celle de Th. More, celle de Cyrano de Bergerac et celle de Xénackis : l'utopie de la verticalité. Xénackis démontre que l'architecture est par définition rampante. Si l'expérience verticale est ratée selon lui, c'est parce qu'on empile, sans chercher à se déverser d'un côté ou d'un autre, pour aboutir à un système de spirale ascendante et descendante. Quand après chaque concours perdu, J. Nouvel et moi nous interrogeons sur le pourquoi, nous concluons à la mauvaise représentation du concept. Nous sommes tous les deux d'accord sur le fait que pour gagner, il faut trouver la meilleure représentation possible, toutes combines mises à part. Tout le problème est qu'une nouvelle représentation est à inventer pour chaque projet.

Je dessine beaucoup ; de tous petits croquis en couleur, et à la calculette. Je m'étonnais toujours de ce qu'il fallait trois semaines à son agence, pour qu'il sorte quelque chose de mes petits dessins. Mon combat aura été d'accélérer le temps de réponse de l'architecte. Maintenant, je l'entends tenir le même propos à ses collaborateurs : "Pourquoi faites-vous du perfectionnisme ? Exercez-vous à répondre du tac au tac avec le concepteur ; "Possible, pas possible". Patrice Goulet ne trouve jamais un dessin assez bien fait. Pour moi, c'est la culture qui manque le plus. Dans les diplômés que j'ai vus, le graphisme reste l'expression dominante. Je le regrette profondément. Je sais bien que l'on commence depuis quelques années à exiger un minimum de réflexion. Mais le dessin reste prédominant. L'idéal serait d'équilibrer pour moitié réflexion et dessin. On a absolument besoin d'une réflexion sur le concept. Si l'on ne comprend rien à sa pratique artistique, que comprendra-t-on de la politique, de la vie sociale, de la vie et de la mort, du bien et du mal ? Pourquoi les artistes se condamneraient-ils à n'être que des bêtes à faire les choses dans les comprendre ? Léonard de Vinci a exercé à la fois l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse.

- Alice au Pays Des Merveilles ?

Je ne suis pas friand de cette histoire. Je trouve Alice un peu gnan-gnan. Cela m'intéresse beaucoup plus de parler de l'amour de Lewiss Carroll pour les petites filles. Je connais le même type de sentiment exprimé par Bruno Schulz, tué par les S.S. en 1942, dans une petite ville polonaise ; il était, lui aussi, attiré par les fillettes de 12-13 ans. Il a écrit : "Le Traité des Mannequins". Alice de Lewiss Carroll n'est qu'une part édulcorée de sa relation aux fillettes. Je ne vois pas de différence entre une fillette de 12 ans et une vieille dame comme Madeleine Renaud.

La vraie femme a un parcours sexué lié à l'ensemble de son corps. La brutalité de la sexualité masculine est effrayante, tandis que la sexualité féminine commence très tôt et se termine dans l'hospice des vieillards. Je serais plus complice de Lewiss Carroll, de ce point de vue-là, que d'une représentation poétique fabuleuse. Alice ne me fait pas assez rire, même rire jaune, c'est toujours ça ! Je trouve qu'il n'y a pas assez de rire dans nos systèmes culturels. Tous ces gens nommés Directeurs de telle ou telle institution culturelle mesurent plus souvent leur tour de taille que leur tour de tête. Ces gens sont trop sérieux, ils oublient qu'il n'y a pas de séparation entre le tragique et le comique.

Charlie Chaplin mêle le rire et les larmes. C'est dans cette sensibilité là que se situent les choses, bien plus que dans une féerie nous faisant passer d'un autre côté du miroir, en compagnie des lapins et des Rois de Coeur...

- Comment voyez-vous l'espace d'Alice ?

Des espaces cristallins, peut-être. Je trouve le miroir d'Alice plus léger que celui de Cocteau. J'ai dû passer à côté, par ennui. En réalité, la notion d'espace ne m'intéresse pas spécialement. C'est un petit peu un test. Mais en ce monde, personne n'est naturel. L'architecte a besoin de la réalité, tandis que le scénographe a besoin de fiction. Molière n'est pas mort en scène. Mais imaginez qu'il meure vraiment dans son fauteuil de Malade Imaginaire. Quel public croira qu'il vient de mourir ? C'est impossible. Le scénographe est incapable de restituer la réalité. Il pratique des fictions plus fortes que la réalité. Le scénographe se demande toujours comment faire croire à une réalité sur scène.

## 1. EVOLUTION PERSONNELLE AVEC L'EXPERIENCE

Il est évident que pour atteindre une certaine notoriété, il a fallu du temps, la création de plusieurs projets, la mise en chantier de nombreux autres. Au fil de ce temps, il est possible de voir une évolution se dessiner dans l'oeuvre architecturale de chacun. Nous avons donc demandé à nos architectes de faire retour sur eux-mêmes et d'essayer de caractériser l'évolution de leur oeuvre depuis la sortie de l'école.

Cela n'étonnera personne, mais rares ont été les architectes à considérer qu'ils sont en régression par rapport à leurs débuts. La grande majorité se décerne des satisfecit nuancés, mais montrant une satisfaction dans l'exercice de la profession, dans le fait d'être appréciés et choisis parmi tous leurs confrères, afin de construire à leur idée.

Il n'y a donc eu que deux architectes qui ont évoqué une régression dans leur fonctionnement professionnel, encore que d'une manière fort nuancée: R.KRIER et P.CHEMETOV. Tous deux tiennent un discours assez semblable. L'âge les rend frileux: "Ma vision d'aujourd'hui est celle de mes 14 ou 15 ans, même, je peux dire qu'en ce temps-là, l'immensité de la perception et le sentiment de compréhension ou l'avidité de comprendre étaient beaucoup plus ardents qu'aujourd'hui, je dirais même plus précis. Plus on devient professionnel, plus la vision se schématise. L'expérience ou le savoir-faire accumulés pendant quelques années font que l'on a tendance à se répéter. C'est le grand danger qui guette les gens de mon âge", dit R.KRIER

P.CHEMETOV, lui, nuance sa satisfaction d'avoir atteint une compétence et une notoriété plus qu'honorables par une note critique: "Ce que l'on perd, c'est que l'on s'expose moins, c'est évident que chaque projet est une dégelée de coups, sauf quelques cas exceptionnels".

Coquetterie de langage ou regret de se voir vieillir ? Ce n'est pas leur oeuvre qui est critiquée, il s'agit d'un regret de ne plus se sentir aussi fringant que les jeunes créateurs qu'ils étaient au sortir de l'école, prêts à transformer le monde, à lui apporter leur vision originale, encore que toute emplie des connaissances nouvellement acquises. Le résultat de l'expérience acquise est, comme en toutes choses, une certaine modération, plus de componction. Ils ne se risquent plus dans des coups de folie, n'osent plus remettre en cause leur réputation, leur image de marque. Que dirait-on si tout d'un coup CHEMETOV se mettait à faire du BOFILL ? Un seul architecte ne trouve aucune différence entre son oeuvre passée et présente: L.KROLL.

Après avoir fustigé certains post-modernes: "Tu prends une truelle, tu racles le décor, qu'est-ce qui te reste ? Une boîte de mouvement moderne, c'est vrai ! Tu arraches les péristyles et les faux érechthéions en plâtre sur les bâtiments faux 19<sup>ème</sup> siècle, et les modénatures, et les assemblages de pierres, il te reste des plans minables", il explique sa conception architecturale depuis maintenant 25 ans: "Autant que ça soit toujours la même chose, pourquoi pas, si c'est bon ?"

L.L.KROLL estime ne pas constater de changements importants, dans la façon de résoudre les problèmes. Il essaie simplement d'en faire plus à chaque coup. Modification dans la quantité et non de la qualité. Cet architecte qui consacre toute son énergie à transformer une conception dominante de l'aménagement de l'espace, qu'il juge inhumaine, mécanique et par bien des côtés totalitaire, cette position idéaliste qui s'épanouissait dans les années soixante-dix, devient de plus en plus héroïque dans le contexte du "recentrage" de cette fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour l'architecte acculé à une position de résistance, la seule stratégie possible consiste à prendre plus de terrain, pour gagner en force de conviction, et cela, en dépit et malgré toute l'hostilité des forces occupantes.

Mais à côté de ces trois exceptions (encore que P.CHEMETOV note, par ailleurs, de nombreux progrès dans son oeuvre), à l'unanimité, tous nos architectes vont se féliciter de leur évolution.

On voit mal quelqu'un qui puisse continuer son travail en toute honnêteté, s'il estime devenir de plus en plus mauvais !

C'est donc à travers des nuances d'appréciation que nous analyserons ces caractéristiques de leur évolution. On peut en gros établir trois catégories de jugement sur son oeuvre: il y a ceux qui estiment qu'il s'agit d'un approfondissement, ceux qui parlent en termes d'amélioration (je deviens plus...) et enfin, ceux tout à fait à part, pour lesquels chaque projet est une découverte, une invention toujours inattendue, pour lesquels chaque oeuvre est une création originale.

### Le gai laboureur

Les images terriennes sont ici omniprésentes. "vingt fois sur le métier", "il faut creuser son sillon", etc. L'évolution ne se fait pas en termes d'amélioration, de progrès, mais c'est un approfondissement, une lente maturation qui se fait. Dans ce cas, l'architecte participe pleinement d'un cycle, il est inscrit dans un temps qui le soutient, et le porte de projet en projet, comme une terre mille fois travaillée, enrichie, et qui chaque saison apporte une récolte toujours plus belle.

"Cela vient très lentement", dit BUFFI, "C'est une lente maturation. Plus on invente, plus on a envie d'inventer, on apprend à faire de la connexion entre ce que l'on invente et les réalités dans lesquelles on s'inscrit".

P.CHEMETOV est encore plus explicite: "Au travers de mon travail, j'ai marqué une constance, pas 20 fois sur le métier, remettez votre ouvrage, mais au fond, toujours le même abord, la même préoccupation, la même façon de venir relabourer les mêmes terres". Cette même idée est également élaborée par J.RIBOULET: "C'est venu très longuement, très lentement, dans mon travail. L'architecture, comme tout métier de création, est un métier qui exige énormément de travail. Il n'y a que ça qui puisse permettre d'acquérir les choses... En ce qui concerne mon travail personnel, je crois qu'il reste le même, porté d'un projet à l'autre. En tout cas, ce travail reflète la même préoccupation, la même recherche. Donc, je vois une espèce de ligne directrice. A mon avis, c'est le contexte extérieur qui fait varier le travail plutôt que la recherche fondamentale elle-même. Personnellement, je ne suis pas du genre à accumuler de multiples expériences dans des tas de domaines à chaque projet".

