

À quoi pense un architecte ?

L'imaginaire architectural entre poésie et politique

Entretien avec Eric Lapierre

Quel rapport entre Bob Dylan et un site d'écluses sur la Seine ? Entre Le Corbusier et la cuisine indienne, entre Freud et un Centre d'art situé en face d'un Saint Maclou, entre Aldo Rossi et le détournement d'un matériau d'isolation ? Quelles images, quelles expériences et quelles mémoires irriguent la pratique d'un architecte dans la conception d'un bâtiment ? Et comment ces références permettent-elles d'ouvrir de nouveaux horizons poétiques et politiques aux espaces périphériques de la métropole — à ces espaces dont le centre est partout et la circonférence nulle part, qui semblent avoir neutralisé la possibilité même de produire de l'espace public, au double sens urbain et politique ?

« Faire de l'architecture consiste à rendre collectif tout ce que l'on fait », affirme Eric Lapierre. Architecte, historien et critique d'architecture, il enseigne l'architecture à l'École d'architecture de la ville et des territoires de Marne la Vallée ; il est notamment l'auteur d'*Architecture du réel. Architecture contemporaine en France* (avec Claire Chevrier, Emmanuel Pinard, Paola Salerno, éd. Le Moniteur, 2003). Son attention, qu'il partage avec le photographe Emmanuel Pinard, à la sensualité de paysages qui contiennent pourtant toutes les apparences de la banalité, et sa réflexion critique sur les problématiques liées à la dimension politique et historique de la ville contemporaine nous ont poussés à l'interroger sur sa pratique d'architecte et les matériaux culturels qui en alimentent l'imaginaire particulier. Il analyse notamment comment certains projets lui sont apparus rétrospectivement comme la cristallisation d'observations, de références architecturales, de souvenirs d'enfance, de voyages et d'idées imprévues...

L'entretien s'est déroulé dans son atelier, ELEX, dans le X^e arrondissement parisien et s'est engagé spontanément, sans que le besoin d'une première question se fasse sentir.

1. *L'inconscient architectural*

La cuisine m'intéresse beaucoup. On pourrait sans doute classer les architectes en fonction de leur rapport à la cuisine — en tant que pièce et en tant que conception alimentaire. Louis Kahn la considérait comme la pièce la plus importante de la maison, car c'est le foyer. Balkrishna V. Doshi m'a raconté que, quand il allait en Inde pour suivre ses chantiers d'Ahmedabad, Kahn ne se nourrissait que de riz et de poisson bouilli, contrairement à Le Corbusier qui goûtait à toutes les sensations offertes par la cuisine du sous-continent. Au-delà de l'anecdote, ces considérations culinaires éclairent réellement quelque



Photo : Emmanuel Pinard
NC-NCa n°28 1995-1998
42 x 57 cm
www.emmanuelpinard.com

chose de leurs architectures respectives. Le travail de Khan est toujours plein de retenue, presque sec, et confiné dans une démarche didactique quelque peu pesante ; on l'imagine aisément dérouté et effrayé par l'immersion dans une réalité qui n'est pas la sienne et qui, sur de nombreux points, va à l'encontre de tout ce qu'il connaît. Le Corbusier, au contraire, a plongé ses bras jusqu'aux épaules dans la matière de la réalité pour la comprendre, la façonner, la dérouter, sous l'emprise du même type de liberté surhumaine que Picasso, par exemple. Il n'est pas étonnant que l'expérience perceptive de la cuisine indienne ne l'ait pas rebuté mais au contraire stimulé. Ce rapport à la nourriture chez l'un comme chez l'autre révèle directement des attitudes architecturales.

Cuisine et architecture entretiennent une analogie très forte, dans le sens où les deux consistent à sublimer la matière concrète, à la transformer – ou pas –, à l'assembler suivant des modalités diverses (de manière liée, continue, par juxtaposition brutale, en gardant lisible les matières ou au contraire en les fondant, etc.). Faire de l'architecture, c'est transporter dans le champ de la culture ce qui relève du besoin – s'abriter. La grande cuisine, c'est la même chose. Toutes deux déplacent le besoin dans le domaine du plaisir, du symbole, de l'élaboration et de la représentation savante. Toutes deux possèdent aussi des modalités savantes et populaires qui se nourrissent l'une l'autre ; toutes deux ont vu au XX^e siècle leurs expressions populaires respectives s'appauvrir jusqu'à leur quasi destruction par leur passage sous la coupe de l'industrie. Cuisine et architecture rendent compte d'un rapport au monde singulier, qui parle déjà de manière d'habiter.

De même que pour être cuisinier il faut avoir développé sa sensibilité au goût au-delà de la norme, être architecte implique de développer sa perception, de se rendre de plus en plus réceptif aux expériences sensorielles. Il faut s'entraîner, comme un athlète doit s'entraîner. Manger, éprouver une œuvre d'art, s'éveiller à l'aurore au sommet d'une montagne ou dans le son d'une ville connue, sont autant d'expériences de perception et de compréhension de la réalité qui m'intéressent au premier chef, car elles sont à même de nourrir directement mon travail. Au bout d'un moment on devient nécessairement très sensible à la tonalité d'une matière, à sa sonorité, à la sensation de solidité ou de fragilité qu'elle va renvoyer, à la manière dont la lumière va jouer dessus, ou à l'ambiance particulière d'un lieu ou d'un moment.

On perçoit souvent l'architecture comme l'expression d'un processus impersonnel, presque sans auteur – l'architecte ayant tendance, et c'est assez logique, à s'effacer derrière son bâtiment, ses usages, ses usagers. Mais si l'on reconsidère l'architecte en regard de son travail de conception, comment cette sensibilité dont tu parles le travaille-t-elle ? Quelle mémoire et quelles expériences le sollicitent, le nourrissent, construisent son regard ?

