

**Virginie Picon-Lefebvre
Cyrille Simonnet**

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

Les architectes et la construction

**Entretiens avec Paul Chemetov,
Henri Ciriani, Stanislas Fiszer,
Christian Hauvette, Georges Maurios,
Jean Nouvel, Gilles Perraudin
et Roland Simounet**

Avant-propos de Philippe Potié

Éditions Parenthèses

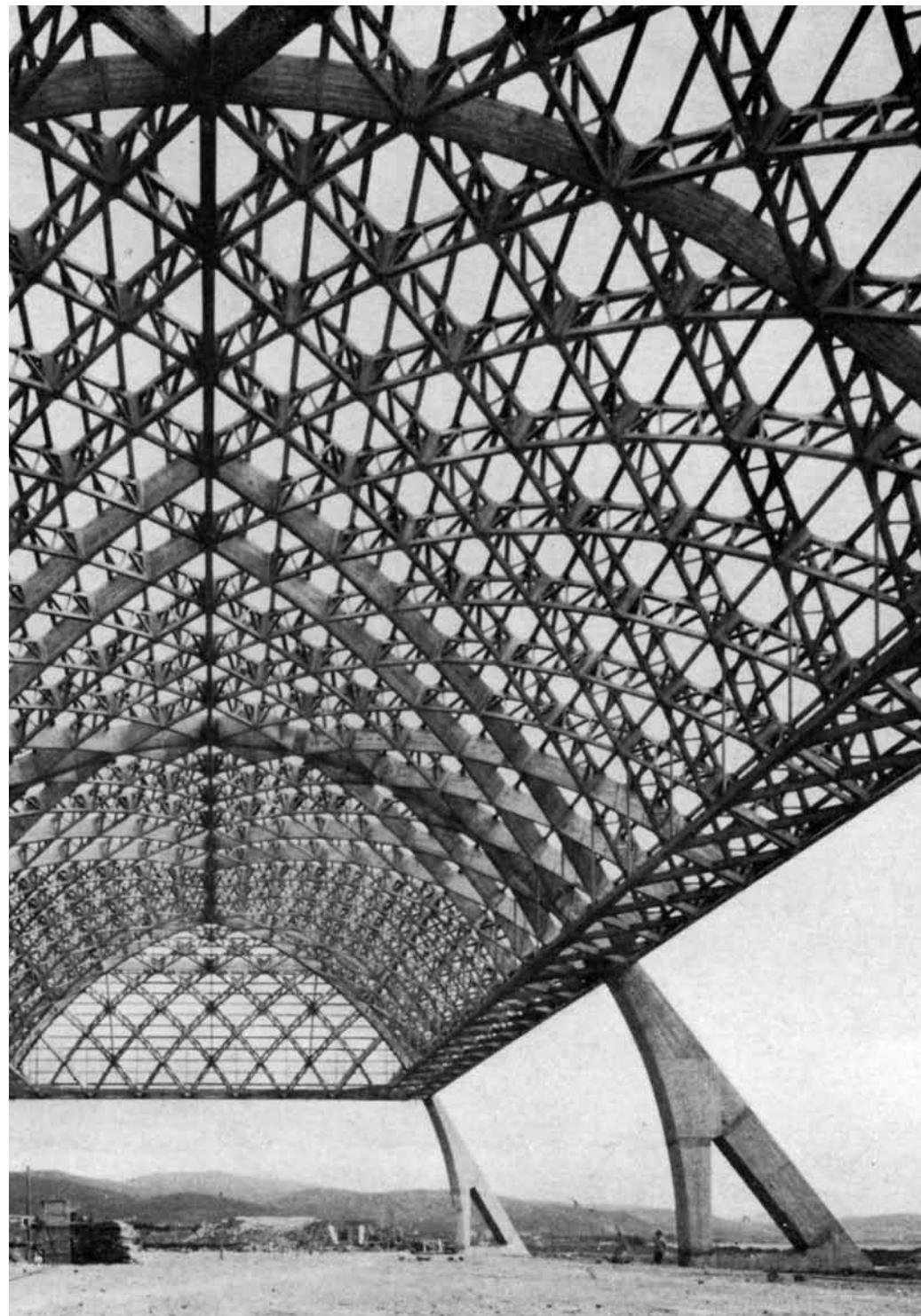
COLLECTION PUBLIÉE

AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE,
URBAINE ET PAYSAGÈRE, DIRECTION GÉNÉRALE DES PATRIMOINES,
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION.

COPYRIGHT © 2014 ÉDITIONS PARENTHÈSES
72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE
www.editionsparentheses.com

ISBN 2-86364-667-0 / ISSN 1279-7650



Avant-propos

Par Philippe Potié

Depuis la dernière décennie du *xxe* siècle, l'acier *high-tech* a perdu peu à peu de son tranchant en même temps que le béton architectonique de son emphase décorative, mais en retour apparaît avec plus d'acuité la nature des liens qu'entretiennent les architectes et la construction. C'est l'objet de ces huit entretiens menés en 1989 avec des praticiens alors en pleine activité.

On remarque en premier lieu la permanence d'une pensée inquiète et joueuse à la fois qui cherche à s'emparer de la matière en détournant les processus constructifs. Si la formulation en a varié — le souci environnementaliste d'aujourd'hui succédant à la quête d'une expression de la « vérité constructive » d'alors -- il s'agit toujours de s'affronter finalement à la dualité incontournable entre art et technique, démarche inductive et déductive. Les pages célèbres de Lévi-Strauss¹ opposant la démarche de l'ingénieur et du bricoleur en avaient à l'époque renouvelé la problématique. Elles permettaient de spécifier la particularité de la posture des architectes qui, à la manière des artistes, accumulaient des fragments d'objets et de matériaux réassemblés ensuite dans l'œuvre. Ce que l'on avait sous-estimé, et qui se perçoit plus nettement aujourd'hui, c'est la contradiction dont était porteuse cette dualité, contradiction dont le poids ressurgit tout au long des entretiens. Dans le champ de l'architecture en effet, les deux plaques tectoniques de la pensée inductive de l'artiste-bricoleur et de la démarche déductive du constructeur-ingénieur ne s'opposent pas sagement, elles se percutent violemment. Impossible d'échapper à ce qui se pose comme une « double contrainte » ; impossible de s'isoler dans l'une des postures de l'ingénieur ou de l'artiste ; l'architecte occupe inconfortablement et nécessairement l'une et l'autre à la fois. Peut-être ces entretiens n'évoquent-ils que la possibilité de l'échappée

belle, la «synthèse disjonctive» qui, par un mouvement proprement esthétique, permet de sublimer l'injonction contradictoire, le *double bind* qui leur enjoint de «bricoler» la technique. On y entend aujourd'hui plus aisément qu'hier les stratégies de contournement, de retournement, de «pliure» qui transposent et hybrident, dans l'ordre du bricolage architectural, la raison technicienne. Les plans de recoupement, les axes de rotation qui opèrent ces translations tracent en quelque sorte des passages, des cheminements heuristiques que l'on pourrait décrire aujourd'hui en suivant trois étapes. La première déconstruirait le champ technique en éléments fragmentaires, sorte de «briques» minimales. La seconde recomposerait des assemblages en substituant au plan de la matérialité technicienne celui de l'émotion sensible. La troisième en constituerait l'instance régulatrice qui opérerait cette translation émotionnelle en instaurant l'ordre d'une mesure, d'un rythme.

Immoler : des machines déconstruites

Si l'on écoute avec l'attention flottante de deux décennies la parole tenue, on entend sourdre en premier lieu quelque chose comme l'aveu d'une faute. À la question frontalement posée de l'expression de la «vérité constructive», on mesure par les atermoiements et les louvoiements qui diffèrent les réponses que quelque chose est tabou. Mais en second plan, une voix plus ténue s'exprime, celle de la ruse, de la *métis*, qui, avec la vérité «déductive» entretient les rapports les plus casuistes. Les architectes biaisent d'entrée de jeu, car la technique, nonobstant le respect qu'il leur accorde, est par leur volonté mise en pièces. Christian Hauvette formule cette déconstruction par une parabole, en évoquant le plaisir qu'il prenait dans sa jeunesse à démonter une vieille Aston Martin qu'il dépeçait pièce par pièce à l'aide d'un simple jeu de clefs anglaises; plaisir, ajoute-t-il, qui lui est refusé depuis que les carrosseries sont soudées par points. La morale de cette fable, laisse-t-il entendre, est que désormais il retrouve cette jubilation dans l'architecture où les jeux de

¹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 1990.

montage forment le quotidien de sa pratique. En conclusion, une bonne architecture est celle qui reste démontable à l'aide d'une boîte à outils.

La vérité constructive, il paraît délicat de l'avouer, semble d'abord bien être celle d'une systématique déconstruction. Jean Nouvel en trouve quant à lui l'expression métaphorique dans l'évocation des machines de Tinguely qui, non contentes d'être le résultat d'une destruction première, se donnent pour objectif de se détruire elle-même. Le rapport à la technique serait celui d'une machine deleuzienne faite d'imbrication de machines préalablement démantelées, un assemblage chimérique : «Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. [...] C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs [...]. Quelque chose se produit : des effets de machine, et non des métaphores²».

Le geste premier de l'architecte serait, mentalement, de détruire et non de construire. Le plaisir initial est, tel celui de l'enfant qui démonte son jouet, de mettre en pièces le savoir, la règle, l'art de construire. Ce plaisir pervers et inavouable s'empare du corps de la technique pour y arracher les meilleurs morceaux afin de les ramener dans l'atelier de la pensée architecturale qui va les recombinaisonner. Cette avidité prédatrice, et quelque part amoureuse, purement subjective aussi, terriblement impulsive, résiste à toute rationalisation autre que celle d'une démarche finalement «artistique». Dès lors, aussitôt démembré, le corps de la technique se départ de son esprit de sérieux, de son assignation à la loi de la gravité, et semble s'alléger. La rationalité est pour un temps suspendue, laissant comme léviter fragments de matière et procédures techniques. L'architecte prend des libertés, crée ses espaces territoriaux et, grâce à eux, s'approprie dans un rapport quasi affectif la matière elle-même.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 7.

Incarner : faire corps

À ce mouvement de fragmentation répond immédiatement dans un mouvement symétrique et inverse une recomposition formelle, une réincarnation du corps de la technique. Le verbe des architectes le laisse clairement percevoir, à travers leurs mains et leurs mots, la technique se fait chair. L'opération est délicate à décrire, mais on entend qu'elle prend pour support l'ordre du « sensible ». La rationalité technique se réincarne dans un *pathos*. La matière devient touché, finesse du grain de la pierre et plus encore subtilité d'agencements et soin du dessin des détails, la peau et les os de l'architecture. Jean Nouvel est le plus direct : « Je me sers de la technique à des fins purement sensibles et non pour exprimer la manière dont les choses sont faites ».