Pour tous ces architectes, il semblait qu'il y ait eu au départ - et il faudra essayer d'examiner où se trouve ce point de départ: est-ce lors des études aux Beaux Arts, ou était-ce un moment antérieur - une certaine conception de l'acte architectural, un ensemble d'images-souvenirs, une idée de ce que doit être leur oeuvre bâtie, qui va sous-tendre tout leur travail ultérieur. Chaque construction réelle, chaque bâtiment mis à jour sera un des avatars de cette image principe qui la représente, à chaque fois, sous un aspect différent, mais qui ne peut en une seule oeuvre la traduire dans sa plénitude, et qui oblige donc à reprendre ses outils, pour essayer de la recréer un peu plus loin. Quête éternelle, mais de quoi ? Car ce n'est pas par hasard que reviennent les termes terriens, de labours de semailles, de métier à approfondir. La relation à la nature est très forte, c'est un point d'ancrage qui rassure ces architectes. En somme, ils n'abîment pas l'espace, ils ne le détruisent pas, mais participent d'un cycle habituel. Cette même notion d'approfondissement, avec l'expérience, peut se situer, non plus sur le plan architectural, mais sur le plan intellectuel ou technique.

H.GAUDIN balaye l'architecture d'une phrase: "L'architecture, c'est mort, c'est fini", mais peut-être pour mieux lui permettre de renaître de ses cendres: "L'important, c'est ce que je peux faire maintenant, ce que je pouvais penser à la sortie de l'école, je le pensais probablement mal, parce que maintenant, j'en suis arrivé au point où je peux réellement penser quelque chose, ma pensée est plus fondée". Et c'est en termes intellectuels qu'il définit le but de son architecture:

"Ce qui est important, c'est d'être hospitalier, déployer, ouvrir l'espace à la parole".

A ce propos, il est intéressant d'ouvrir une parenthèse, pour remarquer qu'ils ont été quelques uns à estimer que leur évolution se situe essentiellement sur le plan du langage.

Ainsi, J.P.BUFFI explique: "Aujourd'hui, je parle d'abstraction, et non de composition. Ce n'est plus du tout le même langage", et "L'essentiel, en partant de bases culturelles solides, est de savoir poser les bonnes questions. Si on a de bonnes questions au départ, on peut apporter de bonnes réponses. Il faut savoir remettre en cause ses propres questions". Cet effet d'intellectualisation et d'abstraction va tellement loin qu'"il peut presque faire le projet par téléphone. Je peux exprimer des idées, je parle beaucoup plus qu'il y a dix ans".

Cette durée de dix ans est également importante pour R.CASTRO qui a mis dix ans pour comprendre qu'il "pouvait faire de la ville, plutôt qu'uniquement des colonnes et des bâtiments".

Le changement passe donc par une prise de conscience théorique et non une remise en question de l'emploi des techniques ou l'appartenance à telle ou telle lignée architecturale. C'est une liberté qu'il s'accorde dans sa volonté de construire en prenant le problème par son aspect le plus élargi, travailler la ville et pas seulement le bâtiment.

C.DAMERY rejoint J.P.BUFFI dans le sens qu'il se pose maintenant les questions avant de se précipiter à dessiner: "Plus ça va, plus je suis rationnel. Je crois qu'une des clés de l'architecture française consiste à se tromper d'objectif, en commençant par du dessin, avant de raisonner sur les grands problèmes posés par le projet". Ce qui l'amène à constater amèrement que la vie se termine

au maximum vers 80 ans, car le métier d'architecte permet, exercé convenablement, de s'améliorer sans cesse, d'aller plus vite à l'essentiel, avec davantage de liberté".

Quant à A.SARFATI: "J'ai envie de dire que ce qui évolue, c'est qu'aujourd'hui, je sais lire l'espace d'une façon infiniment plus complexe. Je sais parler d'une ambiance sonore, d'une place à Marrakech, comme d'un fond sonore, et non comme *seulement* des bâtiments. Je sais parler de l'espace de la Place Stanislas. Je sais parler du Cours Mirabeau, comme je ne savais pas le faire". Même si on peut trouver dans leur oeuvre une remise en question du travail et des conceptions antérieures, elles se font essentiellement au niveau verbal, il s'agit d'une parole à propos de l'oeuvre, de savoir déchiffrer l'espace comme un enfant qui, après avoir acquis la lecture syllabique, se voit soudain capable d'associer les mots les uns aux autres, et de comprendre le sens d'un texte.

#### - Toujours plus de métier

Une majorité d'architectes, en analysant leur évolution, sont satisfaits de celle-ci, ils voient des progrès considérables depuis le début de leur carrière, et ils parlent tous en termes d'acquisition de quelque chose de mieux, d'un plus qui peut se situer à différents niveaux.

J.P.BUFFI et J.COUELLE trouvent qu'ils sont plus rapides. Ils ont atteint un plus grand degré d'abstraction (J.P.BUFFI) et l'acquis des recherches et réflexions par lesquelles il est passé au cours de sa vie, permet à J.COUELLE, à 85 ans, de lui éviter les lenteurs du temps de recherche: "Maintenant, je peux dessiner, si vous voulez, dans une sorte d'instantanéité. Avant, je cherchais. Maintenant, je peux presque dessiner les yeux fermés".

Tous deux osent davantage se laisser aller à l'intuition: "C'est devenu beaucoup plus intuitif et plus direct qu'il y a dix ans. Les projets s'appuient davantage sur des principes et des intuitions que j'ai vérifiées et auxquels je crois, et ceci, avec une plus grande assurance" (J.P.BUFFI), ils sont plus spontanés: "Il faut assimiler et penser ce que l'on doit faire. Et puis vient le côté spontané, instinctif. L'illumination, c'est-à-dire la création, vient après la réflexion (J.COUELLE).

Le recul acquis avec l'expérience leur permet d'englober une vision plus large de l'espace, mais de ce fait, elle devient plus abstraite, plus synthétique. Plusieurs autres architectes vont un peu dans le même sens, leur amélioration tient à une plus grande rigueur, ils ne se perdent plus dans l'anecdote. Le maître mot pour J.ROUGERIE est la programmation: "Ici, on fait énormément de programmation, on bâtit souvent nous-mêmes le programme, on participe à la création d'un programme. C'est une déformation, car au niveau de la mer, il n'y avait pas de programme.

J'ai donc été forcé de créer les programmes. Par exemple, pour le centre de la mer de Brest, on a bâti tout le programme avec des océanographes pendant un an, sans faire un seul croquis".

Ce travail en concertation avec des professionnels d'horizons différents, qui naviguent dans des milieux très rigoureux et pointilleux, l'a amené à changer son attitude envers son métier, et à devenir plus discipliné et plus rigoureux dans ses méthodes de travail. "Je pense que je me perds beaucoup moins dans l'anecdote, je veux dire par là que plus ça va, et moins l'émotion spatiale se complaît dans l'anecdote, dans le détail des petites choses, la miniaturisation des choses. Je crois que maintenant, plus ça va, plus je suis intéressé par un espace qui a la force de la dimension", explique VASCONI qui s'est, très tôt, situé dans la dimension urbaine: "Ayant fait ces deux grandes références, Cergy les Trois Fontaines, le Forum des Halles et le Centre Culturel de Cergy, en tant que jeune architecte, j'étais projeté dans la thématique des grands projets importants".

Travaillant également sur la dimension urbaine, R.GAILHOUSTET, se souvient de son plaisir à se perdre dans les détails:

"Au début, j'aimais énormément regarder les détails d'architecture. J'attachais énormément d'importance à des problèmes de poignées de portes, des luminaires, d'objets qui sont liés à l'espace, et c'est quand même relativement tard, environ en troisième année d'études, que j'ai pris conscience que ces choses-là n'étaient pas fondamentales, enfin, c'est mon point de vue de maintenant, et qu'il y avait des choses plus importantes, et ça a débouché sur mon intérêt pour la ville, l'urbanisme".

Là aussi, nous voyons que l'expérience permet de prendre une certaine distance, par rapport à des problèmes de détails, et que petit à petit, l'arbre ne cache plus la forêt. Comme si au départ, le désir de bien faire, d'être un bon architecte se concentrait sur des points précis, des détails qui vont perdre ensuite de l'importance. L'angoisse du début n'a plus besoin de se focaliser sur les poignées de portes, et rassuré, l'architecte peut prendre la distance qu'il juge optimum pour travailler sur ce qui lui paraît, alors, être l'essentiel.

E. GIRARD qui, elle aussi, évoque un recul de dix ans par rapport à ses débuts, trouve qu'il y a une évolution à divers niveaux depuis sa première oeuvre, l'épuration de ses conceptions, l'emploi plus adéquat des matériaux lui permettent une plus grande liberté d'expression: "le choix des matériaux et leur vieillissement". Au lieu d'appliquer des recettes apprises, le chantier a été son objet de réflexion, ce qui lui a permis de travailler avec du béton, et non plus du carton. "Au début, je restais plus dans une démonstration géométrique, avec une architecture blanche. Actuellement, la géométrie est toujours présente, mais comme le squelette qui sous-tend un organisme".

L'expérience, en confrontant l'architecte à des problèmes concrets, le fait sortir d'un monde abstrait, idéal, où il est l'ordonnateur de toutes choses, le Dieu Tout-Puissant qui crée, modifie l'espace à son idée. Lors des confrontations avec les difficultés d'un chantier, il n'est plus possible de rester dans ce monde protégé du papier et des maquettes. La réalité s'impose avec ses lois qui rappellent que des crédits doivent être débloqués, des règlements doivent être appliqués, elle montre que les matériaux vieillissent, qu'ils peuvent se dégrader, etc.

Cette analyse du progrès en termes de liberté se retrouve également chez C. DAMERY: "Je suis de plus en plus libre. quand j'étais jeune, comme tous les jeunes, j'avais tendance à plaquer des schémas d'espace sur des projets, à avoir des a priori". Et bien qu'il n'emploie pas le terme de "programmation", J. ROUGERIE, lui aussi, passe plus de temps à définir ses objectifs, avant de se précipiter sur la feuille de papier à dessin: "Plus ça va, plus je suis rationnel. Je crois qu'une des clés de l'architecture française consiste à se tromper d'objectif, en commençant par du dessin, avant de raisonner sur les grands problèmes posés par le projet. Cette architecture place très souvent la charrue avant les boeufs... Il vaut mieux un plan masse d'une grande simplicité et bien raisonné par rapport à la ville, à l'ensoleillement, aux hauteurs de gabarits urbains, ensuite seulement, on peut entrer dans les détails qui accompagnent l'image forte du départ".

Enfin, P. CHEMETOV se voulait apparemment modeste dans ses ambitions ("Je suis bien incapable de porter un jugement sur moi-même. Il y a des gens très bien pour faire cela, observateurs, etc... qu'ils le fassent"), estime que ses progrès tiennent à des acquisitions de savoir au fur et à mesure des chantiers: "C'est ça qu'on apprend quand on prend de l'âge, sans devenir idiot, c'est de voir comment vieillissent les choses, donc, on devient un maître constructeur de plus en plus savant... La seule chose que l'on apprend, si on ne devient pas gâteux, c'est que dans 15 m, on n'en fait que pour 15 m, et dans 150 m, on doit en faire pour 150 m".

#### - La musique de situation -

Ils sont peu nombreux ceux qui parlent de leurs oeuvres, non en termes de progrès (bien que pour certains, cela ne soit pas incompatible), mais en termes de découverte, à chaque projet, renouvelée.