Les architectes travaillent avec deux types de mémoires. La première est consciente et appartient au champ de la culture savante qui leur est commune : elle est constituée d'un corpus de références savantes ou d'intérêts revendiqués, d'influences historiques, etc. La seconde, dont les architectes ne parlent jamais, relève de la mémoire personnelle, d'une expérience intime, du développement par

nature singulier d'un individu. Vivre et grandir dans une maison à la campagne ou dans un immeuble dans une grande ville ne forme pas le même imaginaire ni le même rapport à l'espace. Construire une œuvre, c'est délimiter l'intersection entre une expérience intime sous-jacente et le champ d'une culture constituée historiquement et théoriquement qui permettra à une démarche singulière de prendre un sens commun. Afin de pouvoir creuser sa propre langue dans le bloc du langage commun, l'architecte doit commencer par connaître l'histoire et les conceptions spécifiques de sa discipline. Cette connaissance ne doit pas être superficielle et reposer sur un regard porté depuis l'extérieur, comme celui que peuvent avoir la plupart des historiens de l'architecture qui viennent du champ de l'histoire de l'art, par exemple, mais devenir intime et habituelle. C'est là la première modalité qui engage la question de l'habiter pour l'architecte : il doit commencer par habiter sa propre discipline. Habiter sa discipline signifie dans mon esprit qu'à un certain stade de connaissance théorique l'architecte devient capable de s'appropriier sa discipline en élaborant un regard critique à son sujet. Regard critique qui sous-tendra sa pratique et lui permettra d'élaborer de nouveaux concepts architecturaux, qui est sa raison d'être principale. C'est la différence entre le palais du facteur Cheval, dans lequel on admire l'obsession et la ténacité du facteur en tant qu'individu, éventuellement son imagination, et le Tempietto de Bramante, dans lequel on admire l'inactualité d'une culture classique partagée dont l'architecte a su se faire le vecteur à un moment donné. Habiter la théorie de l'architecture est pour l'architecte le moyen qui lui permet de donner un sens partagé, partageable, à une œuvre dont la qualité repose par ailleurs sur la singularité. On peut voir l'architecture comme une ville dans laquelle vivent tous les architectes, les vivants et les morts. D'y habiter moi-même me permet de tenir des conciliabules quotidiens avec tel ou tel, sur les sujets auxquels je réfléchis ou auxquels je suis confronté dans ma pratique. Comme dans toute ville, on ne parle pas à tout



Siège social du Monde diplomatique, Paris, 2003

le monde et ne fréquente pas régulièrement tous les quartiers : la manière dont on habite cette ville et les amitiés qu'on y développe définissent donc déjà le contenu potentiel d'une pratique. On peut aussi l'habiter comme un touriste ou un nouvel arrivant quelque peu subjugué par la beauté de ses perspectives ou le caractère spectaculaire de ses points de vue, mais le mieux est de parvenir à y vivre avec le plus d'habitudes possible – habiter c'est prendre des habitudes, comme disait Deleuze – au point d'en faire partie, d'avoir même été modifié par elle, de l'avoir intégrée jusqu'à l'oublier. Car pour pouvoir créer en liberté, il faut

aussi être capable d'oublier de ce que l'on a appris. Les architectes travaillent donc avec deux types de mémoires, mais aussi, *in fine*, dans un oubli et un abandon relatifs.

Et cette autre mémoire, non plus celle des références, mais la mémoire intime, comment traverse-t-elle les projets, suivant quel processus ?

Je vais partir d'exemples concrets. Je me suis aperçu après-coup que certains de mes projets étaient porteurs de résurgences liées à mon histoire particulière.

Dans une série de mes premiers projets, j'avais déployé de nombreux efforts pour créer un espace suffisamment vaste pour pouvoir y installer une grande table. Une longue table rectangulaire qui n'est remarquable que par sa dimension. C'était déjà un objet banal dont une des caractéristiques est d'être « distordu » jusqu'à l'étrange, comme je les affectionne. Cette obsession de la grande table, aujourd'hui je ne peux m'empêcher de la rapporter à la maison de mes grands-parents dans les Pyrénées, dans laquelle j'ai beaucoup séjourné. Mon arrière grand-père était marchand de vin, la salle principale de sa maison faisait donc office de taverne. Il s'y trouvait la plus grande table qu'il était possible d'y faire contenir. Lorsque j'étais enfant ce meuble hors norme encombrait littéralement ce qui était devenu entre-temps un séjour. Il prenait tout l'espace ; pour circuler dans la pièce, il fallait nécessairement en faire le tour. Mais en dépit de ce côté impraticable, il était aussi le cœur de la maison, laquelle paraissait avoir été construite autour. C'est cette table mythologique que j'ai essayé de réinstaller dans certains de mes projets, évidemment sans m'en rendre compte au moment où je le faisais.

Je peux prendre un autre exemple : les huit petites cabines que j'ai construites pour abriter des machines hydrauliques qui permettent d'actionner les portes des écluses, sur un site sur la Seine. Je les ai dessinées comme des petites maisons d'enfant, sur pilotis, le site étant inondable. En les dessinant ainsi, cela renvoyait explicitement pour moi au travail d'Aldo Rossi. Rossi était fasciné par les archétypes, et il s'était pris de passion pour les cabines de plage. Il en a dessiné beaucoup, sous la forme d'archétypes minimaux, des cabines de 2 m², ce qui est sa version de la cabane primitive, en quelque sorte.

Mais par ailleurs, je me suis aperçu que ce projet faisait écho à une autre expérience, moins évidente celle-là, liée aux voyages que j'ai pu faire en Inde lorsque j'étais étudiant. Je me suis retrouvé un jour dans un coin perdu du Madhya Pradesh, où une sorte d'esplanade bordée sur quatre côtés de cabanes en tôle métallique peintes avec des rayures jaunes et noires constituait le « City Center » d'un gros village. C'est aussi à travers ces cabanes-là que j'ai conçu les cabines pour le site d'écluses de la Seine.

Dans le site sur lequel je devais construire ces cabines, il y avait des installations industrielles très belles, des hangars des années 1930, un mélange très juste entre un paysage naturel et des constructions en béton et en métal. Cela renvoyait à une situation assez idéale du rapport entre construction et nature, à une époque où l'on pouvait implanter des machines dans un paysage, et produire une unité, presque comme à l'âge classique.



Ce site avait été conçu avec une grande économie de moyens. Il avait été fait par des ingénieurs, il n'y avait donc ni symboles ni rhétorique. Le fonctionnement était à la fois archaïque et industriel. Le danger pour un architecte sur un site comme celui-là, c'est de vouloir faire des objets trop sophistiqués, trop savants, trop « *designés* », et qui en ce sens vont polluer le site par une démonstration un peu déplacée. Il fallait au contraire répondre à la brutalité et à l'économie de moyens de la situation. Pour rester dans les clous, d'une certaine manière, je m'étais imposé de ne pas rajouter de nouveau matériaux sur le site à travers mon intervention. Le matériau choisi était donc de la tôle, peinte en noir mat, qui renvoyait au noir d'un autre élément du site (les caniveaux dans le sol des quais), peints avec une sorte de substance goudronneuse, le même matériau que les marinières utilisent pour repeindre les coques des péniches et assurer leur étanchéité.