Le brusque changement de plan interdit tout lien de causalité et donc toute explication, toute justification. Cependant, c'est bien dans ce rabattement d'un plan rationnel sur un plan émotionnel que semble résider toute la puissance du ressort de la technique pour les architectes. Il est difficile d'identifier une telle procédure mentale et culturelle. Tout au plus peut-on cerner une zone de pertinence autour d'un concept sur lequel pesaient, il y a deux décennies, quelques soupçons : celui d'esthétique. Évidemment, au regard de la quête d'une vérité constructive posée comme objectif ultime, l'esthétique apparaissait comme un fourvoiement intellectuel, lieu de toutes les perversions et de tous les mensonges, opium du peuple et décorum. Penser, dans un même mouvement, la rigueur objective de la construction et l'expression plus subjective d'une esthétique reste aujourd'hui encore une chose difficile, ça résiste toujours. C'est tout l'effort de personnalités telles que Jacques Rancière ou Bruno Latour qui, dans leurs travaux, essaient d'arrimer aux solides bases de la technique et du politique le vieux vaisseau de l'esthétique dont on redécouvre qu'elle est sans doute l'une des expressions les plus abouties du rapport entre nature et artefact. Jacques Rancière propose d'analyser l'entrelacement esthétique en nouant fiction, rythme, sensibilité : « Les stratégies des artistes se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable [...] dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans les dynamiques des affects. C'est là

le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles, ou les rythmes³. »

Il faut dans cette perspective réécouter la parole des architectes. À ce diapason on perçoit la finesse et la justesse de ces « *dissensus* », de ces « désalignements ». Les textes ne disent peut-être que cette capacité, cet art de l'enchaînement non causal des moyens et des fins ; l'évocation dans l'ordre du sensible de ce qui se joue dans l'ordre de la politique technique comme dans celui de l'éthique constructive. C'est bien ce que Paul Chemetov semble désigner quand, après avoir parlé du « débobi-nage » de la pensée technique, il évoque une « esthétique du montage et de la juxtaposition ».

Émouvoir : la « muse de la géométrie »

Ce changement de plans n'est pourtant pas laissé au hasard de l'association libre. Une opération spécifique semble permettre une articulation d'un ordre à l'autre dont Alain Berthoz, décrivant les mécanismes cérébraux, donne le principe : « Le cerveau simplifie le monde en fonction de ses choix, il ne perçoit que ce qu'il veut percevoir. Par exemple, il crée des régularités dans des stimuli au hasard. Cette détection de régularités est obligatoire et non consciente puisqu'elle n'implique aucun effort d'attention⁴. » Ces « régularités », ces rythmes, tous les entretiens y reviennent, forment les opérations charnières qui articulent le technique au sensible. La comparaison avec la composition musicale sert plusieurs fois de métaphore pour illustrer la démarche. La métrique, la géométrie sont les outils mentaux qui ouvrent l'espace d'un rythme, d'une scansion, d'un degré zéro de la signification qui n'aurait pas d'autre sens, comme le proposait Lévi-Strauss, que de les permettre tous. Le rythme parce qu'il parle à la raison et au corps tout à la fois serait l'interface par lequel transiterait le technique vers l'esthétique.

³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 72-73.

⁴ Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 134.

Tous les architectes reviennent sur la « mesure » donnée par le matériau lui-même. Henri Ciriani, Roland Simounet, comme Christian Hauvette insistent sur le temps ordonnateur du calepinage qu'offre la brique. Henri Ciriani va plus loin en revenant à la mesure du corps lui-même ; posant le Modulor comme mode de calibrage de ses projets. Jean Nouvel quant à lui consacra, deux ans après les propos rapportés ici, son exposition à la Villette à la question de la mesure⁵. Christian Hauvette invoque dans le même esprit une « muse de la géométrie ». L'écho des pages de *La Mémoire et les Rythmes* de Leroi-Gourhan se fait entendre qui s'interrogeaient sur le pouvoir tout à la fois d'organisation de la mémoire et d'expressivité poétique inscrit dans la simple scansion du rythme, de la cadence, de la répétition d'un ordre. Plus encore Leroi-Gourhan distinguait deux modes « rythmiques » qui intéressent plus particulièrement notre champ : « Le rythme technique n'a pas d'imagination, il n'humanise pas des comportements mais de la matière brute. Alors que les rythmes figuratifs ont depuis des millénaires fait entrer la Lune et Vénus dans le cercle du monde⁶ ».

La mesure comme puissance rythmique serait alors au cœur du dispositif qui articulerait réalité et imaginaire, mesure et figure, technique et architecture.

Sublimer : le corps et l'âme

Un dernier argument est perceptible dans la parole des architectes. À peine la technique s'est faite chair sensible par la magie de la mesure, qu'émerge, évidente, puissante, rayonnante, l'identité d'une architecture. Le projet, en même temps qu'il prend corps, se découvre une âme. Dans un ultime mouvement épiphanique, l'architecture littéralement apparaît, se révèle. Le Corbusier avait déjà souligné le rôle central de cette transsubstantiation qui faisait de l'architecture une émotion dont la technique n'était que la puissance vectorielle, certes indispensable, mais qui n'en constituait pas pour autant la fin. La leçon a été oubliée, en tout

cas semble s'être un peu effacée des mémoires, pour n'être jamais évoquée dans les pages qui suivent. C'est que ce renversement de l'expérience matérielle dans sa transfiguration esthétique a eu mauvaise presse à l'époque où dominait l'inquiétude légitime quant au rôle social de l'architecture. Aussi les mots semblent manquer dès lors que la question est à nouveau posée.

La transfiguration de la technique en une architecture, en un « espace indicible », renvoie à ce mouvement de la pensée que la philosophie kantienne avait décrite sous le terme de sublime, soit ce moment où l'émotion laisse sans voix la raison, pour révéler sur le mode du senti l'adhésion au réel. Car, en définitive, il semble bien qu'il ne s'agisse dans ce mouvement complexe dont l'architecture est le théâtre que d'une prise sur le réel, d'une immersion, d'un échange, d'un mouvement compassionnel, postulat et dessein de l'acte architectural.

P.P.

⁵ Jean Nouvel, *Mesure démesure*, exposition, Parc de la Villette, 1995.

⁶ Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome II, *La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 136.

Le fait constructif

L'émergence de la construction

Du point de vue des idéologies, le débat architectural des années quatre-vingt-dix marque une certaine pause pour ne pas dire un certain recul. Après la critique du Mouvement moderne et la brève apparition d'un mouvement post-moderne, le temps est aux incertitudes. Face au foisonnement des tendances et des recherches formelles, on a bien du mal à dégager les lignes directrices de l'architecture contemporaine. En outre, le rôle de l'architecture est bien incertain. Alors que l'on rêve moins bruyamment d'une transformation de la société dont l'architecture serait sinon motrice, au moins actrice, on l'accuse de provoquer les maux dont souffrent les banlieues des grandes villes. Même s'il faut assurément continuer à dénoncer la pauvreté formelle et les insuffisances techniques de trop nombreuses réalisations, le débat manque singulièrement de consistance et les appels incantatoires pour la reconstitution de la ville n'ont toujours pas donné des résultats convaincants. Les architectes ont tendance à se retrancher dans un splendide isolement ou dans le star-system, propre sans doute à la consécration d'œuvres singulières, mais qui rend par là même toute comparaison difficile entre les différentes productions.

En même temps, le nombre de chantiers a sensiblement diminué. Si l'activité de la construction a connu une certaine embellie, la taille des opérations, mis à part quelques grands projets, s'est considérablement réduite. De plusieurs milliers de logements confiés à un seul architecte, on est passé à des opérations de quelques centaines, voire quelques dizaines de logements. Si la diminution de la taille des chantiers remet en cause les beaux rêves de l'industrialisation de la construction, elle s'est accompagnée en revanche d'une relative amélioration de la qualité du bâti. Des progrès ont été réalisés notamment dans le logement social et les équipements. Cette apparente qualité technique du bâti est à attribuer, sans doute, aux effets concordants de la critique des réalisations des années soixante et soixante-dix, de la crise du pétrole (qui a mis l'accent sur une meilleure isolation des logements par

exemple), et de la fin d'un état d'urgence qui justifiait toutes les solutions à condition qu'elles soient économiques ou prétendues telles. Des efforts ont été également entrepris pour améliorer l'architecture des logements, celle des espaces collectifs, le traitement et la modénature des façades pour ne citer que quelques aspects. À observer, même de façon distraite, le travail des agences d'architecture aujourd'hui, il est certain que la génération actuelle dessine mieux ses projets, contrôle mieux ses chantiers. Un retour d'exigence a comme compensé la diminution du volume d'affaires traitées auparavant.

Plusieurs types d'architectures cohabitent sur le terrain et dans les revues qui les font connaître. On note ainsi une sensibilité exacerbée par des années de « table rase » pour la culture urbaine, méthodiquement retravaillée et analysée, conduisant à une subtilité formelle et constructive qui n'est pas sans évoquer l'attitude des architectes du XIX^e siècle ; certains architectes s'intéressent davantage au détail, à la matière, aux assemblages. D'autres encore font du projet un manifeste, un véritable problème conceptuel, affichant ostensiblement un message culturel, concurremment au cinéma, à la photo, à la littérature, à la peinture.

Dans ce contexte, l'architecte assume avec ces objets une relation technique relativement nouvelle. Ses partenaires — qu'ils soient programmeurs ou constructeurs — doivent le suivre et parfois même le précéder dans une exigence accrue par rapport au bâti. Au-delà du message et de l'image, l'architecture exprime une certaine perfection de la matière, dans la précision des textures, des modénatures. Vraisemblablement, de nouvelles relations s'instaurent entre les prescripteurs, les « techniciens » et les architectes. De fait, les processus de conception sont en train de se transformer en intégrant de manière plus forte qu'autrefois, à côté des exigences esthétiques, des données techniques susceptibles d'assurer la précision du résultat final. Évolution que l'informatisation de certaines agences ne fait, sans doute, que favoriser dans la mesure où elle permet d'intégrer très en amont, des spécifications techniques précises. Les lignes de partage entre théorie, dessins, procédés et savoirs techniques sont en train de se modifier, même si l'on ne sait pas très bien encore en mesurer les effets et les conséquences.

Les processus de conception

Les processus de conception sont devenus bien peu intelligibles depuis que la modernité en a fait exploser les références obligées. Tout se passe comme si, après avoir dénoncé le caractère inadapté de la pratique héritée de l'enseignement des Beaux-Arts, les architectes s'avéraient incapables d'envisager une démarche alternative qu'ils soient en mesure de théoriser et de partager. Or pour comprendre la création contemporaine, on ne peut se contenter de décrire des actions particulières, des œuvres singulières. D'où l'intérêt d'interroger les processus de conception dans ce qu'ils ont de

commun, à savoir la *construction* de l'objet, pensé et imaginé sur la table à dessin. Un tel objet en effet, pour devenir architecture, doit nécessairement rencontrer, à un moment ou à un autre, les forces de la production.