C'est RIBOULET qui, bien que se situant à l'opposé de cette conception dans son oeuvre, en parle le mieux en évoquant le travail de NOUVEL: "Je pense à un travail comme celui de Nouvel, pour lequel j'ai beaucoup d'amitié, d'admiration, là n'est pas la question, mais Nouvel est un type qui, à chaque projet, prend une dimension à chaque fois surprenante et neuve, positive, je trouve ça formidable, j'admire beaucoup, c'est son travail".

Pour cette capacité à se lancer à chaque projet dans des dimensions radicalement différentes, de tout reprendre à la base, comme s'il n'avait pas l'acquis des constructeurs précédents, on peut parler de création constante. L'architecte n'est pas seulement un bon bâtisseur, il est réellement un créateur. Il est amusant de constater d'ailleurs la façon tout à fait naturelle qu'ont ces architectes de parler de cette création, comme si elle allait de soi, et qu'elle était partagée par tous.

Pour un personnage comme P. A. KOBAKHIDZE, ce don est reçu de façon religieuse, il n'y est pour rien, c'est Dieu qui l'a créé ainsi: "Je ne me suis jamais considéré comme faisant partie de la famille des intellectuels. Je ne pense pas qu'un artiste qui crée vraiment ait des impératifs de suivre certaines lignes, comme certains de mes confrères qui, par exemple, ne peuvent pas créer sans penser au Modulor, d'autres, que vous connaissez fort bien, pensent à une architecture profondément de relief et de formes très libres, d'autres penseraient selon un rythme bien défini. Chez moi, tout est fonction du programme en lui-même. Je pense qu'à chaque fois, on repense en fonction des impératifs avec le coeur, l'âme, le rêve... et c'est le rêve qui fait que ça vient petit à petit".

Dans ses termes tout à fait personnels, P. KOBAKHIDZE montre à quel point la création, toute création réelle, tire ses origines de l'inconscient. C'est seulement en le laissant advenir, en lui permettant de prendre place dans le monde des réalités, qu'il est possible de faire oeuvre de

créateur.

Et avec d'autres termes, c'est également ce que nous dit J.NOUVEL, en parlant du processus de création : "Par rapport à mon travail, j'aime bien me perdre dans mon lit. Pour finaliser, j'ai besoin de passer au crible, j'ai besoin de faire le vide pendant une demie heure. Il ne se passe rien dans une concentration très forte, au bout d'un moment, les images se bousculent; les choses peuvent arriver, mon esprit d'analyse est beaucoup plus précis. C'est la concentration, tout simplement. Tout le monde peut connaître ça. J'ai besoin de ça. Je débranche le téléphone, parce qu'une sonnerie de téléphone fout tout en l'air. Je peux rester trois ou quatre jours comme ça, et quand je reviens au bureau, je dis: c'est ça et ça".

Et du coup, son émerveillement provient de ce résultat: "Ce qui m'émerveille, c'est de faire passer quelque chose du fictif au réel, autrement dit de quelque chose qui est dans ma tête, d'en faire une réalité".

Dans ce contexte, il est évident que la répétition d'un projet à l'autre n'a aucun intérêt pour lui : "Pour construire, je n'aurais pas fait un logement à la con dans une ville nouvelle, avec des petits balcons et des petits arcs. Non, je ne peux pas le faire". Et bien entendu, "toutes les opérations que j'ai faites sont basées sur une variété très forte. A Saint-Ouen, sur 44 logements, il doit y en avoir 24 qui sont différents. A Nemausus, sur 100 logements, il existe une trentaine de modèles.

La caricature de l'architecture fonctionnaliste, c'est de répéter le même appartement à tous les étages. L'une de mes caractéristiques est d'exploiter chaque situation".

Ce même désir de ne jamais se répéter, quel qu'ait été le succès du bâtiment précédent, se retrouve chez d'autres créateurs, comme A.BRUYERE, J.M.RUOLS ou C.VASCONI.

Attentif à l'évolution de son travail, quelle qu'en soit la dimension, A.BRUYERE explique que "Que ce soit une petite cuiller ou un hôtel énorme, c'est toujours la même chose, il faut avoir conscience et suivre les nécessités, et surtout, éviter l'ornière du succès, ne pas poursuivre les choses que l'on a réussies. Evidemment, j'ai le goût des bâtiments non monotones, un peu accueillants, un peu doux et un peu aimables, mais à chaque fois, j'invente des circonstances nouvelles". J.M. RUOLS que l'on pourrait croire condamné à se répéter, du fait qu'il est devenu spécialiste dans un domaine où la technique est particulièrement importante, est capable de la percevoir à chaque projet de façon différente : "Alors pour nous, il y a une règle, c'est de couper le cordon avec tout ce qu'on a fait avant. Ce n'est pas intéressant de revivre des images vécues, de refaire, de reproduire, c'est pas productif". Et il se met à décrire toutes les possibilités de rêves qu'il aimerait réaliser : "Tout aspect collectif doit donner une originalité extraordinaire. Se dire: j'ai été dans le Palais Des Mille Et Une Nuits, c'était fou, et puis il y avait un mur qui bougeait, voyez, et puis d'un seul coup, il y avait un geyser qui sortait pendant 10 minutes, et après plus rien. Alors, on regardait par le trou et on voyait une image au fond, l'image d'une jolie femme, je dis n'importe quoi, mais tout ce côté magique, il faut le faire".

Confronté à des programmes similaires, J.M. RUOLS s'invente à chaque fois un thème nouveau, et un mode de regroupement des équipements ludique et inédit. "Je recherche une image spécifique pour le Centre Thermal d'Andorre qui ne soit pas la même que celle que l'on pouvait donner au Québec ou à Paris".

A ce propos, un point semble fort intéressant: la majorité des architectes que l'on peut estimer plus créateurs que d'autres, ont osé dessiner Alice Au Pays Des Merveilles (sauf J.NOUVEL qui a refusé, dans l'interview de A.BRUYERE, cet aspect a été oublié par l'interviewer, et C.VASCONI s'est lancé dans une description fort originale, la plus originale d'après nous d'une Alice dans le Palais des Papes à Avignon, dans l'appartement d'Urbain V). Tous ces dessins montrent une vive originalité et sont nettement marqués par la personnalité de leur auteur.

J.COUELLE, à 85 ans passés, s'estime toujours être un étudiant, il ne rêve que d'apprendre et découvrir constamment : "Il faut assimiler et penser ce que l'on doit faire. Et puis vient le côté spontané, instinctif. L'illumination, c'est-à-dire la création, vient après la réflexion".

Lorsque J.NOUVEL évoque le processus créatif comparable à celui du rêve, il confirme tout à fait ce qu'écrit H. SEGAL dans "Délire et Créativité", page 155: "Le travail du rêve instaure un compromis entre les forces de refoulement et le refoulé et le désir interdit peut aussi trouver à s'accomplir sans créer de perturbation au niveau des instances chargées du refoulement".

Selon Proust, un artiste est contraint à créer par le besoin de retrouver son passé perdu.

Pour capturer ces souvenirs, pour leur donner une vie durable et les intégrer au reste de sa vie, il lui faut créer une oeuvre d'art : "Il fallait faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, le reconverter en

un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce d'autre que de créer une oeuvre d'art ? Et pour Proust, seul le passé et l'objet perdu ou mort, peut être transformé en oeuvre d'art. Ce n'est qu'après avoir reconnu la perte, comme l'expérience du deuil, que le processus créatif peut se dérouler. Lorsque J.COUELLE tient à rappeler que "l'homme est né dans l'épouvante", il est assez proche de R.M. RILKE qui écrit dans les "Elégies de Duino" : "Denn das Schöne ist nichts als der schreckliche Anfang, das wir noch ertragen und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören". (La beauté n'est que le début de la Terreur qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore, et si nous l'admirons, et tellement, c'est qu'elle dédaigne et laisse de nous anéantir). Toute son oeuvre va être destinée à protéger l'homme "nu et sans fourrure", grâce à un habitat-refuge et défense.

## 2. SOUVENIRS D'ESPACES D'ENFANCE ET ARCHITECTURE

Lorsqu'on essaie d'établir les relations entre les souvenirs des espaces d'enfance et le travail architectural de l'adulte, cela pose quelques problèmes fondamentaux. Il est d'abord évident que les souvenirs évoqués le sont à travers le travail de réélaboration à travers le filtre des acquis de l'âge et de l'expérience. On ne peut évidemment pas considérer ces souvenirs comme la trace photographique de ce qui s'est réellement passé tel jour à telle heure, en tel endroit. Par contre, il est extrêmement intéressant de voir le choix spontané qui s'est fait parmi une multitude de possibles, la mémoire sélectionnant tel événement pour des raisons liées au processus inconscient. Ce souvenir s'inscrit également dans le cadre précis de l'interview, et correspond donc à une exigence relationnelle inconsciente : il s'agit de plaire, de séduire son interlocuteur en lui offrant une facette de sa personnalité correspondant à l'image que l'on a envie de lui proposer. Mais il faut noter que parfois, quelques uns de nos interviewés se sont aussi laissés aller à évoquer des souvenirs tout à fait intimes, qu'ils étaient les premiers surpris d'avoir évoqués.

Il est certain que pour presque tous, le souvenir évoqué avait un lien avec l'objet de l'entretien, leur relation personnelle à l'espace, sans qu'ils sachent toujours à quel niveau se situait ce lieu.

Dans un cas particulier, nous avons pu observer la stabilité de ce souvenir, ce qui en confirme l'importance. en effet, lors d'un des tout premiers entretiens, une erreur de manipulation du magnétophone a fait que rien n'a pu être enregistré. Heureusement, nous avons gardé un certain nombre de notes et pu ainsi retrouver de mémoire, l'ensemble des éléments de cet interviewé. Environ huit mois après, nous avons refait cet interview, enregistré cette fois-ci ! Pour l'essentiel, rien n'avait changé, tant dans la conception de l'espace, que dans sa présentation de lui-même.

Et les souvenirs d'enfance évoqués étaient toujours les mêmes. Un autre architecte ayant publié divers souvenirs d'enfance dans une plaquette, nous avons comparé le contenu de celle-ci à ce qu'il nous avait dit : l'accent était porté sur les mêmes fragments, les deux discours se recoupent.

Il n'en reste pas moins que nous devons considérer ces souvenirs spatiaux avec la plus grande prudence, et ne pas perdre de vue la possibilité qu'ils aient été reconstruits ultérieurement pour recadrer avec la conception acquise de l'architecture, ce qui expliquerait, en partie seulement, leur fréquente similitude avec la perception et la définition de l'espace de l'homme d'expérience.

Cependant, nous ne pouvons mettre en doute l'authenticité de ces souvenirs, puisque chacun répondait tout à Trac, les questions les surprenaient souvent, et de ce fait, ils ne pouvaient se raccrocher à des dires tout prêts ayant déjà servi lors d'interviews précédents, ceci essentiellement, en ce qui concerne la partie la plus personnelle du souvenir. Les souvenirs évoqués peuvent être essentiellement faits de moments d'émotions fortes: P.CHEMETOV raconte avec beaucoup de prudence "des souvenirs en partie racontés, et racontés à moi par mes parents, et sentis.