Il y avait d'autre part sur le site quelques maisons pour les éclusiers, ce qui rajoutait une dimension domestique et moins brutale. Mon projet consistait à faire en sorte que les cabanes synthétisent les éléments du site : qu'elles aient la brutalité des éléments industriels et le côté archétypique des maisons, avec leur toit à deux pentes.

Évidemment, en faisant cela je pensais à Rossi. Et c'est seulement bien plus tard, en reclassant les photos que j'avais prises en Inde, que j'ai compris l'importance de ces autres cabanes indiennes dans mon projet. En l'occurrence, je dois dire que je les avais complètement oubliées.

Je peux encore rajouter un autre élément d'influence. Le serrurier avec qui je travaillais pour choisir les matériaux m'a présenté une tôle larmée, c'est-à-dire cette tôle métallique faite avec des motifs en reliefs, des fuseaux croisés, antidérapants. Dans mon esprit, ce type de tôle est définitivement connoté par le fait qu'il constitue la pochette du troisième album de Talking heads, *Fear of music*, sortie en 1979, à une époque où la recherche, l'achat et l'écoute de disques étaient ma principale préoccupation. La pochette en carton noir dans lequel les motifs étaient gaufrés en relief, avec son esthétique un peu naïvement new-yorkaise, m'a longtemps fait fantasmer. Dans le contexte pittoresque et industriel de ce site, cette matière avait une pertinence qui, en plus, renvoyait, consciemment cette fois, à mon propre apprentissage esthétique.

Pour finir avec la mémoire dans mon travail, je voudrais préciser deux choses. D'une part que les bâtiments que je fais visent à habiter l'espace dans lequel ils se trouvent en cherchant les modalités pour créer une unité avec lui. Par unité je n'entends pas forcément qu'ils doivent être mimétiques et invisibles comme le pensent souvent les architectes contextualistes, mais qu'ils



doivent être capables d'engager une relation au site qui s'impose en soi comme pertinente. Ce qui signifie que cette relation est beaucoup plus complexe que le mimétisme, et qu'elle peut aussi être fondée sur une rupture ou une discontinuité. Il s'agit pour moi de faire un nouveau bâtiment qui a l'air d'avoir toujours été là, donc qui est banal au sens noble du terme, mais dont la banalité ne se rapporte pas qu'à des éléments formels présents sur le site auparavant, mais à un champ élargi de signification et de connotations. Le caractère d'évidence que je recherche entre le site et le bâtiment implique que ce dernier possède une dimension qui le rapproche donc de quelque chose de connu, d'habituel, même de manière confuse et inconsciente, et qui renvoie directement à la question de l'inquiétante étrangeté freudienne, car c'est ce caractère habituel qui permet d'inscrire le bâtiment dans la réalité. D'autre part, cette habitation de l'espace par le bâtiment renvoie à sa capacité à habiter le temps, la durée de l'histoire. Pour ce faire, il convient qu'il ne soit pas trop intensément soumis à la mode ou au style d'une époque dans la définition de sa forme, sinon dans dix ou vingt ans, on ne verra en lui que le témoignage d'un style du passé, et il tendra alors à devenir un élément de pure nostalgie un peu dérisoire sur lequel on ne pourra porter, à ce titre, qu'un regard extérieur. Alors que le bon bâtiment est celui qui garde une actualité éternelle, d'une certaine manière, ce qui nous renvoie encore à la question de l'inquiétante étrangeté qui permet d'atteindre cette inactualité, comme j'ai tenté de le faire il y a quelques années en construisant le siège social du *Monde diplomatique*.

2. L'horizon périphérique

La banalité est une catégorie esthétique importante dans ton travail. Elle ne peut pas ne pas faire écho à certaines propriétés de la ville contemporaine, aux espaces périphériques en particulier, qui passent pour produire une certaine indifférence du regard.

C'est vrai que la plupart des gens ne regardent pas leur environnement : ma femme qui enseignait à Chelles, en banlieue parisienne a surpris une classe un jour en lui faisant remarquer la beauté d'un coucher de soleil sur un champ traversé de pylônes à haute tension que les élèves n'avaient jamais pris la peine de regarder puisque ce paysage est censé être laid. Alors ils ont regardé comment les pylônes étaient constitués. C'est un très bel objet : c'est un objet utile, il apporte une énergie qui vient de loin, il révèle quelque chose de l'aménagement du territoire, etc. Les pylônes eux-mêmes sont fait avec un minimum de moyens, ce sont des objets extrêmement performants. Leur forme gracile et mystérieuse ne fait qu'un avec le paysage.

On se représente fréquemment les zones périphériques également comme des espaces inhabitables, où la vie en commun est presque entièrement neutralisée.

Plus ça va, plus je pense que faire de l'architecture consiste à rendre collectif tout ce que l'on fait. Même quand il s'agit de faire une maison pour un particulier, sur une parcelle privée, on ne peut pas

ne pas penser au fait que cette maison connaîtra une histoire qui dépassera ce particulier : des gens en hériteront, elle sera vendue à d'autres qu'on ne connaît pas, etc. Il est impossible de construire simplement sur mesure, spécifiquement pour une personne, comme peut le faire un couturier pour un costume par exemple.

Plus généralement, si on considère que l'architecture consiste à faire basculer le besoin d'habiter dans le champ de la culture, alors on voit nécessairement que faire de l'architecture c'est faire passer dans le collectif une production privée. La culture, c'est ce qui permet d'atteindre le commun.

On dit un peu trop facilement que les quartiers pavillonnaires sont des zones mortes en terme de vie en commun, parce qu'il n'y a pas d'espace public. C'est faux : il existe une réelle vie sociale, une vie de voisinage, les gens s'invitent le week-end, ils font des barbecues dans le jardin, etc. Cette vie sociale n'est pas nécessairement moins riche qu'ailleurs, et notamment que dans les zones rurales. Les citadins s'imaginent toujours que la vie à la campagne se nourrit de beaucoup de solidarités, d'entraides, de vie communautaire. Or être agriculteur aujourd'hui, c'est passer beaucoup de temps en solitaire, douze heures par jour sur un tracteur à écouter la radio.