Les processus de conception sont difficiles à explorer. Ramenés à l'autorité individuelle qui en concentre l'énergie (l'architecte), ils conjuguent au moins trois déterminations : sociologique, sémiologique, psychologique. La première (sociologique) qualifierait la position sociale du prescripteur. C'est la société qui délègue son autorité et reconnaît sa compétence à l'architecte. Sans aucun doute, sa fonction au sein de la division du travail oriente et qualifie la nature de ses propos. La seconde (sémiologique) qualifie essentiellement sa compétence octroyée par sa position : il produit et articule des signes qui fonctionnent à la fois comme moyens de création et de communication. Son savoir s'articule et se transmet à travers ces signes, amplifiés de tout le potentiel cognitif et culturel qu'ils autorisent. La troisième détermination (psychologique) renverrait à la personnalité même du concepteur. Elle produit des effets spécifiques qui façonnent le flux de la conception.

Sans préjuger d'une hiérarchie ou d'un mode d'interaction entre ces approches, on peut considérer que la détermination « sémiologique » est la plus évidente, c'est celle dont s'honorent généralement les architectes et dont se nourrissent majoritairement les critiques et historiens de l'architecture. Une autre dimension pourtant nous paraît susceptible de constituer un lien entre ces différentes catégories : celle de l'*idée constructive* (le terme est de Jean Prouvé). La parenté technique de la notion la fait à la fois fonctionner comme mesure-critère de la compétence du concepteur et comme instrument de la réalisation du projet. De plus elle règle les capacités anticipatrices du projet. On peut donc penser qu'à travers le récit d'architectes portant sur leur propre faculté à adapter, transformer la technique, on clarifiera certaines modalités du processus de conception, et donc de la pratique de l'architecture.

Nécessairement, le projet doit se confronter à la complexité du secteur du bâtiment, qui recouvre des logiques de production, des logiques techniques, des logiques financières qui ne sont pas forcément en harmonie. Quelles sont les modalités de cette confrontation ? Cette complexité du bâtiment est-elle identifiable, modélisable, rationalisable ? Quel rôle joue le projet par rapport à ce monde de la construction ? Doit-il mesurer, exprimer dans sa forme même, cette dimension complexe de la production ? La séculaire notion de « vérité » a-t-elle un sens pour le projet contemporain ? Quelles sont les positions communes aux architectes sur ces problèmes ? Plus concrètement, comment et à quel moment les architectes intègrent-ils la dimension technique dans leur travail ? Comment qualifier l'imaginaire technique des architectes ? Quels moyens utilisent-ils ? Comment gèrent-ils les relations avec les partenaires et au sein de l'agence même ? C'est à ces questions que nous voudrions apporter des éléments de réponses.

Le panel des architectes

Pour mener à bien ce travail, nous avons sélectionné des architectes aux productions contrastées, mais entre lesquels l'analyse du rapport à la technique pouvait tisser un lien. Car il s'agit bien ici de tenter de dessiner une sorte de géographie de la production architecturale en France, à travers le prisme des pratiques techniques énoncées par de grands professionnels. Pour ce faire nous avons interrogé des figures reconnues, en situation de production à peu près identique et confrontées à des programmes comparables. Nous avons conscience de la fragilité de critères comme celui de « professionnel reconnu ». Il nous semblait néanmoins que la production des architectes choisis devait être suffisamment connue, médiatisée, servant déjà de références pour toute une génération d'architectes. Un parcours de la presse architecturale, suivi d'une lecture attentive des articles consacrés aux personnalités susceptibles d'être retenues, nous a permis d'en sélectionner un certain nombre dont l'œuvre pouvait être considérée, d'une manière ou d'une autre, comme représentative de différentes manières de faire, de courants ou styles en présence, sans que ces courants ou ces manières soient par ailleurs bien identifiés, ni par les revues, ni par les architectes eux-mêmes. Tous n'ont pas joué le jeu, et nous en avons retenu huit au bout du compte. Il s'agit de Paul Chemetov, Henri Ciriani, Stanislas Fiszer, Christian Hauvette, Georges Maurios, Jean Nouvel, Gilles Perraudin et Roland Simounet.

Un certain nombre d'hypothèses sur leurs relations à la technique ont donc présidé à ces choix. L'idée de la technique comme support de l'imaginaire du projet réunit des architectes comme Jourda & Perraudin et Ciriani qui mettent volontiers en avant la notion de gravité et de pesanteur comme moteur de leur pratique conceptuelle. D'autres, comme Christian Hauvette, semblent moins se soucier, dans les interviews qui leur sont consacrées, de s'inscrire dans une vérité intemporelle de l'architecture que de reconstruire une grille critique permettant d'opérer les choix architecturaux et techniques. D'autres encore, comme Paul Chemetov ou Stanislas Fiszer, s'intéressent à la fois aux représentations sociales de la technique et à la pratique du chantier comme lieu d'élaboration de l'architecture. Chantier qui mobilise aussi un architecte comme Roland Simounet, bien que celui-ci se situe davantage dans une négociation entre un cadre de production idéal et la réalité. Jean Nouvel, mais aussi Jourda et Perraudin et Christian Hauvette, manipulent des images techniciennes ; images relayées dans la pratique ou « simples » images de la technique ? Georges Maurios, de son côté, semble tenté de gérer un consensus, de négocier en douceur la subordination du technique à l'architecture. Car c'est bien aussi de compétence dans le domaine technique dont il s'agit lorsqu'on se pose la question des rapports avec les autres partenaires.

Les trois dimensions de la technique

Les huit entretiens sont structurés sur le même plan. Ainsi ont-ils une valeur comparative certaine. Mais les questions posées ne l'ont pas été dans le seul souci du repérage de leur écart ou de leur voisinage. Elles fondent encore dans leur enchaînement leur propre perspective et construisent véritablement le dialogue dans le sens que l'on souhaitait. Notre idée était que dans ses réponses, notre interlocuteur serait à même de dissocier le discours *sur* la technique du discours *de* la technique, étant entendu que le lieu d'où il parle appartient par nature à cet espace de la technique dont il est une voix autorisée, et parfois même autoritaire. Le paradoxe et l'intérêt de cette parole qui se nourrit en partie d'elle-même tiennent au fait que de par sa position économique (et sociologique), l'architecte est à la fois le promoteur de la technique et son subordonné. Cette relation, caractéristique des métiers de conception, a pour effet de brouiller substantiellement les cartes. On a en tête, par exemple, l'usage immodéré et parfaitement réversible que fait Le Corbusier du terme d'*industrie*, qui, de discours en discours, s'adapte selon les circonstances aux démonstrations les plus contradictoires.

Nous avons distingué trois « états » de la technique, qualifiant chacune une certaine relation de l'architecte (comme sujet) à son objet propre. Ainsi se hiérarchisent les trois grands chapitres de nos entretiens : la technique comme signe ; la technique comme contrainte ; la technique comme action.

La technique comme signe dispose d'emblée la notion dans le champ de la représentation. On sollicite chez notre interlocuteur sa faculté à sémantiser la notion et le cas échéant à l'*intégrer*, à l'organiser formellement, plastiquement. Cette dimension tente de dévoiler les effets de doctrine généralement induits dans toutes les considérations portées sur la construction. Ici, la question est frontale, l'architecte est appelé à définir ou à défendre sa théorie de l'architecture par sa façon de gérer symboliquement les configurations de la construction ou les manifestations de l'acte de construire.

La technique comme contrainte signifie à l'inverse toute la matérialité à laquelle la conception se confronte. Ce serait en quelque sorte sa matière première, dans le sens où, travaillant à partir de données abstraites (symbolisées ou formalisées), les premières contraintes que rencontre l'architecte dans le cours de l'exercice projectuel sont — outre celles du site — celles de la technique soit matériaux, structure, mise en œuvre, autrement dit matière, gravité, travail. La technique, les moyens physiques, économiques, humains que réclame la réalisation architecturale : telle est la « contrainte » que nous soumettons à l'appréciation de nos interlocuteurs.

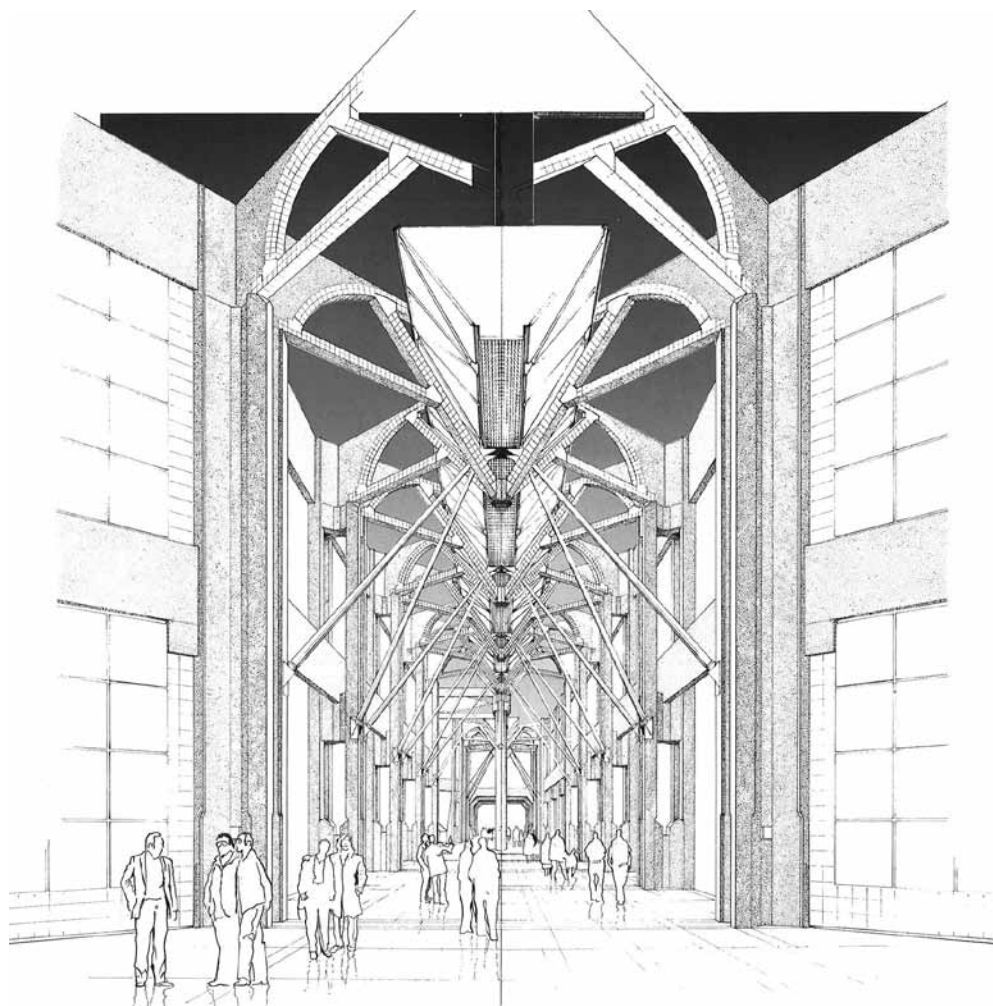
La technique comme action, enfin, constitue l'interface de la technique-signe et de la technique-chose. Les questions relatives à l'exercice du projet portent essentiellement sur la pratique, le métier : comment l'architecte gère-t-il concrètement sa (nécessaire) relation à la technique ? Comment

exerce-t-il au sein de son agence ? Comment programme-t-il cette conversion quotidienne de la conception architecturale en prescription constructive et, inversement, de l'action de construire en configuration constructible ?