D'abord un vertige horrible, dont j'ai un témoignage par ma mère. Je crois qu'on habitait à Boulogne-Billancourt, à un étage élevé, et elle s'est approchée un jour, je ne sais pas, pour agiter le bras au départ de mon père, et il paraît que j'ai poussé un hurlement effroyable dont on se demandait le motif. Et je sais que petit, vers l'âge de cinq ou six ans, je ne pouvais pas passer sur un pont, un petit pont, dans l'idée qu'il y avait du vide en-dessous".

Pour lui, c'est une évidence que ce vertige est lié à son désir d'architecture : "Je ne crois pas aux architectes qui n'ont pas le vertige", ce qui a pour lui comme conséquence : "Quand vous observez mes bâtiments, vous vous apercevrez que les problèmes des avant-plans sont toujours remarquablement résolus, pour cette raison. Prenez même un exemple célèbre: le Bâtiment de Saint-Ouen qui est desservi par des coursives. Vous remarquerez que chaque coursive, tous les deux niveaux, est décalée et que vous n'avez jamais une plongée vertigineuse".

Peut-on dire que P.CHEMETOV, l'architecte, cherche à protéger l'enfant P.CHEMETOV, et sa mère, des risques liés à l'attirance du vide, ou d'un père qui les appelle d'en bas ? Si cette association est très claire pour J.NOUVEL, elle existe également, mais sans qu'il arrive nettement à relier ses émotions d'enfant à ce qu'il inscrit dans son architecture. Mais J.NOUVEL se souvient de ses positions dans l'espace : plus bas ou plus haut que ses parents, associées à des plaisirs sensuels : "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. J'étais tout petit, à la hauteur de la table, alors les Alpes étaient vraiment très hautes. J'avais un tricycle et je passais la moitié de mon temps sous la table. J'étais ébloui par cette construction. C'était le plâtre, les seaux pétrifiés, cela se passait sous les cerisiers, au printemps". S'il est certain que ce temps fut celui où il a engrangé le plus de sensations, il ne sait comment les analyser. Toujours associé à ce tricycle, un autre souvenir : "A 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 pris conscience, là, 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, j'avais l'impression de dominer la terre. Il y a aussi les sensations... Ce sont des choses qui restent, des conditionnements du regard".

Or, comment définit-il l'architecture ? "L'architecture, c'est plutôt remettre un certain nombre de sensations en situation, pour les faire partager. 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 l'autre, en le mettant en situation". Pour trois autres architectes, C.VASCONI, A.SARFATI et R.CASTRO, le souvenir d'espace d'enfance se résume plutôt à un point fort qui va se retrouver dans leur conception spatiale. Là, il est difficile de savoir si c'est l'architecte qui revisite son enfance avec ses yeux d'adulte, privilégiant une certaine perception qui s'adapte à ses goûts ultérieurs, ou si réellement, cette perception fut celle qui imprimera ses lignes de force à l'architecte futur.

C.VASCONI évoque des souvenirs de paysages sous une forme architecturée : "Les grandes forêts gothiques, les Vosges, quand tu passes entre ces immenses sapins qui n'en finissent pas". Or, cet architecte s'est plu dans des réalisations de projets immenses (Centre de Cergy: 100.000 m<sup>2</sup>), où l'espace devait être traité dans son ensemble, dans une modification totale du paysage.

Pour SARFATI, sa perception de l'espace est liée au mouvement qui amène un individu à l'aborder : "Par exemple, la Place Stanislas, j'ai écrit plusieurs textes... Hier, j'ai encore découvert cette façon de déboucher sur la Place (on y accède de façon latérale, et non pas frontale) et de la découvrir en tournant... Je découvre de plus en plus l'importance de la latéralité dans l'architecture". De même, pour lui, le bâtiment de Rogers, pour la Banque Lloyd à Londres, de Foster à Hong-Kong, et celui de Sterling, à Stuttgart, sont importants pour l'architecture, car dans Tours, au lieu de rentrer de façon axiale, "on fait le tour du bâtiment, on le découvre par dessous, on se retourne, il y a tout un travail sur l'exploration. Pour moi, l'architecture est ce qui permet de construire cette exploration".

Et il associe aussitôt sur un souvenir d'adolescence, où il retrouve les mêmes façons d'observer la ville et ses bâtiments : "Je me souviens très bien du temps passé, des heures passées en déambulations urbaines, dans l'Avenue de la République. 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". Ville associée à l'éveil de la sexualité, déambulation, qui mènent aux rencontres amoureuses, plaisirs de la ville.

Quant à R.CASTRO, il commence par prétendre n'avoir aucun souvenir d'espaces d'enfance : "Non, franchement, je n'ai pas d'escalier de Proust. Je n'ai pas tout cela. J'ai dû habiter dans la précarité jusqu'à l'âge de sept ans. Je n'ai aucun souvenir valorisant". Mais une fois passée cette réaction épidermique, il évoque des souvenirs : "Mes souvenirs sont des souvenirs de ville", souvenirs qui lui paraissent sans gloire, "j'ai vécu à l'étroit d'une France sous l'occupation, avec le froid et les Boches". Et comme en contrepoint, il expliquera qu'il a mis 10 ans à comprendre que "je pouvais faire de la ville plutôt qu'uniquement des colonnes et des bâtiments", et par là, tenter de transformer des images de misère en images de cartes postales : "Je pense que c'est dans les endroits les plus pourris qu'il faut être le plus créatif". Ainsi, c'est par rejet des paysages d'enfance, et également fascination, qu'il va tenter d'en donner plus aux habitants des H.L.M., leur offrant le luxe d'espaces d'expansion, de bow-windows, de vérandas ou jardins d'hiver, le luxe à la portée des pauvres, afin qu'eux puissent ne pas vivre à l'étroit comme il l'a vécu. C'est cependant l'importance de la note affective liée à l'espace d'enfance qui va jouer un rôle essentiel pour

certain architectes, comme P.RIBOULET, P.A.KOBAKHIDZE, E.GIRARD, et J.COUELLE.

l'exemple le plus clair est celui de P.RIBOULET, dont le discours à propos de l'hôpital pour enfants, l'hôpital R. Debré, conserve les mêmes intonations, les mêmes préoccupations que son évocation de son milieu d'enfance. Il explique d'abord les règles qu'il s'est imposées pour créer l'hôpital, dans un espace au départ totalement désarticulé; désorganisé, désintégré, même : chaque unité de soin de 20 lits occupe le quart de la longueur, ce qui fait qu'à chaque niveau correspondent quatre unités de soins autonomes : "Je pense que l'espace de cette petite échelle dans les grandes est très importante... et c'est par cette recherche sur les différentes échelles que je crois avoir atteint cette unité d'ensemble qui n'est guère répétitive, parce qu'en réalité, chacune de ces unités, chacune de ces parties est différente de sa voisine, ne serait-ce que par son programme: on y soigne des maladies différentes. De plus, chaque partie occupe dans le tout une place spécifique qui n'est pas interchangeable. Aucun étage n'est identique... Les différences d'espace sont souvent des différences d'enchaînement, de rapport du tout aux parties d'échelles, c'est un peu la manière dont je définirais, personnellement, ces différences d'espace que l'on trouve dans un édifice public de ce type. Il y a encore un espace, celui de l'intimité, celui de la chambre, celui du malade qui a une toute petite échelle dans l'unité de soin et lui doit être aussi l'objet de soins très attentifs, parce que cet espace-là, il est tout à fait vécu de façon très aiguë, très particulière, surtout, parce qu'il s'agit d'enfants".

On voit donc des différences d'espaces à plusieurs niveaux : contraste entre le bâtiment écran, dur, abrupt : "un profil de fortification, parce qu'effectivement, il protège l'hôpital de l'agression extérieure", et l'espace ouvert sur la ville, sur la vie, "ici au contraire, on a des endroits très calmes, très doux, très protégés sur ces patios fermés", contraste entre l'énorme masse du bâtiment et les petites chambres pour enfant, individualisées, avec chacune une terrasse visible de la chambre.

Or, quelques temps après, il décrit ses souvenirs d'espaces d'enfance, selon un même schéma affectif : dans un quartier dur, laid, énorme, la création de petites cellules affectives : "Je n'ai pas de souvenir particulier, si ce n'est que ces habitations dans de vieux quartiers insalubres, comme on habitait dans un vieux quartier de Boulogne... c'étaient des maisons sans aucun confort, inutile de le dire, très mauvaises, très laides. Et on 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'étaient des périodes dures. Mon enfance, c'était le monde de 28 à 38. Les grèves, tout ça, je me rappelle, Quarante-quatre... En 36, c'était vraiment catastrophique, vraiment des conditions difficiles. Et bien, il y avait toujours dans cet immeuble, dans cette maison, sans aucune espèce de confort, ni rien, on était bien, on y avait une espèce de solidarité propre à ces classes qui n'existaient pas dans les classes bourgeoises, certainement pas. Alors, c'était un univers, un espace personnel très restreint, c'étaient des petites surfaces, des promiscuités".

Lorsqu'on lui fait remarquer la similitude avec les petites unités dans l'hôpital où l'on retrouve cet élément de solidarité, il en convient, tout en ajoutant le souvenir de vacances chez sa grand-mère, dans la Creuse, qui semble expliquer son désir d'attribuer de grandes terrasses fleuries et vertes à chaque chambre : "C'est vrai, je n'y pensais pas. Il y avait ça, puis il y avait le fait que j'allais en vacances chez ma grand-mère, à la campagne, dans la Creuse".

P.A.KOBAKHIDZE, spontanément, compare son architecture à des enfants auxquels il aurait donné naissance : "Lorsque vous parlez des oeuvres d'un architecte, c'est comme lorsqu'un père de famille parle de ses enfants". Lorsqu'on regarde quel type d'oeuvres il a été amené à réaliser, on s'aperçoit que nombre d'entre elles gravitent autour des lieux pour enfants, d'espaces de rencontre pour toutes les générations. (Le théâtre de la Gaîté Lyrique, la Station Thermale d'Anneville, la Mairie de Carnac). En créant ces zones d'accueil, il se place délibérément dans la lignée familiale, dans l'histoire de sa famille: "J'essaie d'être le plus naturel possible, c'est là que j'ai l'enrichissement de la culture de mes ancêtres, car je suis Georgien d'origine. La capitale de la Georgie est Tbiliss, ce qui veut dire, source chaude. C'était une ville ancienne, capitale depuis 1 500 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'eaux sulfureuses et chaudes... c'était un cérémonial que d'aller en famille prendre des bains ! les filles avec leur mère, les garçons avec leur père... les Géorgiens buvaient beaucoup toute la nuit, et au petit matin, allaient se dessoucher dans ces bains, avant d'aller travailler... alors moi, ça m'avait frappé. Je suis retourné dans le pays de mes ancêtres, 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".