On peut dire, comparativement, que la vie commune dans les zones pavillonnaires est relativement riche. En revanche, ce qui est vrai, c'est qu'il n'y a pas d'espace public... Jamais on irait faire de manifestation dans un endroit comme ça. Ce point est crucial dans la mesure où l'espace public tend aujourd'hui à disparaître. L'espace public, c'est d'abord un espace libre d'accès. Tant qu'on n'y enfreint pas la loi, il est libre d'accès quelles que soient nos origines, notre niveau social, nos opinions politiques, la façon dont on est habillé, que l'on ait de l'argent ou que l'on en ait pas... C'est pour cette raison qu'un centre commercial par exemple, ce n'est pas un espace public même si ces équipements tendent de plus en plus à en reprendre la forme. En réalité, dans ces endroits, on n'a le droit de ne rien faire d'autre que de marcher, retirer de l'argent et consommer. Les membres de la classe moyenne pour laquelle ils sont conçus ne se rendent pas compte de la masse d'interdictions qui régit ces espaces – interdiction d'avoir des chiens, interdiction de faire du roller, interdiction de faire des photos, de boire, de ne pas être vêtu de manière conforme – la liste est interminable...

Il y a une tendance assez massive à considérer ces espaces comme des espaces publics. Et simultanément, les vrais espaces publics proprement dits, sous prétexte d'aménagement ou de régulation de la circulation, sont truffés de caméras de surveillance par les pouvoirs publics. Or un espace public, à partir du moment où il est sous le regard permanent de caméras, n'est plus un espace public. Paradoxalement (mais est-ce vraiment un paradoxe ?), ce processus intervient au moment où l'on ne s'est jamais autant préoccupé de l'espace public. Ou plus exactement, de la « forme » de l'espace public : on met des pavés, on fait des places, des sites propres pour les transports publics, tout est très propre, très bien, mais ce que les espaces publics contiennent d'horizon politique est en voie de disparition.

Quelles opportunités d'innovation peuvent offrir les espaces urbains de la banlieue, des espaces périphériques, par opposition à la ville traditionnelle ?

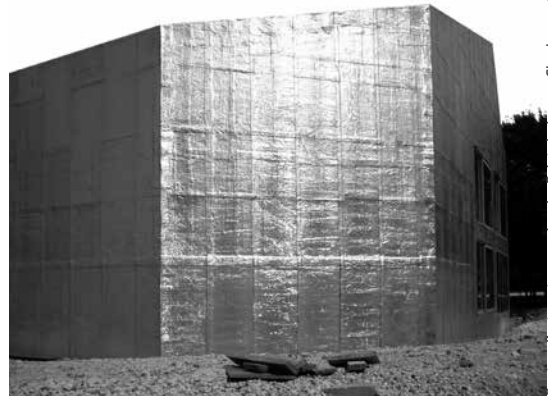
L'architecture est très souvent un art de la contrainte. Ce qui distingue l'architecture des arts plastiques, c'est que l'architecte est quelqu'un qui est stimulé par des contraintes : des contraintes préexistantes (liées au site) ou des contraintes qui lui sont imposées (liées à la commande, aux réglementations, etc). Mais plus loin encore, ce qui fait la spécificité d'un architecte, c'est qu'il est capable de se rajouter des contraintes de lui-même. Très souvent, ce qui fait la différence d'un architecte à un autre, c'est le type de contrainte qu'il est capable de se donner de son propre chef.

Il est impossible de dire qu'il est plus intéressant de construire en banlieue ou dans la ville traditionnelle : ce sont des natures de projets extrêmement différentes.

Dans la ville traditionnelle, il y a énormément de contraintes, liées à la forme de la parcelle, souvent irrégulière, ou à ses proportions peu adaptées au projet, aggravées par l'obligation de faire des objets mitoyens. La ville traditionnelle possède très peu de vide et beaucoup de plein, et ce vide est fortement qualifié, à l'image des rues, des places, c'est-à-dire des espaces concaves qui définissent un intérieur. Dans la ville périphérique, les bâtiments sont espacés les uns par rapport aux autres : il y a énormément de vide, très peu de plein, et le vide est très peu qualifié ; il définit un espace convexe qui n'a aucune capacité à créer un sentiment d'intériorité. Les bâtiments ne sont pas mitoyens. Lorsqu'on construit dans la ville périphérique, on a beaucoup moins d'éléments sur lesquels s'accrocher, et donc beaucoup moins de contraintes de ce point de vue et on peut faire des objets relativement libres.

Dans la ville constituée, un bâtiment tire son intérêt de lui-même, en tant qu'objet, mais aussi beaucoup de la relation qu'il entretient avec les autres objets du contexte. Dans une rue quelconque, on peut trouver des bâtiments qui, pris individuellement, n'ont aucun intérêt ; mais, pris ensemble, ils forment une rue qui a une qualité en soi, une valeur supérieure à l'ensemble des parties qui la constitue.

Dans la ville périphérique, la question des relations entre les objets se pose beaucoup moins puisqu'ils sont éloignés les uns les autres. Il est impossible d'en lire la cohérence de façon immédiate, comme dans la ville traditionnelle. La conséquence est qu'on est obligé d'alimenter plus fortement le projet



Centre d'art contemporain - Le Point du jour », Cherbourg, 2008

par nos propres décisions. On ne peut pas compter sur l'environnement pour donner du sens au bâtiment qui est comme un mot isolé qui doit être immédiatement poétique par lui même, et dont le sens ne peut s'appuyer sur celui de la phrase dans laquelle il est inscrit. En ce sens, même si cela semble paradoxal, le fait qu'il y ait moins de contraintes rend le projet plus difficile, lui impose d'une certaine manière une ambition architecturale supérieure.

Si on prend l'exemple du projet du centre d'art contemporain « Le point du jour » de Cherbourg que tu as récemment réalisé, l'environnement reste pourtant assez contraignant, puisqu'il y a une zone commerciale en face, avec un St-Maclou et un Mac Donald, un grand axe de circulation devant, autant d'éléments de rivalité ou de contrainte.

Le bâtiment à Cherbourg se situe tout à fait dans ce type d'espace périphérique, avec une forme urbaine très relâchée et cet axe de circulation devant, qui implique une forme de perception des bâtiments très particulière, relative à la perception en automobile.