Ces trois niveaux d'entretiens forment en réalité un continuum dans la discussion. On va du plus abstrait au plus concret, du général au singulier. À la lecture, ils produisent la trame qui les structure et les aligne. La lecture appelle néanmoins un démontage-remontage des propos énoncés. C'est l'analyse que nous proposons en fin d'ouvrage.

Entretiens

Entretien avec Paul Chemetov



Études pour la galerie publique des Halles.

Pouvez-vous vous situer par rapport à la notion de « vérité constructive » ? Cette question même vous semble-t-elle pertinente ?

La vérité constructive est une notion qui me paraît ambiguë parce qu'il n'y a pas qu'une vérité constructive. En effet, cela supposerait qu'il existe un système de construction meilleur qu'un autre. Or le propre de la construction, c'est précisément de poser, de comparer des hypothèses et d'en choisir une. Par contre, je revendiquerais très vivement le terme de vérification constructive. Il faut bien savoir qu'on construit pour cacher et pour montrer en fonction de critères qui nous appartiennent. Pour avoir loué récemment un atelier dans la maison Planeix de Le Corbusier, je peux vous dire que c'est un bâtiment très émouvant, mais très mal construit. Et si on peut encore, à la rigueur, construire plus ou moins rigoureusement un bâtiment de R+2, on ne peut pas construire sans règles un grand bâtiment.

Qui peut légitimement vérifier ?

Le projet doit se vérifier par sa mise en œuvre. Il doit passer par cette phase concrète pour devenir un bâtiment, sans cela c'est un objet de design, une sculpture. Pour moi, il y a un effet retard, comme dans la pénicilline, et cet effet est donné précisément par la construction. Car la construction est une sorte de « débobinage » à l'envers, c'est un démontage/remontage, et cette opération nécessite de la logique, de la rationalité et même du bon sens constructif. On est quand même très frappé de voir que certains bâtiments, qui ont aujourd'hui 50 ans et plus sont comme neufs et toujours pleins de saveur, et que d'autres bâtiments, qui ont 10 ans à peine, sont déjà en très mauvais état. Si l'on considère par exemple, la grande école française, celle du rationalisme constructif, Labrouste, De Baudot, Viollet-le-Duc, Perret, Garnier, on constate que ces architectes construisaient parfaitement. Leurs bâtiments sont comme neufs.

Entretien avec Henri Ciriani



Maison de la Petite enfance, Torcy.

Existe-t-il selon vous une « vérité » constructive ?

Il y a une morale constructive. Davantage que la vérité, c'est la gravité qui me semble être une notion importante. Représentée d'une manière ou d'une autre, même contredite, même affirmée ou niée, la gravité est une manière d'être par rapport à la technique. En même temps, je dirais que c'est le seul point de contact entre la construction et l'architecture. S'il n'y avait pas la gravité, on ne pourrait pas faire la différence entre l'architecture et la construction. La gravité, c'est le fait que lorsque vous lâchez votre crayon, il tombe par terre. Quand on parle de vérité constructive, c'est plutôt par rapport à la question de l'ornement, celle de la décoration qu'on se positionne. Le drame c'est que l'architecture est réduite à une pure création. Aujourd'hui par exemple, on est en plein *high-tech*, mais il y a peu de recherche au sujet de la perfection technique.

Vous ne pensez pas que justement le high-tech recherche un effet de transparence du signe technique par rapport à son efficacité ?

Les signes ne sont pas la vérité. Voyez les cordages qui semblent ficeler le vide de l'Arche de la Défense. Vérité constructive ou pas, quand vous laissez tomber un mouchoir — c'est grosso modo l'image du nuage — et que vous mettez autant de technologie pour retenir ce faible poids, c'est qu'il y a un problème. On est dans un système où la représentation de la technique est plus importante que la technique elle-même, et où la technique est plus importante que le bâtiment qu'elle sert.

Ce qui est grave, c'est que les modèles changent très vite et qu'ils n'ont pas le temps d'être améliorés techniquement parlant. Le même maire qui faisait son hôtel de ville en murs porteurs fait maintenant son gymnase en métal et en carrelages. Je décèle dans l'engouement pour l'architecture métallique une espèce de satisfaction des commanditaires français, qui se disent que les architectes français font enfin comme les Japonais. Ce qui m'a toujours déplu personnellement dans le métal, c'est la manière dont il prend la poussière. Le métal poussiéreux est toujours moins beau que la pierre poussiéreuse.

La résolution des problèmes techniques est-elle liée à des questions d'architecture ?

Considérons la gravité. La gravité, c'est ce qui confond et en même temps sépare l'architecture de la construction. La gravité permet de traduire toute analyse structurale d'un édifice en un principe que l'on peut assimiler globalement à la descente de charges. La pensée de l'ingénieur peut se résumer à : « comment amener le plus directement possible et avec le plus d'assurance possible le poids vers le sol ». L'architecture a été inventée le jour où on a cherché à soulever ce poids. Quand vous voyez une colonne ou un poteau, un ingénieur voit les charges descendre alors que nous, nous voyons le linteau, le toit ou le fronton qu'on a soulevés. Le problème, c'est que, quand on est un mauvais architecte, on substitue la technologie à l'architecture. Brunelleschi est plus connu pour la double coupole de Florence que pour avoir inventé la lumière moderne, à Santo Spirito. Le danger consiste à attribuer une valeur à la technique pour ne pas être dans l'obligation de la connaître. Quand Richard Neutra fait sa Glass House en 1929 où la totalité de la façade est portée par des menuiseries en acier, il est dans l'obligation de devenir à la fois entrepreneur, client et constructeur.

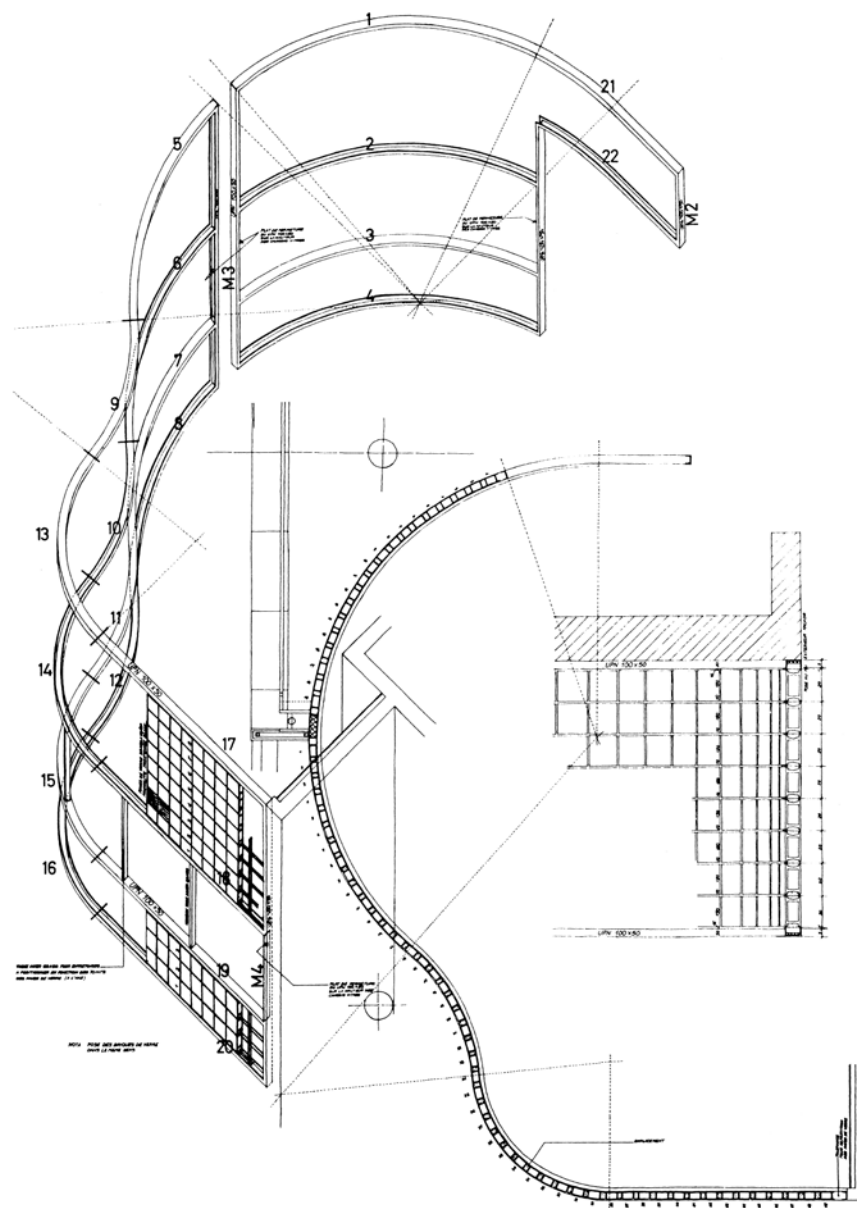
L'architecture existe parce que monter un centimètre est plus difficile que de l'étaler horizontalement. Le problème est de mettre debout : c'est quand il s'est dressé que l'animal est devenu un homme. L'architecture consiste aussi à manipuler les symboles. Pourtant elle ne peut pas suivre les modèles de pensée des Arts plastiques ; la peinture conceptuelle, par exemple, n'a pas son équivalent en architecture.

Les références techniques d'un architecte peuvent être très étranges. Comparez chez Le Corbusier les pilotis de la villa Savoye et ceux de Marseille. Le pilotis du protestant suisse et celui de l'amoureux des femmes. À Marseille (il a déjà rencontré Joséphine Baker), on a un pilotis empreint de sensualité.