Et cette imprégnation par tout son passé familial, son ancrage dans le Caucase, avec ses rites et

ses traditions, imprègne sa façon de concevoir l'architecture, comme un lieu de rencontre et de bien-être pour la cellule familiale: "J'ai fait un ensemble avec une piscine et une patinoire olympique, des salles de sport, de judo et autres... j'ai fait des espaces avec des différences de niveau, d'où une grand-mère assise à prendre son thé, aurait pu voir son petit fils patauger dans la Genouillère, son fils plonger de 5 m dans la piscine, et sa fille ou sa femme ou sa bru patiner dans la patinoire, et voir sa petite fille faire de la gymnastique artistique. Ce n'était pas si facile et je crois que ça a été une belle réussite, dix années avant ce qui se fait maintenant".

Quant à sa perception de l'espace, il l'associe à ses souvenirs de vacances dans des espaces de liberté: "Depuis mon jeune âge, pour passer mes vacances, j'ai toujours capé. Je pense que vivre sous la tente, dans un environnement de forêts et de montagnes, a fait que j'ai toujours eu l'amour d'un espace grandiose, illimité: quand je parle de l'angle de 60° de Wright, c'est d'avoir l'ouverture tout azimut, pouvoir respirer".

On ne peut plus clairement montrer comment les espaces d'enfance ont imprégné la conception de l'espace chez l'architecte. P.A.KOBAKHIDZE, ayant vécu enfant des moments d'intense bonheur dans une cellule familiale chaleureuse, et dans un environnement d'ouverture à la nature, va chercher à travers toute son oeuvre, à faire partager ces bonheurs au maximum de familles, au moins leur donner des lieux où ces rencontres soient possibles.

Si dans ces deux premiers exemples, les souvenirs que les architectes veulent pérenniser sont agréables, il n'en est pas de même pour E.GIRARD, qui reste très imprégnée des souvenirs d'espaces d'enfance et va travailler dans une relation dialectique à ces espaces. En effet, elle se définit comme "d'origine banlieue, Stains, Enghien, Epinay... ma campagne, c'était Epinay.

C'était assez frappant que ce qui apparaissait comme la maison d'origine des grands-parents, arrière grands-parents, ça a été rasé pour laisser place à Epi-Centre, par exemple. Cette maison et tout ce quartier, je les ai vus, je suis née là-bas". C'est cet espace perdu, disparu qui reste important dans son souvenir, "c'est sa disparition qui le caractérise le plus, et quand par exemple, vers Montreuil, vers les murs à pêcheurs, je retrouve des morceaux, j'aime beaucoup, c'est un espace perdu". Et ce qui l'attire le plus dans le travail de l'architecte, c'est la "phase chantier, tout est très vivant, c'est un travail collectif... quand on démolit quelque chose qui a été vivant, c'est très dur et il faut beaucoup de temps pour cicatriser".

L'adéquation entre les souvenirs de son enfance, ces espaces qui n'existent plus après le passage du bulldozer et son intérêt pour cette phase du travail où c'est elle qui, en quelque sorte, fait démolir ces mêmes espaces, est tellement nette qu'elle même la perçoit bien: "exactement, oui. Et c'est très désagréable, mais en même temps, je ne sais pas si c'est tellement désagréable... enfin, sûr que c'est pour ça que je fais ce métier-là. J'ai l'impression d'avoir toujours été à la recherche d'une maison un peu stable, et du coup, j'en fais. Je pense qu'il y a un rapport entre les deux, peut-être plus compliqué qu'un lien direct, mais..."

Il s'agit donc plus, pour E.GIRARD d'un mouvement de réparation, et non simplement d'une recherche du temps perdu. Ce ne sont pas des souvenirs plaisants et un peu nostalgiques qui vont la pousser à créer des espaces d'accueil ou de bien-être, mais la recherche d'une unité perdue, à partir d'un éclatement dans l'enfance, symbolisé par la destruction des liens de ce passé, pour donner naissance à une vie complètement différente. Et c'est ainsi que la phase de démolition précédant le chantier est curieusement vécue comme celle où passe le plus de vie, période de tensions folles, mais qui est celle où des relations existent, même dans la bagarre, entre les individus.

J.COUELLE évoque un souvenir de ses huit ou neuf ans, afin d'expliquer sa décision de ne jamais participer à aucun concours: "Revenons aux souvenirs d'enfance, le 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 fait ça uniquement avec du sable, du varech et des galets. J'avais fait un très joli puits, et à ce moment-là, j'étais amoureux d'une petite fille de sept ans et 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. Et le jury arrive, le type du Figaro, le Maire, le Conseiller général, etc... Le jury dit: le premier prix, pas de question? Le maire dit: "Ah, non, le petit Couelle a eu déjà 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 ça voulait dire. Alors, elle est sortie de son puits en pleurant, et elle n'a pas jeté de fleurs roses. Et moi j'étais tellement marqué par ce hors-concours que j'ai décidé de ne

plus jamais faire de concours et je n'en ai jamais fait".

Un élément tout à fait intéressant de cette enquête a été l'adéquation entre ce que les architectes racontent de leur espace d'enfance et la façon dont ils le travaillent par la suite.

C'est ainsi que BELMONT constate très clairement: "J'ai découvert ce problème de l'espace par plusieurs biais. Je l'ai découvert par le biais de l'enfance, un biais neutre, parce que l'on n'est formé à rien et que l'on fabrique tout seul ses propres instruments".

Il constate le plaisir éprouvé par le futur architecte à inventer sa matérialisation de l'espace ex nihilo. Pour lui, c'est, semble-t-il, la seule importance accordée à l'espace d'enfance, puisque c'est un moment où aucune théorie n'est venue s'interposer entre son regard et le monde de l'espace et le déformer.

### 3. LA PEUR DE L'ESPACE

Il peut paraître paradoxal de parler de peur de l'espace pour des personnes qui font métier de travailler, de modeler l'espace, d'y imposer leur marque. Et cependant, il est apparu nettement que pour une grande majorité d'architectes, cette "vocation" est née à la suite, et peut-être bien en réaction à des peurs de l'espace, plus ou moins clairement conscientes.

Ainsi, R. BOFILL commence son livre "Espaces d'une vie" par cette affirmation: "A l'origine, peut-être, une obsession, presque une maladie: celle des grands espaces vides" (p 29)

"Presque une peur panique. L'impression d'être agressé par le monde des objets, l'angoisse bien connue d'un claustrophobe". Ceci pouvant expliquer le caractère grandiose de ses oeuvres:

"On peut voir dans cette claustrophobie l'origine de certains éléments de mon style. C'est vrai que je compose volontiers de grandes unités, que j'aime bâtir des monuments de démesure...

Une revanche, peut-être, sur cette faim d'espace héritée de l'enfance.

On pense également à R. CASTRO, vivant plus qu'à l'étroit ses premières années, qui veut des villes et des habitations offrant un surplus d'espace, comme un luxe pour tous.

Rappelons-nous P. CHEMETOV et sa crainte des hauteurs, qu'il situe dans une scène traumatique, malgré ses apparences de banalité. Quoi de plus ordinaire et normal qu'une mère qui se penche au balcon pour un dernier au-revoir à l'homme qu'elle aime? Il faut pourtant que cette scène soit parue particulièrement porteuse de dangers, pour avoir amené le petit Paul à hurler sa terreur de voir (probablement) sa mère chuter, tomber dans un vide dont il se sentait incapable de la protéger, sinon hurler pour l'avertir du danger. Au point de toujours être attentif à éviter aux futurs usagers de ses immeubles de se retrouver dans une situation comparable à la sienne. D'ailleurs, lorsqu'à la fin de l'entretien, nous lui demandons de proposer sa propre définition de l'espace, il l'assimile à un dieu innommable: "Je ne le définirais pas. Ce n'est pas de la pâte. C'est, comme j'ai l'habitude de répondre, c'est un mot dont j'interdis l'usage ici, j'interdis l'usage de ce mot à l'agence, parce qu'il me paraît une bouée de secours pour architecte... mais je dis toujours aux gens, quand ils me parlent: "Ah, l'espace", je dis non, ce n'est pas du tube dentifrice, de la pâte qui en sort.

Alors, l'espace, il est tellement pour chacun d'entre nous, tellement culturel, tellement lié à notre histoire propre, à l'histoire du monde dans lequel nous vivons, qu'il est indéfinissable. Il EST là, encore, c'est ce dans quoi nous travaillons, auquel nous nous référons. Il EST, il EST, mais il EST comme le Dieu innommable, qu'il ne faut surtout pas nommer. L'espace, dès qu'on le nomme, c'est le Dieu qui devient le grand-père barbu de J. EIFFEL sur son petit nuage. Donc on travaille à propos, autour, avec, mais le mot lui-même ne sera pas prononcé".

Réaction impressionnante, que celle qui défie à ce point la matière: dans, avec, autour de laquelle on travaille!

Mais bien plus étonnante est la réaction de J. COUELLE qui cherche à réduire, à amadouer un espace vécu comme terrorisant: "L'homme est né dans l'épouvante", il se réfère aux hommes préhistoriques, obligés de lutter contre un environnement hostile, pour acquérir, contre des animaux dangereux, des lieux d'habitation. Il a fallu déloger ours et bêtes féroces des cavernes, pour pouvoir s'y installer. Son travail d'architecte sera une création de carapaces, pour protéger cet être nu et dans défense: "Une maison, vous savez, c'est une chose de protection; il faut retourner dans le ventre de sa mère. Il faut que la maison soit une défense contre les animaux".

Maîtriser l'épouvante qui est celle de l'homme préhistorique et de l'enfant nouveau-né. Etre un

mixte de père protecteur (contre le monde dangereux) et de mère accueillante (dans un ventre sécurisant). Rappelons-nous également de toutes les phobies des architectes, évoquées précédemment.

Mais cette peur de l'espace ne serait pas suffisante pour expliquer le fait de devenir architecte, s'il ne s'y mêlait une composante d'agressivité à l'encontre de ce même espace. Au lieu de se cantonner à ce mouvement de fuite, il faut un désir d'attaquer l'objet de sa peur, un mouvement contra-phobique qui va lancer l'individu dans un corps à corps avec l'objet de ses craintes.

Plaisir trouvé dans la maîtrise des grands espaces, dans le modelage de la matière, ou l'attaque du terrain, lors des chantiers;

De la même façon que certains sont devenus aviateurs, pour vaincre leur phobie du vide, d'autres sont devenus architectes, pour vaincre leur phobie de l'espace.

## DONNER SA DEFINITION DE L'ESPACE

"L'espace est le contraire de l'enfermement" répond WEISS, le Maître d'ouvrage qui renvoie à la fois au sens commun et au dictionnaire ; l'étendue est un espace libre. Le claustrophobe appréhende de manquer d'espace.

"L'homme est placé entre l'infiniment grand et l'infiniment petit", répond LEMARQUET, scénographe chargé d'y construire le support d'un récit. L'espace semble par définition échapper à toute définition. Pour le sculpteur, l'espace est indéfinissable, parce qu'illimité. "Nous vivons entre deux infinis, celui du temps passé et celui du temps futur".