Dans la ville traditionnelle, la perception est principalement piétonne. Le piéton est très près des bâtiments, il peut les toucher, les voir de près. Les bâtiments de la ville traditionnelle ont, historiquement, développé tout un art du détail car ils ont été conçus pour être vus de près, à la vitesse du pas.

À Cherbourg, le bâtiment est dans une situation de type automobile, c'est-à-dire qu'il est perçu de loin de manière fugitive. Le centre d'art est informé par son contexte, mais sa constitution repose sur sa propre force. Le contexte se réduit à presque rien, sinon effectivement à cette rivalité avec les bâtiments commerciaux. On construit un pôle d'art contemporain, c'est-à-dire un bâtiment qui n'a rien à voir avec un St-Maclou, un Courtepaille ou le Mac Donald. Face à cette rivalité, on n'a pas forcément envie de faire de la surenchère : mettre encore plus de néons, pour être sûr qu'il soit vu et qu'il existe aussi la nuit en face du Mac Do. Comment rester dans l'économie de moyens tout en étant capable d'exister face, et un peu contre, éventuellement, un Mac Do ? Il est impossible de s'appuyer sur la qualité du contexte pour donner une consistance à notre projet.

Le bâtiment est tout entier recouvert d'un revêtement qui lui donne une allure très étonnante. Peux-tu nous expliquer de quel matériau il s'agit et comment t'est venue l'idée de l'utiliser de cette façon ?

J'ai travaillé sur un projet urbain à Tarbes pour transformer l'Arsenal de la ville. Sur le site, il y avait une très grande façade industrielle, très ancienne, qui prenait l'eau dès qu'il pleuvait. Des ingénieurs locaux avaient eu l'idée d'improviser un rafistolage en recouvrant la façade avec du Paxalu, du goudron recouvert d'une fine couche d'aluminium. Le résultat était très impressionnant.

J'ai réinterprété ce dispositif dans la situation cherbourgeoise, en raison du caractère très changeant de la lumière qui caractérise cette ville quasiment située au milieu de mer. Selon la qualité de la lumière le bâtiment change d'aspect, et est parfois impossible à regarder sans lunette de soleil, il est proprement éblouissant. Par ailleurs il tend à prendre la couleur du ciel. C'est en ce sens un

bâtiment in-photographiable, ce qui est intéressant si on considère sa fonction, qui est d'exposer de la photographie.

C'est donc une idée qui t'est venue par un travail d'observation... Quelle place occupe ce travail dans ta pratique ?

Quand on est architecte, on passe son temps à regarder et à observer : le grain des matériaux, la disposition des éléments, la mise en œuvre d'un matériau improbable... On n'en sort jamais, c'en est presque fatigant. À moins d'aller dans le désert... Et encore dans le désert, on va trouver des yourtes, des tentes qui sont faites avec une efficacité dans les matériaux employés qui est absolument magnifique. À Tarbes, c'était impossible de ne pas le voir, tellement il y avait à la fois de beauté, de force, et aussi une laideur relative et stimulante. Le tout, avec l'observation, est de convoquer la réminiscence à bon escient. Le Paxalu fonctionne à Cherbourg en raison de la situation de la ville sur la carte et du site dans la ville : avec une grande économie de moyens et une relative pauvreté même, le bâtiment parvient à trouver naturellement sa place et à être plus visible que le Mac Donald's, ce qui est le moins qu'on peut attendre d'un équipement public.

Ces espaces de la périphérie génèrent de la fascination et du dégoût tout à la fois. Il suffit d'aller au cinéma pour voir que ces espaces déqualifiés ont fini par produire une véritable esthétique...

... par exemple chez Wim Wenders, dans la première partie de son œuvre en tout cas. Ce qui était si particulier dans ses films, comme dans *L'ami américain* par exemple, c'était qu'il se déroulait dans une époque parfaitement contemporaine, mais que simultanément, il y introduisait une telle modernité qu'il donnait l'impression de se situer dans le futur. Dans *L'ami américain*, le personnage arrive dans le terminal 1 de Roissy, c'est-à-dire dans le circulaire avec toutes ses formes étonnantes, et l'autre personnage qui vient le chercher arrive en Citroën CX. Puis, tous les deux se rendent au front de Seine. Ce qui donne au final l'impression d'un Paris de science-fiction, alors qu'il s'agit du Paris tout à fait réel des années 70. Mais là il s'agit plutôt de la question de la connotation que de la périphérie en elle-même. En jouant sur un précipité de références qui vont toutes dans le même sens Wenders donne à voir une ville qui existe en partie dans le Paris réel, mais n'en constitue pas l'unique couche comme le cadrage permet de le faire croire.

À Cherbourg aussi le bâtiment pose la question de la connotation mais une connotation volontairement ambivalente, puisque la forme unitaire de l'ensemble apparaît, suivant les points de vue, comme un petit hangar ou une grosse maison. Le revêtement, par sa forme et son aspect, renvoie au Scotch qui fixe un micro sur une guitare électrique fétiche ou un flash sur un appareil photo dont on ne peut se séparer. Des objets dont le niveau de bricolage renvoie, paradoxalement, à leur grande qualité : on sent qu'ils sont appropriés de la sorte en raison de leur caractère irremplaçable. Et il s'en dégage l'esthétique singulière d'outils dont la froideur technique est « réchauffée » par ces patientes transformations.

Pour en revenir aux environnements périphériques, ils ont effectivement produit une esthétique. Dans le champ de la photographie par exemple, il y a énormément de photographes qui surfent sur cela, et qui se reposent sur des techniques assez faciles.

Il est intéressant de confronter cette production avec celle d'un autre photographe du grand paysage, comme Emmanuel Pinard. Nous sommes très liés tous les deux, à la fois personnellement et professionnellement. Dans les productions suiveuses et un peu paresseuses de la photographie contemporaine, il y a toujours un jeu sur l'introduction d'un élément incongru : un match de foot devant une centrale nucléaire, une vache à côté d'une usine, un pétrolier échoué et des enfants qui jouent sur la plage, bref une dimension spectaculaire et pittoresque qui distrait le spectateur et transforme le paysage en simple décor... Le travail d'Emmanuel au contraire n'en rajoute jamais, il ne cherche pas à exagérer le côté *trash* des endroits qu'il photographie. Il s'agit pour lui de ne jamais caricaturer, mais de montrer une réalité ni pire ni meilleure que ce qu'elle est, et donc sans jamais introduire d'éléments pittoresques, anecdotiques, ou narratifs. Pendant longtemps, il a refusé d'introduire des individus dans ses photographies, de peur que cela transforme le paysage en décor. Aujourd'hui il introduit des individus dans ses photographies, mais ils sont mis dans des situations tellement « normales », qu'ils paraissent appartenir à la banalité de l'ensemble : ils font corps.