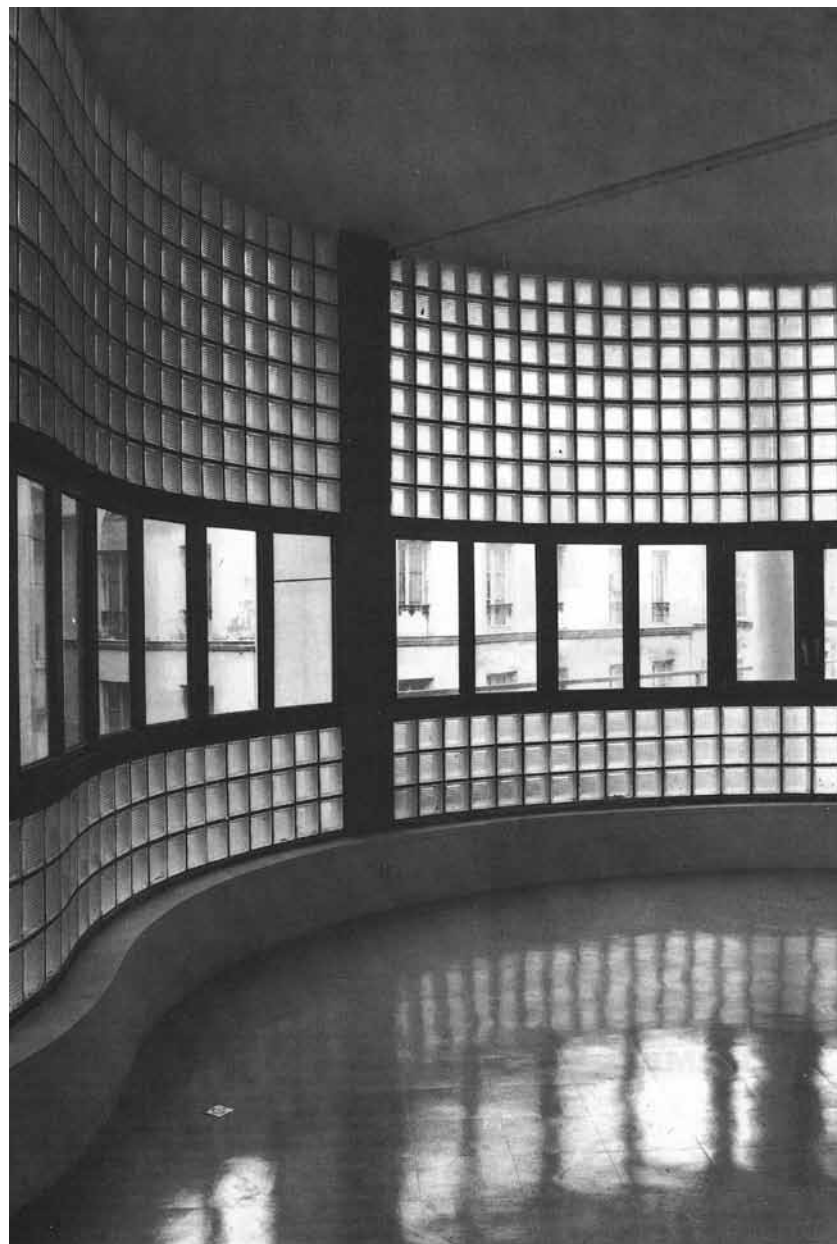
L'architecte doit donc savoir convoquer, voire susciter la création ou l'invention technique pour obtenir ce qu'il souhaite.

Je me plais à dire qu'en architecture, le talent n'existe pas. Il n'y a que la culture et le travail. Considérez, par exemple, qu'il y ait dix manières de franchir un pont ; il y a des gens qui n'en connaissent même pas deux mais qui veulent en inventer une onzième. L'absence de culture est le mal du siècle.

On est en train de rechercher une image dynamique pour une société immobile. La technique avec sa neutralité extrême apparaît comme une bonne ressource. La manière dont j'intègre la technique n'est pas conflictuelle, parce que pour moi, la technique est au service d'une volonté architecturale et ne la précède jamais. La meilleure technique est celle qui ne se montre pas. C'est comme la bicyclette quand elle devient vélo.



Paroi en pavés de verre, hôpital Saint-Antoine, Paris.



Paroi en pavés de verre, hôpital Saint-Antoine, Paris.

Une culture constructive est-elle nécessairement une culture architecturale ?

Les architectes, en France, ont souvent des complexes par rapport à la construction ; ce n'est pas mon cas. Je me rappelle l'un de mes professeurs, un ancien du Bauhaus, qui expliquait la construction d'une manière magnifique à partir d'une simple feuille de papier qu'il pliait et déplaçait. Dans un sens elle tombait, dans l'autre elle tenait. Je pense que pour enseigner la construction, il faut des gens qui aient le sens des matériaux. En France, très souvent dans les écoles d'architecture, les professeurs de construction sont trop spécialisés. Celui qui enseigne le métal n'enseigne pas le béton, cela produit un enseignement en « corps d'états séparés ».

Avez-vous une doctrine sur le détail constructif, sur le détail d'architecture ?

Je pense que le meilleur détail est celui qui ne se voit pas. D'ailleurs nous faisons énormément de détails pour ne pas en voir. Le détail est souvent un défaut, un « chameau » décoré (nom donné à un problème de conception à l'École des Beaux-Arts) ; ainsi Le Corbusier a inventé l'esthétique du béton brut pour cacher les malfaçons. Récemment, le développement de la photographie a fait apparaître le détail comme un élément très important de l'architecture. La photo réclame des détails et les crée même quand ils n'existent pas. Ensuite ils sont recopiés par d'autres en dehors de leur contexte.

Le détail, c'est aussi l'endroit où se rencontrent deux corps de métiers, celui qui fait le sol et celui qui fait le mur. Attribuez-vous à ce lieu une valeur particulière ?

D'une certaine manière je pense que l'architecture, au niveau de ses racines profondes, cherche à reproduire les parois du ventre de la mère. Je crois à une volonté première chez l'architecte qui consiste à vouloir produire une sphère, un espace sphérique. En continuant sur cette voie, vous conviendrez avec moi que les plafonds et les murs devraient se ressembler. Donc je ne veux pas faire de leur articulation l'objet de mon travail. L'expression de la rencontre des corps de métiers ne fait pas partie de mes préoccupations. Je crois même qu'il faut faire énormément de détails pour donner l'impression que les surfaces sont continues. Le problème c'est que le détail coûte cher. Tout le monde sait qu'au « *less is more* » de Mies van der Rohe... correspond « *less costs more* ».

La première fois que j'ai vu du Scarpa sans le savoir, je me suis retrouvé dans un musée à regarder sur quoi était posé le tableau, quel était le détail sur le mur, mais pas du tout le tableau. C'est magique, mais ce n'est pas très architectural. Quand on est architecte, on ne peut pas substituer le détail à la chose. Scarpa est le plus magnifique designer qui ait jamais existé, et aussi le plus

Vous avez dit que chaque objet implique une architecture différente, cela implique-t-il aussi une technologie différente ?

Je ne fais pas l'apologie de la différence, mais plutôt celle de la spécificité et je constate que le plus souvent, une question entraîne une réponse différente. Pour chaque situation, il faut repérer les caractères spécifiques, les raisons de faire plutôt comme ceci que comme cela, et s'appuyer sur tous les éléments objectifs qui conduisent à une solution. Cette variété m'a valu beaucoup de critiques alors que j'ai toujours la même attitude qui consiste à passer au filtre chaque chose sans préjugés. Cette démarche débouche sur des registres formels qui sont effectivement différents entre eux, et qui font que je ne suis pas Ciriani ou Meier.

Que passez-vous au filtre ?

Le contexte, ce qui ne veut pas seulement dire l'intégration au site. Le contexte, c'est d'abord l'histoire. Le moment où l'on construit est tout sauf neutre, n'importe quelle production, n'importe quelle création, doit être située par rapport à l'histoire. On ne peut pas faire un tableau impressionniste aujourd'hui, ni un immeuble haussmannien d'ailleurs. Jamais une église néogothique n'est arrivée à la cheville d'une église gothique.

Les techniques constructives suivent-elles cette évolution ?

La question se pose en matière de choix intellectuel. On peut construire comme il y a cent ans ou se situer par rapport à une progression de la pensée en posant un diagnostic vis-à-vis des autres époques. On ne peut faire l'économie de la démarche si on aime l'histoire, on peut aussi ne pas le comprendre et s'amuser à faire des choses qui n'ont pas grand sens. La connaissance du contexte réside dans cette reconnaissance du moment et du milieu humain. L'architecture se situe dans un rapport complexe commande/demande. On ne construit pas la même chose en fonction des clients, des entrepreneurs, des collaborateurs. Ensuite, le contexte géographique doit être pris en compte au sens large et inclure les données économiques et les spécificités locales.

L'intelligence constructive n'est-elle que contextuelle ? Existe-t-il une intelligence de la construction ?

Je crois quand même qu'une des perversions de l'époque, c'est de toujours vouloir inventer le système constructif. S'il y a une chose qui ne demande pas tellement de modifications, c'est la façon de construire. Il faut utiliser les DTU (Documents techniques unifiés). Je n'ai pas de problèmes à utiliser une technique éprouvée, je n'ai rien à prouver en innovant sur ces questions.



Croquis perspectif du projet Nemausus, Nîmes.

Vous avez dit : « je ne me vois pas dans la peau d'un Foster », que vouliez-vous dire ?

Je voulais dire que le problème de Foster est un problème d'expression, c'est-à-dire qu'il pense que la constitution d'un bâtiment est suffisante pour exprimer une architecture. Je ne veux pas que mes propos soient considérés comme une contestation de son travail, parce que je considère Foster comme un virtuose.

Ma philosophie est l'inverse de la sienne, c'est-à-dire que mon architecture ne repose pas sur un système constructif décortiqué par modules assemblés où chaque chose, chaque pièce constituante est exprimée. Cela ne m'intéresse pas de travailler sur le meccano, sur la dissection des assemblages. Je travaille sur le capotage, l'interface. Dans les plafonds passent un tas de choses, les poteaux en béton sont gainés d'aluminium, on voit quelques trous, quelques vis et encore. C'est vrai que le côté un peu tendu, un peu ramassé, un peu compact, un peu comprimé traduit une charge et fait ressentir que la technologie reste cachée.

Faites-vous des prototypes, dessinez-vous à grande échelle les détails d'assemblage ?