Comme E. MARTIN, L. L.KROLL juge donc l'espace indéfinissable. P. CHEMETOV le dit innommable, alors même qu'il reconnaît travailler "autour, avec et dans l'espace".

Cette question posée aux architectes est celle qui suscite le plus de trouble et d'appréhension, de silences. Et pourtant, ne sont-ils pas les spécialistes de l'espace ? Ph. BOUDON, à la recherche de la spécificité de l'architecture, définissait celle-ci comme "pensée de l'espace" ("Sur l'espace architectural" - 1976 - Ed. Dunod). Si la question n'a pas été de définir l'architecture, c'est que l'espace historique est déjà amplement balisé, chaque époque, chaque architecte fameux s'empresse d'apporter sa nouvelle définition en s'essayant au dosage original entre la recherche de la solidité, celle de la commodité et celle de la beauté. Décidément, l'espace ne semble pas se laisser attraper aussi facilement que l'architecture. Pour saisir l'espace qui lui échappe, l'architecte délimite des espaces.

## - Délimiter l'espace entre les deux infinis

Cl. VASCONI évoque l'enceinte militaire qui délimite très fortement la ville traditionnelle ; le territoire peut être aussi vaste que la Chine dont il aimerait construire une partie de la muraille, afin de la rendre habitable. Les doubles remparts de Meknès procurent à l'architecte une émotion extraordinaire, bien qu'elle soit de nature inverse à l'effet sidérant que provoque sur lui le défilement et le retournement d'un paysage filmé d'un avion de chasse. "Pour faire de l'architecture, je dois bien me poser par terre". Le pilote de chasse se joue de l'espace, l'architecte le délimite. Seul le sentiment de puissance est commun aux deux expériences. On se souviendra du projet imaginé par Vasconi, chargé de restructurer les usines de Renault de Billancourt. Par le dessin d'une enceinte fortement marquée, il avait imaginé une ville dans la ville. A propos de l'espace de bien-être, Cl. Vasconi pense au centre très resserré de Saint-Jacques-De-Compostelle, aussi bien qu'à l'immensité de l'océan dans lequel il aime nager, pour y puiser une nouvelle énergie. Nous reviendrons sur ce jeu de l'espace illimité et de l'espace délimité, au moment d'évoquer l'étroitesse de la capsule spatiale perdue dans l'immensité de l'espace interplanétaire.

R. KRIER définit l'espace en géomètre qui mesure les choses. Son métier est de donner une qualité géométrique à l'espace urbain. Lui-même fait l'analogie entre cette définition d'architecte urbain et son espace de bien-être : le canyon ou le cirque de Gavarni sont eux-aussi des espaces bien délimités.

C. DAMERY trouve du charme à tous les paysages, sauf à celui de la Camargue : "Comment peut-on aimer cette molle platitude, ce terrain vague fait de roseaux et de rizières ?". A-t-on jamais entendu un architecte prendre la défense d'un terrain vague ? Comme R. Krier, il évoque le cirque de Gavarni, mais cette fois-ci, le lieu est ambigu : il peut opprimer l'homme marchant au pied de ses falaises, tout comme il peut donner à celui qui marche sur le chemin des crêtes un sentiment exaltant de grandeur.

P. RIBOULET trouve le bien-être dans un "paysage où la nature est maîtrisée... dans la campagne fabriquée par la machine agricole". P. Riboulet estime que son travail d'architecte consiste à "définir les limites à l'intérieur desquelles existent des variations très grandes". L'espace naît de ce travail créateur : c'est l'architecte qui "donne à l'espace des proportions, des volumes, des lumières, des contrastes, des passages, de la cohérence à toutes les échelles". A la manière dont il défriche sa maison de campagne au pays natal, il défriche l'espace indéterminé pour créer un espace architecturé.

Pour J.M. RUOLS, l'espace n'a pas de limite, mais pour devenir un espace, "il lui faut des limites". L'architecte définit un espace par le cadre qu'il lui donne. Alors on comprend bien la référence répétée à la Toscane, comme espace de bien-être pour les architectes. J.P. BUFFI y trouve le paysage ordonné par une pensée en opposition à une nature sauvage jugée primaire. L. L.KROLL y

voit un exemple "de paysage qui se tricote tout seul". Il veut sans doute dire sans architecte, car il ajoute aussitôt : "C'est le paysage le plus fabriqué du monde". J.M. RUOLS évoque la Thaïlande dont le paysage de rizières est aussi bien travaillé que celui de la Toscane.

- Posséder, capter, penser l'espace

La délimitation peut aller jusqu'à engendrer un sentiment de possession. Pour J.P. BUFFI, l'homme, en traçant des routes, en plantant des piquets, prend véritablement possession de l'espace qu'il arrache à la nature originelle. R. CASTRO veut "capturer du ciel", en traçant des avenues droites à sa ville nouvelle. Dans l'esprit de conquête de l'espace assimilé à un territoire, certains architectes se rapprochent des préoccupations militaires et politiques. VIRILIO développe cette approche de l'espace. Pour le militaire, la possession de l'espace se concrétise par le dessin d'une carte. L'intervention de l'architecte correspond moins à l'identification d'un espace préexistant et certainement plus à sa création "ex nihilo", le dessein et l'idée que l'on forme d'exécuter quelque chose. Ce terme se confondait jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec le fait de dessiner. Ce dessein-là marque une volonté de créer dans le vide infini de l'espace-temps un espace délimité, le dessin d'un contour prend valeur d'acte créateur.

Le témoignage de C.DAMERY indique comment un excès de délimitation peut susciter chez le claustrophobe "la peur du couvercle". Beaucoup de définitions caractérisent l'espace comme le lieu d'une tension. En délimitant l'espace, ne prend-on pas le risque d'en manquer ? P.A. KOBAKHIDZE aime l'espace illimité qui lui permet de respirer. Il semble se repérer grâce aux lois de la gravitation. S'agissant de l'évolution de ses rapports à l'espace, P.A. KOBAKHIDZE dit avoir, dans son architecture, été plus sensible d'abord à l'horizontalité, par la suite, à la verticalité.

Dans une conversation récente, à la question : "Vous sentez-vous toujours à l'aise dans l'espace ?", R. PIETILA nous répondait : "Pour être à l'aise dans l'espace, l'homme construit, or, l'architecture que nous construisons est régie par deux principes : un principe d'horizontalité donné par le plancher, un principe de verticalité donné par la chaise médiévale dont le dossier est rigoureusement vertical... je n'aime pas le design qui épouse le corps, je me sens prisonnier d'un siège trop bien moulé ; si je sens brusquement un danger, je ne peux pas m'enfuir rapidement ; si quelqu'un entre, j'ai du mal à me lever pour lui serrer la main. Je me sens bien plus en sécurité dans le siège médiéval ou dans la chaise de Saarinen-père où je peux tourner dans tous les sens et d'où je peux m'échapper facilement".

- Ressentir la tension de l'espace

E. GIRARD évoque à propos de l'espace le menhir dressé perpendiculairement à la ligne d'horizon. L'étonnement est que seulement deux architectes sur plus d'une vingtaine se soient référés à ce principe de la gravitation, si bien représenté par le jeu archaïque du dolmen et du menhir. Toutefois, dans l'esquisse de leurs espaces de bien-être, P. CHEMETOV et J. ROUGERIE ont commencé à tracer une ligne horizontale dans la page blanche, avant d'y planter verticalement une maison pour l'un, et un arbre pour l'autre. E. GIRARD, après s'être référée à ce principe fondateur a immédiatement décrit l'espace comme le lieu d'une tension. Ce terme de tension, quant à lui, est aussi fréquemment employé que celui de délimitation, quoique venant de personnes différentes. Alors que les définitions de l'architecture oublient rarement de mentionner l'accès à l'émotion, qu'elle soit liée à la qualité constructive, à la spéculation géométrique ou esthétique, l'espace suggère moins des émotions que des tensions pouvant devenir dangereuses, voire insupportables, si elles ne sont pas contrôlées.

- Entre le trop et le pas assez d'espace

Pour E. GIRARD comme pour H. GAUDIN, l'espace de l'architecture est un entre-deux, une clairière, une liberté délimitée par les parois et les pleins qui l'enserrent.

E. GIRARD constate, au terme de notre entretien, que l'espace est le contraire du terrier, ne se crée et ne subsiste que si deux parois se rapprochent, tout en gardant suffisamment de distance.

E. GIRARD exprime son horreur de la médina de Fez dont les rues rétrécissent. A l'inverse, H. GAUDIN a une prédilection pour ce labyrinthe qu'est la ville médiévale et recherche ces lieux dont on ressent la présence et la compacité, dont on charge les creux d'affectivité, dont on vit les

infractuosités, les porches et les seuils, les odeurs et les chaleurs, les passages et les niches où l'on préserve son identité et dont on fait le réceptacle de ses secrets. H. GAUDIN aime "la spatialité du madrepore et du chou frisé, des saillants et des rentrants dont use la défense... cette machine de viscères qui digère l'assaillant, le prend dans ses détroits, l'expulse par ses constrictions". L'espace-terrier qui protège les uns fait fuir les autres, selon que l'on se met dans la peau de l'attaquant ou de l'attaqué.

- Entre la protection et l'emprisonnement

J. COUELLE fait l'analogie entre ses maisons-paysages très fermées sur l'extérieur par une carapace de béton projetée, très ouverte sur un patio intérieur, avec l'habitat en entonnoir au fond duquel vit le fourmillon qui attend sa proie : "Il faut que la maison soit une défense contre les animaux... c'est une protection". J. COUELLE pense à la tortue protégée par une carapace.

A l'inverse, E. GIRARD appréhende de se retrouver enfermée dans une architecture de boîte.

Aussi, apprécie-t-elle la maison japonaise "détachée du sol", où l'espace circule entre des parois mobiles et translucides : "J'aime les espaces ouverts, je n'aime pas trop les espaces protecteurs". E. GIRARD garde de son espace d'enfance l'impression de force qui se dégageait des murs à pêchers dans les banlieues maraîchères. Si son espace de bien-être se perche sur une route de corniche, elle n'en recherche pas moins une maison stable. La tension n'est bien reçue que lorsqu'est atteint un certain équilibre entre des forces de concentration et des forces de dispersion. A l'intérieur des limites qu'il trace, P. RIBOULET veut donner de la cohérence à tous les composants et à toutes les échelles d'un projet. Son propos est de "former un tout en articulant des parties différentes".

- Entre l'unité et l'accident

Son travail d'architecte est de réduire les éléments de réponse à un programme, pour ensuite multiplier les variations entre ces éléments, afin de répondre à la grande variété des activités par une grande variété des formes. Comme le philosophe, à partir d'un thème fondateur, posé de la façon la plus condensée possible, il déploie toutes les variations, se sorte que "le principe de composition anime la volumétrie".