Comment travaillez-vous ensemble ?

Ce qui est intéressant avec Emmanuel, c'est précisément qu'il n'est pas architecte. Ce qui fonctionne entre nous, c'est qu'il ne fait jamais l'architecte, et que moi je ne fais jamais le photographe. Il peut me faire des remarques sur certains de mes projets qu'aucun architecte ne saurait faire. Et inversement, lorsqu'il me montre certaines de ses photographies, je peux lui soumettre un point de vue différent. Ce qui est important pour nous est de conserver nos altérités respectives : ce sont elles qui enrichissent notre relation. C'est pour cela que je lui ai parfois passé une commande photographique pour croiser la perception réelle que j'avais d'un site avec celle que j'en avais à travers ses photos. Et nous possédons maintenant une structure commune, « Entre catégories », qui nous aide à croiser nos pratiques respectives.

3. *Le dedans et le dehors de l'habiter*

Comment peut-on inscrire la problématique contemporaine de l'habiter – et, concrètement, du logement – dans l'histoire de l'architecture ?

Aujourd'hui, les architectes s'intéressent assez peu à la question de l'habiter. Ils construisent des logements, mais ils font peu de recherche sur ce qu'est un logement, alors même que ça a été la grande question du XX^e siècle pour l'architecture : comment faire des logements de masse ? Et son enjeu corollaire : puisque les formes urbaines sont essentiellement constituées par les logements, c'est aussi le moment où les architectes se sont pleinement emparés de la question urbaine.

L'histoire de l'architecture est celle des palais et des temples, des lieux de pouvoir et de spiritualité. Bien sûr, on a fait du logement, mais ce domaine était considéré comme extérieur au champ de l'architecture. C'est seulement à partir de la Révolution française, puis de la révolution industrielle et l'apparition des grandes métropoles que de grands programmes populaires ont été élaborés : les gares, les musées, les écoles, les logements, etc.

La grande affaire de l'architecture au XX^e siècle, c'est avant tout le fait que les architectes « savants » se sont préoccupés du logement. Énormément de recherches ont été menées pendant la première moitié du siècle ; on a élaboré de grands modèles qui n'ont quasiment jamais été réalisés, mais qui se sont généralisés dans l'après-guerre dans des formes souvent dégradées. En France, ça a été les grands ensembles, dans d'autres pays cela a produit d'autres réalisations, souvent meilleures. Dans les années 70 et 80, il y a eu des expérimentations un peu différentes, liées notamment à l'emprise des sciences humaines sur l'époque, qui ont débouché sur de nombreuses recherches typologiques. Mais aujourd'hui toute cette recherche a quasiment disparu. Lorsqu'il fait des logements pour un bailleur social, l'architecte est d'abord chargé de répondre à un programme très détaillé. Du coup, cela devient compliqué de mettre en œuvre un projet qui repose sur une recherche spécifique.

Qu'est-ce qui, malgré tout, est vecteur de recherche pour le logement aujourd'hui ?

Curieusement la recherche sur le logement tend aujourd'hui à passer davantage par les promoteurs privés que par les bailleurs sociaux. On est sans doute à un moment de basculement de ce point de vue.

Mais ce qui demeure problématique, en général, c'est que les promoteurs ont tendance à encourager des recherches sur les espaces intérieurs tout en demandant des façades très stéréotypées. Or, faire un bon bâtiment, c'est d'abord produire un tout cohérent. C'est difficile de faire des bâtiments cohérents dans ce contexte, de surmonter la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur, alors même que c'est une spécificité des logements : dans l'architecture du logement, il s'agit d'éclairer au maximum avec la lumière naturelle. Ce qui se passe à l'intérieur du bâtiment et ce qui se passe à l'extérieur, avec les façades, sont nécessairement corrélés – à l'inverse d'un grand bâtiment, comme Beaubourg par exemple, qui est tellement épais que la question de la lumière naturelle ne peut pas se poser, en conséquence de quoi le rapport entre les espaces intérieurs et la façade est forcément disjoint.

Comment conçoit-on l'intérieur ?

Le développement du logement de masse s'est accompagné de nombreuses réflexions, qui ont généré des modèles, mais aussi des stéréotypes. La question de l'habiter, fondamentalement, renvoie à la question de la convention. Parce que le logement, c'est quelque chose d'archaïque : nos sièges, nos lits, nos tables, ont la même forme et la même dimension que dans l'Antiquité, parce que le corps humain n'a pas changé. Du coup, le logement n'est pas tellement le lieu de l'invention qui passe par des révolutions formelles : ça se fait de manière ténue, en plaçant une porte, une fenêtre, en faisant venir la lumière par tel endroit plutôt que par tel autre. C'est à ce niveau qu'on peut faire une recherche sur le logement et susciter des modes de vie particuliers. Par exemple, on peut faire des recherches en se disant qu'on va faire un logement dans lequel les pièces n'auront pas d'affectation, où l'habitant choisira où il mettra son séjour, sa chambre, son bureau, parce que toutes les pièces auront la même taille. Ou un logement dans lequel, contrairement aux conceptions rationalistes, chaque pièce aura deux portes, afin de conférer une réelle flexibilité et richesse d'usage, et de permettre aux habitants de recomposer le plan du logement suivant plusieurs modalités.

C'est ce qui fait la différence entre l'architecture et le design : le design crée des objets très univoques. Philippe Stark prend une brosse à dents et il en fait une espèce de monument, il la singularise énormément ; au contraire, l'architecture vise à rendre les choses communes tout en les singularisant sur un autre plan. Le design produit des objets univoques, et l'architecture des objets qui déploient des possibilités. Dans un logement, ce qui est intéressant et beau, c'est le fait que vous puissiez y vivre très bien en couple, et aussi bien quand vous aurez un enfant, le bureau deviendra la chambre de l'enfant et sera déplacé dans le salon... Dans un espace suffisamment neutre, non singularisé, on pourra mettre ça en œuvre. Dans un espace très désigné, surdéterminé, on ne pourra jamais le faire. Les plans où il y a là, la cuisine, et là, le coin bureau, et là un petit

renforcement de la façade, c'est beau sur le papier, mais ça ne résiste jamais à la réalité. Cette neutralité de l'espace doit pouvoir accueillir l'imprévu de la vie, l'improvisation du quotidien.