Oui, mais ils ne sont pas basés sur l'expressionnisme technique. Par contre, je peux choisir une expression, comme l'accumulation par exemple. On peut considérer que la façade sud de l'Institut du monde arabe doit quelque chose à tous les artistes qui ont travaillé dans le domaine de l'accumulation. Il y a une sorte d'accumulation sur 80 mètres, de toutes sortes de techniques et de matières. La géométrie est travaillée, recherchée, réinterprétée dans cet esprit. Cette démarche est plus importante que la petite vis qui est sur la façade, et qui est au service de l'ensemble. Elle n'est pas là pour dire : « j'ai fait une façade qui est construite comme cela, mon verre est fixé, il s'ouvre avec des charnières et le poteau passe devant ».

On ne doit pas savoir comment c'est fait ?

On ne peut pas le dire, je ne crois pas. Vous souvenez-vous des charnières de ce mur-là ? Savez-vous comment la façade est portée ? Non, vous ne le savez pas. Je ne montre pas le système porteur, je cherche un peu à l'oublier.

Au moment où vous concevez un projet, faites-vous une sorte de pari sur la faisabilité ?

Je n'ai pas d'a priori formel et technique, la forme m'intéresse seulement à la fin du processus de conception. Si j'ai fait le Nemausus ou Saint-Ouen sous cette forme, c'est que j'ai admis que tout était possible et ce n'est pas plus laid qu'autre chose. D'emblée je ne vais pas faire un immeuble rond, triangulaire, sur la pointe. La plupart des architectes, à travers ce fameux parti

de l'école des Beaux-Arts, travaillent sur des paris formels qui ne sont pas étayés, des sortes de grandes sculptures. C'est une raison qui peut être suffisante, mais une fois de plus ce n'est pas ma façon de faire.

Comment travaillez-vous ?

J'essaie de me méfier de l'intuition en travaillant le plus possible avec d'autres personnes. On travaille beaucoup en *brainstorming*, très peu avec le dessin. Le dessin est une formulation qui vient après. Sur chaque concours, sur chaque grand projet, on est quatre ou cinq à parler des heures et des heures, à se raconter les choses avant de commencer à les dessiner, à se raconter les raisons, le pourquoi, le comment, si ça serait intelligent, ce qui est possible, ce qui ne l'est pas, ce que l'on pourrait inventer. C'est ça faire un projet... ça se passe au restaurant, n'importe où, parfois dans un bar, dans une boîte de nuit.

Concédez-vous une part de décision ou de création à vos partenaires extérieurs, à l'ingénieur, voire à l'entrepreneur ?

Le processus de *brainstorming* dont je parle est un processus très ouvert, où chacun arrive avec sa force de composition, de propositions, de dialogue, de possibilités de s'opposer.

Comment mémorisez-vous le travail ?

Il y a toujours quelqu'un qui prend des notes. Je tire souvent les conséquences seul, je reviens proposer, je vois les réactions, c'est un processus très long et assez complexe mais je crois qu'il est très proche des formes de conception de la publicité, du cinéma, et dans certains cas de la composition musicale. Les choses se montent lentement, c'est une création soumise au jugement des autres.

À quel moment dessinez-vous ?

Pour ma part, je dessine très peu, sauf quand je n'arrive pas à expliquer quelque chose. Par exemple, pour la tour de 400 mètres, à partir du moment où on a décidé qu'il fallait mettre une ligne verticale par rapport à la masse de l'Arche, il était facile de faire un dessin. On décide de la forme, toutes les réponses sont analysées, elles conduisent à un certain nombre de choses.

Vous arrivez à dessiner sans crayon en quelque sorte ?

On arrive à savoir ce que l'on va dessiner avant de commencer. Ce qui me paraît assez normal mais qui n'a pas toujours été admis comme recherche architecturale.

Entretien avec Gilles Perraudin¹ (Agence Jourda et Perraudin Partenaires)



École d'architecture de Lyon, à l'étage, vue perspective sur les ateliers et la rue intérieure.

Quelle est votre position par rapport à la notion de vérité constructive ?

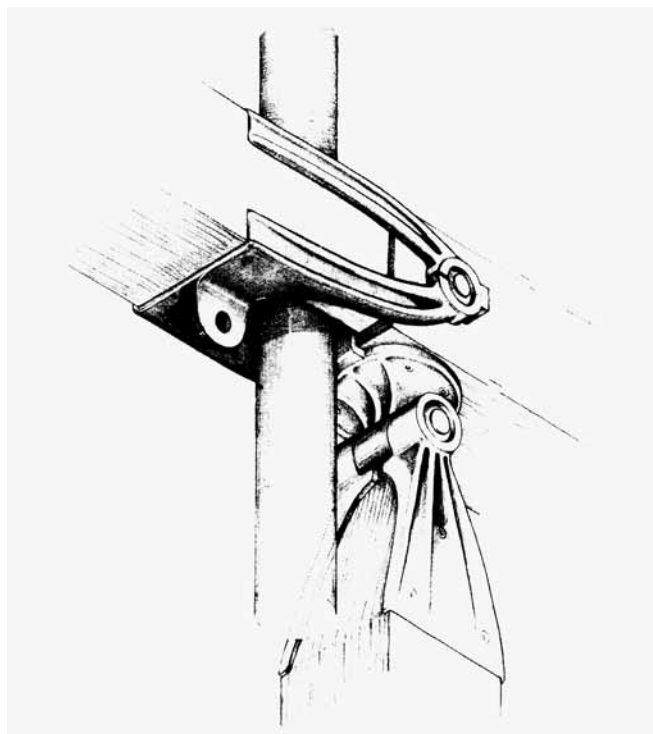
Notre travail est toujours guidé par la recherche de la bonne manière de bâtir. Ceci dit, y a-t-il un rapport entre l'économie des moyens qu'on va utiliser et l'expression architecturale ? J'en suis moins certain. Notre démarche est assujettie à des intentions d'ordre architectural, et nous n'avons jamais eu aucune volonté d'exprimer la technique. Il existe toujours au départ une option architecturale, traduite ensuite au travers des techniques de réalisation. Et notre volonté d'être clair vis-à-vis des techniques utilisées et de la façon dont elles sont exprimées. Mais en réalité, il en ressort davantage une dimension expressive qu'une vérité au sens strict du terme. Il y a plusieurs façons d'être vrai en construction, nous choisissons celle qui nous paraît expressive par rapport à des intentions architecturales.

Vous ne vous placez donc pas par rapport à un degré zéro, s'il existe, de la rationalité de la construction ?

Y a-t-il un degré zéro ? Est-ce que, à un moment donné, l'économie stricte des moyens avec lesquels on fait quelque chose représente le degré zéro de l'expression technique ou de la technique en architecture ? En réalité je pense plutôt qu'on est toujours face à différentes hypothèses constructives possibles. On ne peut faire des choix qu'au moyen de concepts architecturaux.

Les concepts architecturaux précèderaient donc la rationalité technique ?

Je ne dirais peut-être pas « précéder ». Les choses naissent en même temps, elles sont indissociables. Je ne suis pas sûr que les uns viennent avant l'autre. Il est sûr qu'on travaille avec un système de signes, de codification qui précède parfois les choix techniques, mais ils viennent un peu en même temps.

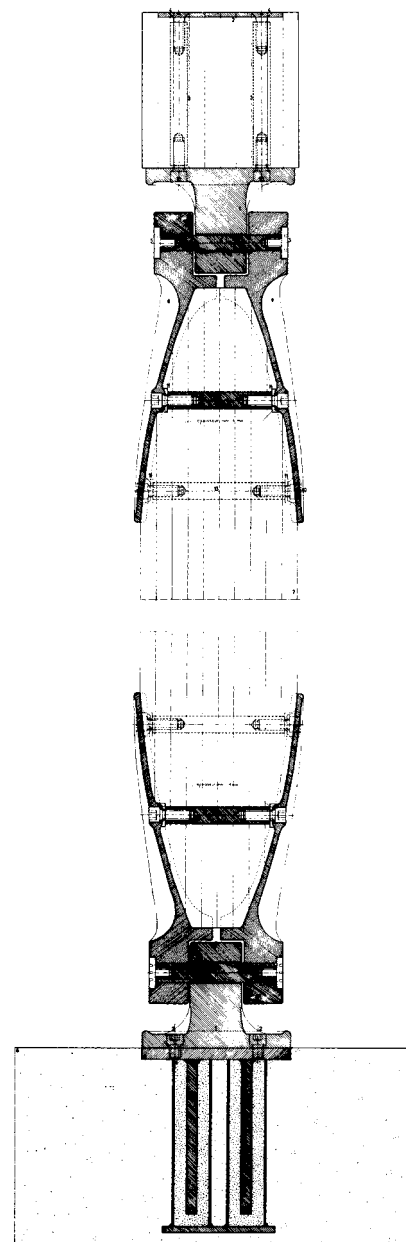


Croquis d'étude, au crayon noir, des pièces d'acier moulé, École d'architecture de Lyon.

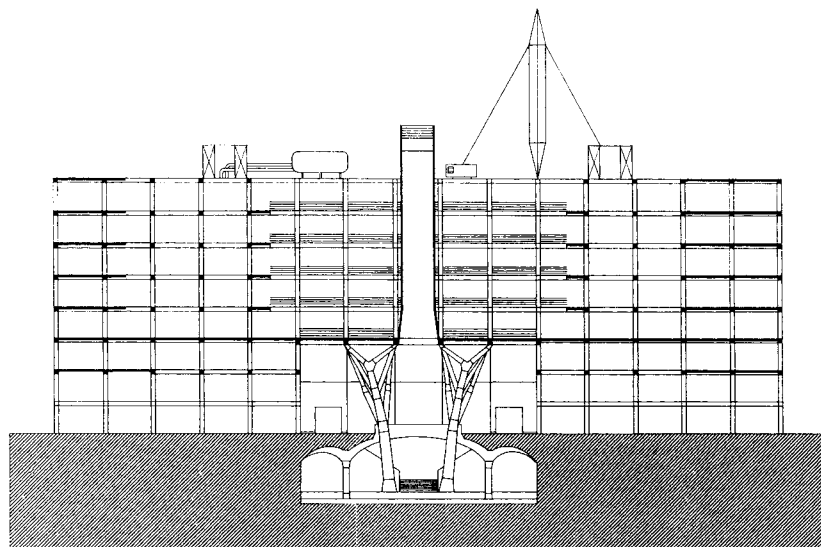
Par exemple, comment sont nées ces sortes de palmes qui agrippent les grandes poutres de l'École d'architecture de Lyon ?

Nous cherchions à rendre lisible le passage des efforts dans les pièces. À partir de là, nous avons voulu exprimer la manière dont le bois et l'acier suscitent des expressions différentes. La section nécessaire pour transmettre des efforts dans un élément en bois était ici de 20×20 cm, et pour passer les mêmes efforts à travers l'acier de 2×2 cm. La solution était très simple : faire quelque chose en forme de pointe ou de cône. Ensuite tout le problème était de rendre visibles les efforts qui passent par les lames de bois et qui arrivent sur la pièce métallique. Autrement dit : comment cette pièce métallique pouvait-elle traduire ces efforts ? Quand on serre une plaque, il faut qu'elle ait un raidisseur dans un autre plan, la nervuration joue ce rôle. C'est donc un ensemble de raisons combinées qui nous mène à cette expression très spécifique.