R. GAILHOUSTET constate la tension créée par le bric à brac des banlieues proches du chaos.

Elle admire la façon dont P. RIBOULET a su utiliser et aménager la tension créée par le passage du boulevard périphérique, au pied de l'hôpital R. Debré : "Il faut prendre plaisir à utiliser un événement de ce genre, en supportant tout ce que cela implique de pénible". D'une façon générale, l'architecte est voué à inclure dans un tout, des phénomènes extrêmement hétérogènes. M. MACARY note le caractère inclusif de l'espace architectural : Comme J. NOUVEL, il considère que l'espace de l'architecture exprime les dimensions économiques, sociales, aussi bien que culturelles d'une même société. Le propos est d'un volontarisme très positiviste, même s'il faut inclure des irrégularités, des accidents comme le fait remarquer R. KRIER, à propos d'Amiens. Les architectes admettent l'irrégularité, tout en s'efforçant de l'inclure dans un ordre qui la dissout et la récupère à l'intérieur de ses règles. "On ne compose pas le pittoresque. Il se compose à lui tout seul par l'oeuvre du plus grand des artistes: le temps. On ne compose ni la Place Saint-Marc de Venise, ni la Place de la Seigneurie de Florence, ni le Capitole de Rome" écrivait le professeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, L. GUADET. Si au nom des valeurs éternelles, certains des interviewés rejoignent le propos des anciens maîtres des Beaux Arts, d'autres s'en écartent délibérément, tel L. L.KROLL prenant un malin plaisir à introduire des dissymétries et des perturbations angulaires dans ses plans de masses.

- Parcourir l'espace en fête

Un autre type de définition de l'espace nous laisse penser que certains architectes prennent du plaisir à exploiter les contrastes entre espaces. J. NOUVEL, dès l'enfance, s'amusait des multiples situations qu'il expérimentait : sous la table, sur le cerisier, dans les choux ; en architecturant l'Institut du Monde Arabe, il voulait "faire partager des sensations". Le visiteur est tour à tour aplati (halls d'entrée), soulevé (montée d'ascenseurs), emporté dans le tourbillon d'espaces contrastés (la bibliothèque). Il est donc possible de vivre dans un espace en fête. L'espace aménagé par l'architecte peut inspirer la joie. A. BRUYERE le définit comme susceptible de sensations, une

musique de situation : "Que le mot espace soit au féminin devrait beaucoup inciter à imaginer des espaces tendres... je ne connais pas d'espace glorieux dans lequel on aime vivre... l'espace est la pensée nuptiale de l'univers social". Comment mieux définir le rôle de l'architecte, l'architecte grâce auquel l'espace épouse une société.

P. RIBOULET insiste sur le travail de composition qui organise entre elles toutes les parties d'un ensemble.

A. SARFATI insiste sur le déplacement du visiteur au cours duquel se suivent des séquences d'espaces contrastés, ménageant autant de surprises successives : "L'architecture prend du sens dans un double jeu de métaphores: les unes renvoient à la stabilité, au poids, à la durée, les autres renvoient, au contraire, au mouvement, à la légèreté et à l'éphémère... les choses s'établissent dans cette tension-là". Une tension qui perd son caractère douloureux pour n'être plus qu'une animation sur le chemin de la déambulation pour le plaisir. La tension peut, elle aussi, être heureuse.

La tension se résout dans le mouvement.

Pour H. GAUDIN, "l'architecture ne peut se concevoir hors de la marche". Pour lui, l'architecture traditionnellement pensée comme mise en ordre, mise en consistance, doit être plutôt "une façon de penser l'hospitalité, donc le vide, l'espace...il faut bien qu'il y ait du vide pour qu'il y ait l'hospitalité de l'interstice". B. LASSUS note la tendance des architectes à vouloir remplir l'espace, alors que selon lui, le vide peut être un espace sensible nécessaire à la qualification du plein.

Ainsi faut-il prendre garde à ce que l'architecture n'occupe l'espace au point de le faire disparaître avec lui. L'espace se qualifie par cette architecture qui multiplie, selon H. GAUDIN, les mouvements des verbes infinitifs : "enjamber, traverser, aller à droite, monter, glisser". Plutôt que d'occuper et de régir l'espace, l'architecture ne devrait-elle pas se contenter de jouer avec lui, de mille et une manières, en le traversant aussi bien qu'en le laissant la traverser ?

#### - Le jeu du connu et de l'inconnu

B. LASSUS, plasticien en contact permanent avec les architectes, donne probablement une clef permettant de comprendre le témoignage extrême de J. ROUGERIE : "L'homme est toujours dans un outil qui lui-même est placé dans l'espace. Cet outil peut être la cuiller, le bateau, la voiture, l'avion... tout l'art français est basé sur ce côtoiement d'une chose dont on mesure les dimensions, et quelque chose qui n'a pas de dimensions. A Versailles, c'est le rapport de l'arbre taillé et de la forêt. C'est l'histoire du Petit Poucet qui en semant ses petits cailloux dans la forêt acquiert la certitude de pouvoir retrouver son chemin".

Pour J. ROUGERIE, l'espace résiste à tout effort de délimitation : "L'espace reste inaccessible..."

En architecture, la contradiction subsiste, on croit poser des limites, en vérité, c'est pour éviter d'en mettre". Parlant de l'évolution et ses rapports à l'espace, J. ROUGERIE évoque l'intégration des contraintes. "Pour se promener dans l'eau, il faut acquérir le sens de l'orientation. Si vous perdez vos points de références, il se peut que vous ne trouviez plus la cabine... Vous suivez un banc de poisson et après, comment revenir une fois que vous avez perdu de vue la cabine ? Hors de la cabine sous-marine, c'est la mort... il est nécessaire de développer certaines acuités".

Sans celles-ci, c'est la panique. J. ROUGERIE nous a dit son goût des voyages dans des espaces illimités, les océans et les déserts : "J'ai quasiment fait toute la traversée de l'Atlantique dans la cale de mon bateau, parce qu'elle était transparente... Au Sahara, j'ai plaisir à passer la nuit sur mon lit de camp, sans aucune tente. Je regarde les étoiles. C'est comme ça que je me sens le plus en sécurité. Ma sécurité, mon point de référence, c'est de voir défiler le monde". On peut se demander si l'actuelle tendance à la dématérialisation de l'architecture ne traduit pas, à sa manière, le désir de s'ouvrir à l'espace, pour l'explorer tout en gardant les pieds bien sur terre, grâce au système de références qu'apporte l'architecture, quelle qu'elle soit. Le rôle de l'architecte, ne serait-il pas précisément celui de gérer le côtoiement de l'incommensurable et du mesurable ?

Dans l'immense salle de restaurant de la gare d'Helsinki, imaginée par l'architecte Saarinen-père, le public est invité à prendre le thé dans la nacelle que constitue chacune des banquettes enveloppantes aménagées au sol, chacune possédant son point lumineux perdu dans l'espace de la grande nef largement éclairée. L'architecture nous installe entre l'infiniment petit et l'infiniment grand.

B 6 : L'IMMORTALITE

L'acte architectural s'imprime dans le temps et dans l'espace. Etre architecte participe d'une volonté de laisser sa marque dans le temps à venir, de laisser une trace de son passage sur terre. Même si peu connaissent le nom du constructeur du Parthénon, des millions d'individus se déplacent pour venir l'admirer. Il est donc plus que probable que tout architecte travaillant à des commandes publiques, rêve que son oeuvre passe à la postérité.

Dans quelle mesure, ce désir peut-il parvenir au conscient ? Ceci ne s'exprime souvent que par allusions, au travers d'une phrase concernant apparemment une autre problématique. Et cela apparaît surtout lorsque le matériau préféré est évoqué.

C'est déjà quelque chose que signalait H.SEGAL, lorsqu'elle écrivait que "le vrai artiste, conscient de son monde interne, qu'il doit exprimer, ainsi que des matériaux externes, avec lesquels il travaille, peut, en toute conscience, utiliser le matériau pour exprimer le phantasme" ("Délire et Créativité, p. 329).

Si les matériaux choisis ne montrent pas en eux-mêmes une grande originalité, et suivant les grands courants des modes contemporaines (verre, acier, béton, etc), par contre, le discours qui les évoque est d'une grande richesse poétique, et va amener, dans la plupart des cas, à dévoiler un thème extrêmement important; lié à l'inscription de l'architecte dans l'espace, celle de son inscription dans le temps, dans une certaine forme d'immortalité. Même si je dois mourir un jour, mon oeuvre me dépassera et restera fixée pour les générations à venir.

"J'aime bien les termes employés parfois, pour parler des matériaux : la pérennité, de la brique (C.VASCONI) ou du béton (E.GIRARD), terme qui fait rêver, venant du XVI e siècle : "Le monde n'est qu'une histoire pérenne", écrivait déjà MONTAIGNE (III, 256) et DIDEROT se posait la question de savoir s'il fallait appeler "postérité" deux ou trois siècles ? Il nous faut une pérennité bien duement constatée (...III, p 221) terme au charme désuet, quelque peu précieux, à la limite de la pédanterie. Mais aussi, d'autres termes employés à propos des matériaux leur infusent une certaine poésie : "J'aime les marbres qui ont le moins de marbre", propose B.HUET, J.NOVEL choisit parmi les matériaux ceux qui sont les plus dématérialisants, le verre, l'acier, l'aluminium, ce que reprend également A.SARFATI, en parlant du verre "immatériel", ou M.MACARY et P.A.KOBACHIDZE qui en évoquent la transparence. Et puis, ils ont toute une tendresse pour en parler, parfois à l'égal d'une femme aimée : C.VASCONI évoque la volupté de la céramique blanche, P.RIBOULET parle de l'authenticité du matériau brut qui doit être montré.

Pour J.P.BUFFI, les matériaux sont métaphoriques et "la pierre signifie l'épaisseur, la protection, la tour d'angle. Le matériau n'est plus séparé d'un sens plus profond, social,... image du logement". Ils ajoutent à la complexité de la ville.

Pour R.GAILHOUSTET, il faut distinguer entre l'utilisation du métal, les peaux qui peuvent avoir beaucoup de chic et les peaux en caoutchouc que l'on met au fond du coffrage, pour faire du faux bois qui est épouvantable (la brique a également repris du poil de la bête !)

M.MACARY évoque le verre comme un corps agréable : "Outre sa transparence, sa capacité de réflexion, son aspect immatériel, il a aussi l'espèce de platitude, la pyramide vue de côté est extraordinaire : c'est lisse et serein comme une peau extrêmement propre". Pour lui, chaque matériau doit se trouver à sa place précise : "The right man at the right place".

Les constructions architecturales sont à la scène primitive ce qu'est le vêtement à la nudité.

Cacher, mais aussi parer, et finalement, attirer l'attention sur ce qu'il est censé voiler, mais en le magnifiant, en lui ajoutant une prime de plaisir, un plaisir esthétique qui attire l'oeil, et permet à des pulsions inconscientes de se satisfaire en passant en fraude de la censure.

On pourrait certainement établir un parallèle entre l'évolution historique du vêtement et celle du logement. D'abord, nécessité, il va très vite faire éclater ses limites fonctionnelles, pour s'enrichir grâce au retour du refoulé vers des attraits de la sexualité. Couleurs, matières, découpe, structure vont se mettre à vibrer pour attirer le regard, l'obliger à se poser sur le corps caché, sur le mystère de la sexualité.