Cette implication du quotidien est essentielle dans la question du logement : il faut parvenir à percer le mystère du quotidien, des choses ennuyeuses, pour faire de bons logements. La maison de *Cris et chuchotements*, filmée par Bergman, avec ses grandes fenêtres laissant entrer à profusion le soleil du nord déjà filtré par les arbres du parc, les intérieurs obsessionnellement filmés par Ozu, ou le désordre de Picasso encombrant la villa la Californie sont autant d'exemples de lieux quotidiens dans lesquels on sent que la vie peut trouver sa place naturellement : des maisons pour vivre et pour mourir, qui ont une authentique qualité domestique.

L'espace construit pour le logement se fonde donc sur une indétermination des usages inscrite dans le temps : il y a une espèce d'incertitude sur ce que vont devenir les choses, ce qui n'était pas le cas pour l'architecture classique ou moderne, qui fonctionnalisait trop l'espace.

C'est l'échec de l'architecture fonctionnaliste. Aujourd'hui on est devenus plus conscients de l'instabilité.

Cette instabilité est liée aux transformations des institutions sociales et à l'évolution des quartiers, comme les quartiers populaires qui deviennent plus bourgeois, et qui en intégrant de nouvelles sociologies ne vont pas avoir les mêmes usages.

Oui, bien sûr, et puis il y a le cas des familles recomposées qui vivent à quatre la semaine et à huit le week-end. Mais ce qui est intéressant aussi, c'est de voir que ce ne sont pas forcément les bâtiments les plus contemporains qui sont à même d'accueillir cette instabilité, à la différence des bâtiments haussmanniens, qui présentent une espèce de neutralité spatiale : extérieurement ils sont très stables, mais aujourd'hui un grand appartement de bourgeois est devenu plusieurs appartements de petits bourgeois, on en a fait des lieux de travail, toutes sortes de choses... Pourquoi ? Parce que les pièces font toujours 15m² au moins, et qu'il y a de la lumière naturelle partout. Alors que de nombreux logements contemporains qui renvoient extérieurement une image beaucoup plus libre, sont construits en béton suivant des trames constructives plus serrées, qui rendent leur transformation plus difficile. Un bâtiment, au cours de sa vie, est souvent utilisé moins longtemps pour sa fonction initiale que pour d'autres usages ultérieurs, et cette possibilité d'évolution doit être intégrée à l'origine.

Aujourd'hui, le grand modèle pour le logement, c'est l'habitat pavillonnaire, les petites résidences situées au beau milieu de banlieues interminables. Quel avenir peut-on imaginer à ces espaces ?

L'avenir, c'est peut-être la ruine et la paupérisation, parce qu'avec les prix du pétrole, on va avoir des quartiers pavillonnaires très pauvres, comme c'est le cas déjà aux États-Unis – alors qu'ici les très pauvres sont globalement dans les grands ensembles. Les gens qui ont acheté là ne savaient pas que ça coûterait si cher de se déplacer, et cela risque d'avoir un fort impact sur le devenir des périphéries.

Est-ce que cela signifie par conséquent que le devenir de ces espaces périphériques, bien que proliférants, est relativement limité ?

Espérons-le en tout cas. Bien que l'on soit encore dans une dynamique de l'étalement, on parle de plus en plus de redensifier l'espace urbain, à la fois pour limiter les déplacements et le coût. Le modèle du pavillon est dispendieux énergétiquement, et ne crée pas des environnements qui arrivent à être plus que la somme des parties qui les constituent.

Il y a aussi la grande résistance des parisiens à la construction des tours.

Ça fait longtemps que je milite pour qu'on supprime les plafonds de hauteur, et donc pour qu'on construise des tours. En même temps, il manque à Paris 100 000 logements, et une tour c'est 200 logements : donc ce ne sont pas les tours qui vont résoudre le problème, mais peuvent constituer une partie de la solution.

J'ai participé aux ateliers de réflexion sur les constructions initiés par Delanoë sur trois sites à Paris, j'ai travaillé sur des immeubles de 50 mètres de hauts, de 16 ou 17 étages, plus faciles à implanter dans le tissu urbain existant que des tours, et on montrait qu'on pouvait faire deux fois plus de logements que ce qu'on fait actuellement sur une surface de terrain équivalente. Ça ne résoudrait pas tous les problèmes, mais à partir du moment où une des dimensions patrimoniales fondamentales de Paris, c'est la densité, puisque c'est une des villes les plus denses du monde, il conviendrait certainement de densifier. Le problème du logement pourrait se résoudre en densifiant la première couronne : c'est un des enjeux du grand Paris.

L'idée de densité renvoie assez spontanément au paysage des grands ensembles, qui est aujourd'hui un modèle particulièrement répulsif.

Précisément, les grands ensembles ne sont pas très denses. La densité se mesure par le Coefficient d'Occupation du Sol, le COS. A Paris, sur 1000 m², on peut généralement faire 3000 m² de logements. Mais par ailleurs, il y a d'autres règles à Paris qui disent qu'on ne peut pas construire sur plus de la moitié de la parcelle, pour garder du sol naturel par exemple, donc ça veut dire en gros qu'il faut 6 étages, ce qui fait un COS de 3. Avec des immeubles de 50 mètres, on peut arriver à des COS de 6 ou 7, donc à peu près deux fois plus. Les grandes barres entourées de verdure des grands ensembles, ce sont des COS de 0,2, 0,3, ce qui revient à des espaces très peu denses. Le problème, c'est que les quartiers qui sont très appréciés et qui ont des COS de 3, 4 ou 5 ne sont pas perçus comme denses, alors qu'ils ont des COS dix fois plus élevés que ceux des espaces perçus comme denses.