¹ Gilles Perraudin travaillait alors avec Françoise-Hélène Jourda au sein de l'agence Jourda & Perraudin Partenaires.



Coupe sur les pièces d'acier moulé, École d'architecture de Lyon.



Coupe sur l'ensemble bureau-métro à Vénissieux.

Quand vous parlez d'expression, pensez-vous « expression des forces qui passent dans la matière » ?

Cela me gêne toujours de parler d'un point de vue strictement technique. On ne peut pas dissocier de l'ensemble du bâtiment cette recherche au niveau du détail. Il faut considérer l'édifice avec son soubassement lourd, ses éléments plus légers en haut qui renvoient à l'idée du grenier. Pourquoi l'idée du grenier ? Pourquoi l'idée de sous-sol ? Beaucoup de choses sont liées à un point de vue architectural, voire philosophique, plutôt qu'à un aspect technique. Nous n'avons jamais voulu faire un catalogue de formes ou de systèmes techniques. Mais il est vrai que, du fait des choix architecturaux de départ découle un certain nombre de solutions techniques.

Les arcs au rez-de-chaussée expriment bien la façon dont on fait descendre les efforts à travers une forme spécifique qui rappelle plutôt l'arc de décharge, avec une continuité d'efforts en compression, alors qu'au-dessus on est dans des systèmes d'efforts beaucoup plus fins qui travaillent successivement en tension et en compression. Ils expriment une dynamique en opposition avec le système statique de la base.

Ces choix initiaux ne sont-ils pas déjà teintés d'une expression technique latente ? L'image de la force ne se substitue-t-elle pas à la réalité de la force elle-même ?

Le soubassement n'est pas seulement une image puisque tout le système porteur du bâtiment est fondé sur cette structure. Pourtant, il se trouve toujours des choix qui, à l'extrême limite, sont d'ordre décoratif ou expressif.

La plaque dont vous parliez est décorative d'une certaine manière, car on aurait pu s'en passer et la faire plus simplement. Mais il y a un mouvement à l'intérieur de l'élément. En coupe, la nervuration est superficielle alors que la plaque se courbe à l'intérieur. On passe d'une surface lisse à une surface qui se structure de plus en plus. Elle permet aussi un jeu de lumière qui tend à traduire le passage d'une section d'une certaine largeur — un élément qui est plat, lisse, qui ne reflète pas la lumière — à quelque chose qui soudainement vient prendre la lumière, et donner une ombre de plus en plus importante pour créer une dynamique, une tension.

Est-ce que la technique fertilise votre conception architecturale ?

Effectivement la technique fertilise notre travail. Si on regarde les premiers dessins de l'école d'architecture et ce à quoi nous avons abouti, il est certain que nous avons pris en compte tous les paramètres techniques, de fabrication, de contraintes des efforts. Les problèmes de contreventement, de dilatation nous ont amenés à aller toujours plus loin dans la maîtrise de l'expression. Une pièce mécano-soudée par exemple peut subir les mêmes efforts mécaniques que la pièce moulée, mais son expression sera différente. Nous portons un intérêt quotidien aux diverses techniques. Il est certain qu'apprendre à connaître un nouveau matériau, une nouvelle possibilité technique, stimule notre imagination.

Un matériau peut-il avoir une influence sur la forme architecturale ?

Au point de départ d'une idée, il y a toujours pour nous la conscience de la façon dont on va construire, et non un point de vue sur les formes architecturales dissocié. Dès le départ, quand nous imaginons telle ou telle forme, il y a nécessairement une référence technique. Si on prend l'exemple de notre maison de Lyon, nous n'aurions pas choisi de faire quelque chose de léger au-dessus d'une boîte en bois si nous avions été obligés de faire une couverture opaque. Nous savions que nous la réaliserions avec un matériau qui devait être translucide pour permettre le passage de la lumière. Si nous avions été obligés de bâtir cette voûte en béton, nous aurions changé totalement de système.

Nous voulions faire une maison dans laquelle on puisse vivre comme dans un jardin. La maison est totalement fermée du côté nord, et totalement ouverte au sud. Les façades vitrées s'ouvrent entièrement sur une série de terrasses qui prolongent la maison dans le jardin. Le tout est recouvert par une structure que l'on voulait analogue à celle des arbres. Nous avons fait éclater la structure en un système de branches pour décomposer la lumière comme le fait un arbre quand le soleil arrive sur lui.



Résidence universitaire à Tananarive, Madagascar.

peut entretenir des relations avec le paysage, la vieille ville ; les étudiants ne sont pas dépayés. Je ne suis pas naïf, derrière les choix de l'administration se trouvaient des stratégies politiques et commerciales d'introduction de matériaux modernes, de conditionneurs d'air. Au lieu de tout cela, j'ai mis en place des systèmes de protection naturelle à l'aide de loggias dont la profondeur était calculée par rapport à l'ensoleillement. Un parti constructif cela peut être une prise de position politique.

Les architectes et la technique

La vérité constructive

La question, quand on la creuse un tant soit peu, prend des proportions gigantesques. Historiquement, la notion apparaît de manière explicite au XIX^e siècle, d'abord sous la plume de Ruskin. Contemporaine du néogothique, la réflexion ruskinienne s'attache à retrouver le sens profond du décor architectural alors que se déploie avec succès la réutilisation des styles passés. Dans *Les Sept Lampes de l'architecture* (Londres, 1849), la « lampe de vérité », où Ruskin fait de la catégorie du travail l'indicateur des configurations et des variations ornementales du décor gothique, apparaît comme un modèle d'analyse anthropologique avant la lettre. Dans son langage confessionnel et sous le parrainage d'une religiosité insistante, cette dimension de la critique ruskinienne s'est estompée au profit de la dimension moraliste. C'est là qu'apparaissent les germes d'un prosélytisme à venir qui demeurera sous le nom d'*Arts and Crafts*. On retrouvera encore l'idée de vérité constructive dans les textes de Viollet le Duc. C'est peut-être à partir de ces derniers, amplifiés et surtout interprétés par l'école du « rationalisme constructif », que le terme même de « vérité constructive » est devenu sinon coutumier, au moins familier.

Qu'entend-on par vérité constructive ? C'est précisément parce que l'on se garde bien d'un préjugé doctrinal trop marqué que l'on s'aventure à poser la question, et surtout à ouvrir la discussion à partir de ce thème apparemment abrupt. Nous avons remarqué que, lorsqu'elle apparaissait dans la bouche ou sous la plume des uns et des autres, l'idée de vérité constructive nous semblait moins pertinente par la charge persuasive qu'elle renfermait que par l'efficacité de son recours dans le processus de projet. De fait, personne parmi nos interlocuteurs n'affiche de position doctrinaire sur le concept de vérité, sinon Chemetov, dans une certaine mesure. Notre question d'ailleurs se formulait avec plus de précaution : « Pouvez-vous vous situer par rapport à la notion de vérité constructive ? La notion a-t-elle d'abord un sens pour vous ? » Ainsi sollicités, nos interlocuteurs se sont empressés de prendre leur distance avec l'intransigeance que recouvre implicitement le terme de « vérité ».

La pérennité comme vérité

Chemetov, que l'on connaît comme un défenseur et un continuateur de l'esprit du rationalisme constructif, se détourne du terme de vérité au profit de celui de « vérification ». Il temporise en quelque sorte, préférant l'action à l'état, la modalité de l'épreuve à l'assentiment dogmatique. La vérité est un faux thème, dit-il, parce qu'il n'y a pas qu'une seule vérité constructive : « cela supposerait qu'il y ait un système de construction meilleur qu'un autre ». L'idée de vérité se pose par rapport à celle du choix. S'il y a plusieurs options, c'est qu'elles se valent, et le choix, à ce moment, relève moins de la cohérence technique que de la multiplicité ou de l'hétérogénéité de ses déterminants, qui appelle fatalement un certain arbitraire. Au fond, vérité et arbitraire sont des catégories incompatibles, qui s'excluent l'une l'autre.

Le critère de vérification constructive joue alors comme une sorte de contrôle a posteriori, où « la tenue dans le temps », qui rappelle le principe de « permanence » énoncé par Ciriani, accrédite, pour finir, la qualité des choix techniques initiaux. La technique n'est pas affaire de signe ou d'expression, mais de mise en œuvre, tout simplement. Chemetov est, à ce titre, très critique vis-à-vis de Le Corbusier, dont il souligne la fragilité de certaines œuvres (comme la maison Planeix) qui sont très mal construites, alors qu'elles s'accompagnent avec fanfare de manifestes vantant l'adéquation de leur conception aux modes de production modernes. Pour schématiser, vérité chez Chemetov signifierait d'abord pérennité : c'est à l'*usure* — dans tous les sens du terme — que l'on verra si le bâtiment dit vrai par rapport à sa mise en œuvre.

Ciriani également confère au temps une valeur critique dans son appréciation générale de l'architecture. Néanmoins il n'en fait pas un critère de la vérité constructive. Contrairement à Chemetov qui y verrait le révélateur passif et incontournable du bien ou mal construit, Ciriani, avec ce terme de « permanence », en fait une valeur active, positive, la conception de l'édifice intégrant l'idée de durer (plus que de durée) comme un élément supplémentaire de programme. Il associe d'ailleurs cet objectif de « permanence » à ceux de « présence » et de « pertinence ». C'est la règle des trois P, qui n'est pas sans analogie avec le trinôme classique de solidité (permanence), convenance (pertinence) et beauté (présence).

À la question de la vérité, Ciriani répond simplement : « la vérité constructive, c'est la gravité ». La notion se résorbe dans son expression essentielle et naturelle : on ne peut contredire l'existence de la gravitation. Elle est fondatrice, au sens propre, de notre existence, c'est donc la vérité. Ce qui ne veut pas dire qu'en matière de représentation elle ne puisse être contredite ou niée. C'est pour cela que Ciriani précise immédiatement : « c'est une question de morale », citant encore l'exemple du nuage de l'arche de la Défense qu'il compare à un mouchoir dont la chute serait suspendue, et y décelant

la manifestation typique d'une signature spectaculaire mais contradictoire. « On est dans un système où la représentation de la technique est plus importante que la technique elle-même ». Tout se passe comme si l'architecture, pour Ciriani, contaminée par sa faculté expressive, abusée par sa propre représentation, devait chercher à renouer avec sa vraie nature, pour n'assumer que son essence première et véritable constituant à « mettre debout », c'est-à-dire dresser, élever, porter le poids de l'abri. Dans cette opération technique de l'élévation, Henri Ciriani situe l'acte architectural, où la « gravité » dessinerait la frontière entre construction et architecture. Quand l'ingénieur gère une descente de charges, l'architecte soulève un poids, dresse un fardeau. Entre les deux, la gravitation, « vérité » première et incontournable, ferait le contact.