Il n'est que d'écouter les architectes parler des matériaux préférés : C.VASCONI évoque la volupté de la céramique blanche. Pour A.SARFATI, le bois, c'est une matière vulnérable et P.RIBOULET, par delà le matériau qui cache, cherche à retrouver en lui l'authenticité du matériau brut qui doit être montré, opérant aussi un renversement dans l'ordre du caché/montré. Les qualificatifs employés à propos des matériaux préférés sont évocateurs de la qualité d'une texture de peau :

Le bois est chaud (J.BELMONT)

J.P.BUFFI : "Les matériaux, c'est pas technique seulement, c'est la lumière, la texture, c'est vieillir avec... Comment ne pas penser au corps d'une femme aimée ? "La pierre, c'est lourd, le métal, c'est léger... la pierre signifie l'épaisseur, la protection".

Mais curieusement, ayant eu peut-être peur de s'être trop avancé dans le domaine de la sexualité, il bifurque soudain : "Les matériaux ont un sens très subtil, je pense qu'il faut les utiliser par rapport à notre désir, si on veut montrer comment, en agissant sur les matériaux, on peut améliorer, pas seulement les prix, mais les prestations". Et ce qui était envolée lyrique, plaisir sensuel à évoquer les textures, il termine par un rappel surmoïque, il ne faut pas oublier que l'architecte n'a le droit de prendre du plaisir que si ce plaisir est socialement intégré.

R.GAILHOUSTET évoque le bâtiment de ROGERS comme elle pourrait parler d'une robe ou d'un ensemble particulièrement seyant : "Mais l'utilisation du métal, les peaux, la façon dont c'est installé, c'est d'un chic !"

R.KRIER, en parlant de l'utilisation du marbre dans le logement, dit de lui qu'il devient aveugle, on ne voit plus sa transparence.

L.KROLL s'interroge sur l'utilisation d'un seul matériau pour l'ensemble d'un bâtiment (...) là où il estime qu'il faut les adapter selon leur place dans l'espace et c'est vrai que la plupart du temps, dans notre société réputée monogamique (officiellement, les architectes ont tendance à ne choisir qu'un seul matériau par bâtiment, tout comme on est censé ne vivre qu'avec un seul autre partenaire : "Nous ne construisons pas toute notre vie avec les mêmes matériaux", explique C.VASCONI, et si on changeait le mot "matériau" en celui de "femme", la proposition semblait toujours valable ! ce qui est aussi valable pour une proposition de A.WOGENSKI : "Je pense qu'on peut faire de belles choses, toutes les matières sont belles, si on les emploie bien".

Lorsque l'on pose la question des matériaux préférés à P.A.KOBAKHIDZE, il évoque l'eau et le feu, symboles de la vie sur terre : "Cela a toujours été mes symboles dans toutes mes réalisations.

J'ai toujours fait couler de l'eau là où j'ai pu", et les explicite à travers une réalisation à Carnac, la Mairie. Mais ce qui l'intéresse le plus dans cette Mairie, c'est "la salle des mariages":

"Dans la salle des mariages, j'ai réalisé un vitrail tourné vers le soleil sur le thème de l'arbre de vie; ce thème existe dans la philosophie orientale, les tapis persans. En partant de la terre par les racines, vous avez le tronc de l'arbre, la floraison, les fruits qui tombent et le cycle de la vie recommence.

Tout le monde n'est pas chrétien ou ne va pas à l'église. Deux êtres se rencontrent à la croisée des chemins ; c'est ainsi qu'au-dessus de l'endroit où les deux futurs mariés se retrouvent face au Maire, vous avez ce vitrail, derrière, avec l'arbre de vie. Au-dessus du couple, la forme architecturale représente deux structures qui se rencontrent. Vous retrouvez ceci dans les tapis afghans: une route qui traverse une rivière par un pont. Ces fameux tapis du désert ont un grand symbolisme: J'ai pensé que, pour moi, c'était ça l'architecture: deux vies, deux êtres se rencontrent. Il faut qu'ils aient une empreinte dans l'endroit où ils s'unissent, qu'il y ait quelque chose dans cet espace qui les conforte et les sécurise, qu'il y ait un symbolisme ; on ne se marie pas tous les jours. Devant vous, vous avez le lustre ou l'emplacement d'un lustre, le symbolisme de la vie qui recommence, parce que chez moi, le reste du volume est clos et sans ouverture.

Par contre, derrière le Maire, vous avez cet écran de vitrail très riche en couleurs, avec ces vitraux ensoleillés par la flamme des rouges, des ocres et des jaunes. Cette floraison montre la vie qui s'ouvre devant vous. C'est l'éclatement et le départ. Avant d'arriver là, lorsque l'on entre dans la Mairie, on voit un bassin avec une fontaine et un éclairage zénithal pour illustrer le cheminement. Vous avez de l'eau, parce que sans eau, une plante meurt: le symbolisme avec la lumière de la vie".

IL est dans cette évocation au plus près de l'évocation de la scène primitive, puisqu'il s'agit de la rencontre des deux futurs époux, pour donner naissance à une nouvelle génération. Et comme il ne cherche pas à cacher cette fonction de son oeuvre, il va travailler à préparer, en quelque sorte, un nid douillet pour abriter les amours futurs, pour leur donner le meilleur abri, afin de permettre à la réalité d'approcher du phantasme et de lui garder sa puissance poétique. Il faut bien être conscient que tous les artistes doivent non seulement être ramenés à la vie, mais cette vie doit en plus être éternelle. Et de toutes les activités humaines, l'art est au plus près de réaliser l'immortalité, car en réalisant un grand chef-d'oeuvre, ils espèrent que celui-ci échappera à la destruction et à l'oubli. qu'importe si leur nom est oublié par la postérité, du moment qu'il y aura, par delà les siècles, un monument qui rappellera aux générations futures qu'ils ont existé, et que leur empreinte restera par delà leur mort.

## LE RAPPORT AU TEMPS

La dépense et l'effort technologique, nécessaires à toute construction, induisent une exigence de durabilité, ne serait-ce que pour la bonne rentabilité de l'investissement consenti. Rien d'étonnant donc à ce que les architectes définissent leur art comme "un art de longue durée". On a vu d'ailleurs que la réalisation d'un bâtiment nécessitait en moyenne trois années de travail, depuis les premières études jusqu'à la réception de l'édifice ; on a vu que le décalage entre la conception et la fin de la réalisation posait d'ailleurs problème aux architectes dont la pensée évolue entre-temps et se trouve alors écartelée entre des moments différents de son développement. BUFFI, pour qui la maîtrise du temps est un des facteurs essentiels de l'architecture, choisit des matériaux durables pour exprimer une attention sociale: Les habitants des H.L.M. doivent pouvoir vivre dans une architecture pérenne qui manifeste la stabilité d'un mode de vie et contribue ainsi à sécuriser une population dont les conditions de vie peuvent être ou devenir précaires. L'enquête révèle deux attitudes différentes chez les architectes.

La première vise des valeurs permanentes, susceptibles de rassurer et de protéger l'être humain des bouleversements que le temps risque d'apporter à la condition humaine.

## LE TEMPS VIVANT

La deuxième attitude part du présupposé optimiste d'un travail bénéfique du temps. Cette attitude est de loin minoritaire. L.KROLL semble vouloir préparer son architecture à ce qu'il pense devoir être les améliorations, les enrichissements qui sont l'oeuvre du temps. Les plantations vont s'installer et se développer sur le site, mais également sur les bâtiments. Les habitants vont s'approprier peu à peu les balcons, les façades, les jardins, y construisant même au besoin des extensions qui feront de l'architecture un processus vivant, capable de modifier, avec le temps, l'architecture conçue au départ.

H. GAUDIN aime aussi l'architecture travaillée par le temps, à la manière d'un archéologue qui découpe, sur un même site, des strates témoignant d'époques successives ; H. GAUDIN refuse à la fois le caractère éternel et éphémère de l'architecture. Il a une prédilection pour l'architecture labyrinthique des centres urbains anciens, dont le collage architectural, dû autant à la destruction qu'à la construction, "raconte une histoire vivante".

H. GAUDIN pourrait dire avec L.KROLL leur envie commune de "rendre sensible le travail de la durée".

J. NOUVEL les rejoint dans cette volonté de témoigner d'un moment précis de l'histoire humaine. J. NOUVEL se garde tout autant de la référence au futur qu'à la référence au passé. Privilégiant l'invention du moment, il fait naître une architecture de la problématique et des moyens les plus avancés dont une civilisation dispose au moment précis de sa création. Alors, cette architecture conçue comme témoignage culturel précisément situé dans le temps, peut prétendre avoir valeur historique aux yeux des siècles à venir, comme restant l'illustration d'un moment bien daté de l'histoire culturelle. Le Temps est intégré à l'oeuvre.

## LE TEMPS SUSPENDU.

L'autre attitude majoritaire consiste à vouloir dominer le temps, au point de le nier.

A.WOGENSKY se défend de n'exprimer qu'une époque nécessairement vouée à être démodée ; au-delà des contingences d'un programme et des moyens dont il dispose, A.WOGENSKY déplore le décor éphémère de l'architecture post-moderne comparée au théâtre. "Je crois en ces valeurs humaines constantes ; devant la sculpture du faucon Horus, réalisée il y a quatre mille ans, je suis pénétré d'émotion esthétique..." La merveilleuse possibilité de l'art consiste, selon A.WOGENSKY, à rapprocher les constructeurs du Cloître du Thoronet de ceux des pyramides égyptiennes, comme de ceux des temples aztèques. Les grands artistes délaissent "les valeurs passagères de la mode", pour accéder "aux valeurs universelles et éternelles". Les propos d'A.WOGENSKY montrent bien ce processus de "dépouillement" qui permet de traverser le temps, à la rencontre d'un art éternel et universel. A.WOGENSKY a eu l'occasion de travailler au Japon, et les points communs entre les êtres humains, où qu'ils vivent, le frappent plus que les différences.

B.HUET trouve que pour être appropriable, l'architecture doit être réduite à une volumétrie essentielle. Les réponses à la question de l'évolution du rapport à l'espace, montrent bien ce processus de dépouillement ; certains architectes parleront de dématérialisation ; pour la majorité des architectes, la quête de la perfection passe par un travail d'abstraction et d'évacuation de tous les particularismes. C.VASCONI parle de toutes les anecdotes qu'il faut éviter, pour atteindre à l'impression de puissance et de force. La question est de savoir si pour accéder à l'éternité d'une forme idéale, la demeure de l'architecte doit être vidée de toute contingence et, en définitive, de toute vie.

La conclusion paradoxale et provisoire de notre étude, ne serait-elle pas, après être partis de conversations avec des personnalités aux caractères si différemment marqués, d'aboutir au constat d'un idéal d'architecture sublimée par un effort général de dépersonnalisation et d'évacuation des processus vivants ?