C'est tout le chef-d'œuvre urbain de Paris : une très forte densité avec un espace public constitué de manière magistrale — des rues qui sont confortables, avec des trottoirs assez larges, du monde partout sans qu'on se marche dessus. Quand on sort du métro n'importe où, on sent toujours cette tension urbaine. Ça signifie aussi que, près de chez soi, on trouve toujours un bar tabac, une boulangerie, des épiciers, des piscines, des écoles proches, simplement parce qu'il y a assez de

monde, et donc que c'est rentable de les construire. C'est ça la densité. C'est un grand confort en fait. Paris est la ville de France où il y a le moins de voiture par habitant : moins d'un parisien sur deux en possède une ; c'est le seul endroit où on peut vivre comme ça, grâce aux transports en commun. Le Velib' peut aussi fonctionner grâce à la densité de son réseau qui en fait un système de transport en commun individuel. Ce sont des choses comme ça qui vont se développer de plus en plus, et qui ne peuvent se développer que dans la densité.

Est-ce qu'il s'agit d'une forme de retour du commun ?

Oui, ça redéfinit le rapport à la propriété, puisqu'on partage des vélos ou même des voitures.

4. *L'architecture entre Freud et Bob Dylan*

Au début de l'entretien, tu nous as parlé de cuisine et de musique, comme des sensibilités qui irriguent une part de ton imaginaire architectural. Outre Talking Heads, tu entretiens un intérêt particulièrement nourri envers Bob Dylan : est-ce que cette référence occupe également une place dans ta pratique architecturale ?

Dylan, dans l'histoire de la musique américaine, c'est quelqu'un qui est venu du folk à une époque où ce n'était pas très à la mode. Il a passé beaucoup de temps à chercher et à écouter des vieux disques complètement disparus. À ce background très traditionnel se superposait sa fascination pour la modernité du Rock – en particulier pour les Beatles. Il n'a pas juste réinterprété le répertoire : il a repris une tradition, l'a retranscrite dans un champ différent, avec des moyens différents, avec l'électricité : il a électrifié le folk et écrit des textes dotés d'une véritable ambition littéraire. Il a ainsi jeté les bases de la musique populaire américaine.

Si ceci est en rapport avec mon travail, c'est parce que je suis très attaché à l'idée que l'invention *ex nihilo* n'existe pas. En s'appuyant sur une tradition – la tradition comme un concept qui se réinvente en permanence, comme peut en parler Jeff Wall par exemple – et en la distordant, ou en l'enrichissant parce qu'on la fait se recouper ou se superposer avec autre chose, on peut créer quelque chose de nouveau, quelque chose qui a une capacité à devenir « classique ». Michel-Ange a fait des architectures sans recourir aux ordres classiques, ce qui était conceptuellement presque unimaginable à son époque : quand il a construit la bibliothèque Laurentine à Florence, qui est un de ses plus beaux bâtiments, les historiens ont émis l'hypothèse qu'il était, à ce moment-là, conceptuellement en capacité d'abandonner les ordres, mais que s'il l'avait fait, il aurait été pris pour un fou, il n'aurait pu être entendu. Il a donc conservé les ordres, mais il les a tellement distordus, il les a utilisés de manière tellement étrange, que c'est une œuvre d'une radicale nouveauté.

Une œuvre nouvelle nous confronte toujours à une espèce d'altérité, quelque chose qui résiste. Ce qui fait qu'on peut arriver malgré tout à l'apprécier, c'est que, d'une manière ou d'une autre,

l'auteur nous a ménagé un chemin connu pour arriver à une clairière inconnue, un chemin qu'on se fraie aussi par la culture, qui permet d'explorer de plus en plus profondément un champ, de démultiplier nos perceptions et ce que l'on est capable d'apprécier.

L'inquiétante étrangeté, de ce point de vue, m'intéresse aussi. Freud emploie le terme « Unheimlich », qui signifie « le non familier », et il montre que ce terme, dans certaines acceptions anciennes, veut dire aussi « familier ». Il le décrit alors comme la redécouverte, la réactivation de quelque chose de connu mais qui avait été refoulé. C'est cette « inquiétante étrangeté » que j'ai cherché à mettre en oeuvre avec le matériau de façade de Cherbourg : décontextualisé, il reste cependant reconnaissable. Le bâtiment fonctionne également ainsi : l'image est familière, mais l'absence de débordement du toit en fait un objet beaucoup plus abstrait, et en même temps c'est un objet qu'on reconnaît, et c'est parce qu'on le reconnaît qu'il est étrange. C'est un bâtiment qui permet de mesurer l'étrangeté de la réalité. L'étrangeté se situe dans ce décalage, l'architecture se situe dans ce décalage, et la culture aussi se situe dans ce décalage.

À l'inverse, le musée Guggenheim de Bilbao est une tentative de générer de l'altérité à 100%. La première fois qu'on le voit on est sidéré, la deuxième un peu moins, la troisième encore moins, comme une blague qui, bonne ou mauvaise, se vide de son sens dès qu'elle est répétée. L'architecture ne peut pas fonctionner comme ça, parce que c'est quelque chose qui dure, qui est expérimenté quotidiennement. Il faut donc qu'un bâtiment soit suffisamment riche pour conserver une part de mystère permanente, et quand on est devant des bâtiments qui ont explicitement été élaborés pour manifester uniquement de la différence, cette différence, précisément, se normalise extrêmement vite, parce que la réalité et le temps ont une implacable capacité à digérer tout.

On ne peut parvenir à produire des objets qui vont résister à ce travail du temps et du réel que si on prend réellement en compte cette réalité en soi. Ce que j'ai essayé de faire, c'est un travail réaliste, comme les images d'Emmanuel Pinard, qui ont une espèce de profondeur et de mystère inépuisable en dépit de leur apparente banalité. C'est la différence entre le dernier disque pop qu'on écoute 25 fois par jour pendant quelques jours, et puis qu'on range définitivement, et Dylan dont les œuvres possèdent une consistance qui les renvoient à une tradition, à d'autres œuvres, autant d'éléments qui les rendent assez fortes pour résister à l'usure du temps. C'est cela qui profondément m'intéresse, ce rapport avec la réalité, montrer à quel point la réalité est toujours plus mystérieuse que ce que l'on peut imaginer. Et ce bâtiment qui a une forme cristalline, il est fait avec cet espoir de pouvoir résister. Une résistance portée par ce va-et-vient entre le reconnu et l'inconnu.

Propos recueillis par Lambert Dousson et Florent Lahache