La vérité productive

Stanislas Fiszer voudrait fonder l'idée de vérité à partir d'une autre famille d'arguments, qui a peut-être plus à voir avec l'acte de construire qu'avec le système constructif. Sensible à la remontée en surface des conditions de la production, Fiszer y voit l'occasion d'une stratégie de conception explicitement adaptable à la nature de la vérité constructive. Reprenant une formule développée par Bernard Hamburger dans les années quatre-vingt, il part du constat que « les conventions constructives sont la vérité de la production ». La logique de la boîte en béton par exemple, est comprise dans son sens générique : la matière première de la construction, ce n'est pas le béton, mais la « convention » de sa mise en œuvre, c'est-à-dire le système formé par les savoir-faire (ouvriers, d'entreprises), les configurations de marché et la disponibilité des produits dont se sert la construction. Vérité constructive signifierait alors pour Stanislas Fiszer exploitation des potentialités de la production. Le problème est que la « réalité » productive s'éloigne parfois de l'idée constructive, ou plus simplement du bon sens constructif, jusqu'à en subvertir totalement la nature initialement « vraie ». Toute solution constructive doit s'appuyer sur un réel savoir-faire, reconnaît Fiszer. Mais la notion de savoir-faire n'a plus la même solidité, la même santé que ses connotations artisanales peuvent encore le laisser entendre.

La potentielle qualité de l'ouvrage — pour ce qui est de la construction, de la finition, de l'achèvement — est préalablement disséminée dans un faisceau d'options antérieures, d'actions parallèles, de règlements, de responsabilités annexes qui orientent l'espace subjectif et homogène de la confection individuelle. Il n'est pas rare alors que la situation concrète de construction induise des optima fondés sur des irrationalités patentées. « Le temps nécessaire pour donner l'impression d'une poutre rationnelle et légère est

L'épreuve du chantier



Pier Luigi Nervi, Salle d'audience du Vatican (1963-1971),
photographie de chantier.

Au terme de cette analyse, il convient de resserrer les arguments principaux qui ont structuré notre enquête et son interprétation. Ces arguments sont au nombre de trois, avons-nous précisé : le signe technique, la référence technique et la réalisation technique. Le premier interrogé à partir du critère de la « vérité » et de l'exemple du « détail » ; le second repéré sous le terme de la « contrainte » ; le troisième sous les modalités de l'exercice professionnel. Nous ne saurions bâtir un système complet, les appréciations énoncées n'étant pas a priori susceptibles de s'emboîter les unes dans les autres pour dessiner la perspective idéale d'une théorie de la construction, homogène et unitaire, comme elle aurait pu s'énoncer à l'âge classique par exemple. On sait que la modernité (architecturale) a fait exploser la doctrine selon laquelle, pour simplifier, l'architecture était la fin et la construction le moyen. Même si l'on est aujourd'hui encore adepte d'un tel algorithme — après tout, la formule reste séduisante par sa limpidité —, la simple « définition » que recouvre chacun des deux termes les met à l'abri d'une réduction aussi péremptoire. Les connotations artistiques de l'une n'équilibrent les connotations techniques de l'autre que dans les colonnes du dictionnaire. Ailleurs, dans les agences, sur les chantiers, dans les écoles, et même dans les médias, la collusion du « constructif » et de l'« architectural » nourrit et sature généreusement les débats au point d'en brouiller les spécificités respectives.

Le travail d'analyse que nous avons effectué permet, sans doute, de mieux sentir ce que la dimension première de la « construction » contient de son opposé la « conception ». Certes, ces balises restent grossières, elles ne représentent guère que des commodités de langage dans un champ que l'on sait traversé d'incessants allers et retours entre l'activité de construire et la symbolique qui la spécifie. Un geste, aussi simple soit-il, comme enfoncer un clou ou ligaturer un ferrailage est une opération déjà saturée de culture et d'automatisme, il ne saurait alors se réduire ni à l'impulsion première d'une décharge musculaire ni à l'intelligence d'une anticipation purement volontaire. Mais à l'échelle des grandes options et des catégories doctrinaires qui caractérisent l'activité de nos protagonistes, la quantité de culture qu'ils distinguent et injectent dans le massif de l'exercice productif semble un

indice pertinent pour situer plus généralement la fonction de la « technique » dans l'exercice architectural. Inversement, les parcours, les élans parfois de la remontée du technique vers l'amont de la conception, dénotent la perméabilité relative d'une activité que l'autorité artistique ne suffit plus à protéger.

Ce que montrent, au fond, nos entretiens, c'est que rien n'est moins rigide que cette séparation fondatrice de la spécificité artistique et professionnelle de l'architecte. Tout se passe comme si l'architecte, pourtant initiateur et moteur de la prescription constructive, cherchait à lutter contre cette tendance, à contourner cette sorte d'autorité qui lui échoit — un peu malgré lui croit-on entendre. La « construction » n'est plus cette catégorie simple, susceptible de progrès et de théorisation, ni a fortiori d'une pédagogie « positive », comme à l'époque de son enseignement à l'école des Beaux-Arts. L'architecte, aidé par l'appareil réglementaire des normes et par les catalogues, réélabore projet après projet les principes de la cohérence techno-productive qui permet au bâtiment de s'ériger. Le « corps complexe » de la production, traversé de contradictions « qui ne vont pas toutes dans le même sens » pour reprendre la formule de Hauvette, est une énigme permanente pour l'architecte censé en capter et en canaliser l'énergie. Aussi est-il amené par son projet à en segmenter la puissance et à en symboliser les actes pour mieux se les approprier. Mais le mouvement de cette appropriation du technique — qui définit partiellement son pouvoir de concepteur — ne s'effectue pas selon un code partagé et unitaire : l'état multiforme de la production en tout cas ne l'y autorise plus comme il y a un siècle encore, comme les travaux de J.-P. Epron l'ont montré. Ce code est spécifique à des architectes qui, au-delà des particularités de leur pratique, défendent des positions communes. Il a néanmoins cette caractéristique partagée par tous de devoir articuler le même principe d'irrationalité, c'est-à-dire de signifier, par les moyens professionnels et réglementaires mis à la disposition du concepteur (dans le cadre social de son exercice) la complexité du substrat technico-économique.

Le projet contemporain accepte des percées techniques très en amont de la conception (le travail de Prouvé montre à quel point le détail peut être inducteur du projet lui-même), en même temps qu'il plonge loin en aval, en cours de chantier, pour modifier, conformer tel ou tel détail. Cette relative instabilité de la frontière entre conception et exécution qualifie en retour le potentiel créateur du projet. Le fait que sa « force » supposée mette sur le même pied l'aléatoire technique (ajustable « en direct » sur le chantier) et l'investissement symbolique préalable (la citation, la référence à un « imaginaire » technique) en fait un instrument aux capacités peu modélisables, sinon par le détour du discours esthétique.

Tout projet met en scène, volontairement ou non, les éléments de la construction. Le projet technique est indissociable des figures du projet architectural, si tant est qu'on puisse dissocier les deux niveaux. On peut admettre, en théorie, que les exigences respectives de l'un et de l'autre se

superposent exactement, voire se confondent. Même si le travail de l'architecte consiste à les hiérarchiser, à les subordonner mutuellement, il fait coexister deux univers dont les raisons ordonnatrices demeurent parfaitement hétérogènes. La question est donc de savoir comment il opère — dans les deux sens — le déplacement de l'un à l'autre, comment son travail sur l'espace, la fonction, la lumière, la distribution bénéficient à l'économie de la production, et comment inversement la considération constructive féconde le travail architectural.

Pour clarifier les choses, il faut les schématiser. Même si la réalité de la construction relève de l'informel, de l'irrationnel, cette assignation « complexe » de son mode d'être constitue une donnée fondamentale du processus. Il appartient au théoricien de l'économie de modéliser ou éventuellement d'interpréter cette particularité du secteur, contentons-nous d'en considérer la facture sous cet aspect qui précisément résiste à la modélisation simple : la complexité. Toutes nos discussions relatives à ce que nous avons appelé la « contrainte » technique montrent, en effet, à quel point la situation telle que l'affronte le professionnel est changeante et contradictoire, malgré les garde-fous institutionnels censés réguler l'activité de la construction. Les logiques d'entreprise sont souvent irréductibles l'une à l'autre, les stratégies financières vont à l'encontre des stratégies techniques, les normes se contredisent, les standards sont incompatibles... le tableau n'admet pas de représentation synthétique et uniforme.

Face à ces situations ouvertes et indéfinies, quelle est l'attitude du concepteur-prescripteur ? En théorie, on pourrait admettre qu'une des fonctions du projet d'architecture consiste à ordonner, partiellement et momentanément, le corps complexe et emmêlé de la production. Depuis un lieu générateur d'ordre et d'harmonie, qui pourrait être celui des fonctions ou celui des formes, le concepteur organiserait la construction, à partir d'inducteurs programmatiques ou plastiques ayant pour effet de régler, d'orienter l'irrationnel productif, la « logique » fonctionnelle ou la « synthèse » plastique favorisant ainsi une mise en ordre dont bénéficierait par analogie l'informel productif. Pourtant, il semble que le mécanisme ne soit pas aussi simple. Les architectes que nous interrogeons ne cherchent en aucun cas à s'adapter aux logiques contradictoires ou aux irrationalités qu'ils dénoncent par ailleurs, ni non plus à les adapter (sauf peut-être dans des situations ponctuelles, comme celle du traitement du détail constructif), dans la mesure où les mouvements de la production sont soumis (à défaut d'être contrôlés) à des puissances ou des pressions sur lesquelles le projet n'a généralement pas prise (politiques, financières, industrielles, foncières...). Aussi les règles d'articulation technique, les tentatives de clarification technique que tend néanmoins à promouvoir le projet architectural obéissent à une cause finale qui s'accorde plus à une vision, une interprétation, voire à une symbolisation préalable de la technique, qu'à une articulation réelle ou à une régulation effective du substrat

Table

Avant-propos, par Philippe Potié	5
Le fait constructif	11
Entretiens	17
Entretien avec Paul Chemetov	19
Entretien avec Henri Ciriani	33
Entretien avec Stanislas Fiszer	49
Entretien avec Christian Hauvette	61
Entretien avec Georges Maurios	73
Entretien avec Jean Nouvel	87
Entretien avec Gilles Perraudin	105
Entretien avec Roland Simounet	123
Les architectes et la technique	141
La vérité constructive	143
Le détail	153
La technique comme contrainte	159
La technique en exercice	167
L'épreuve du chantier	175