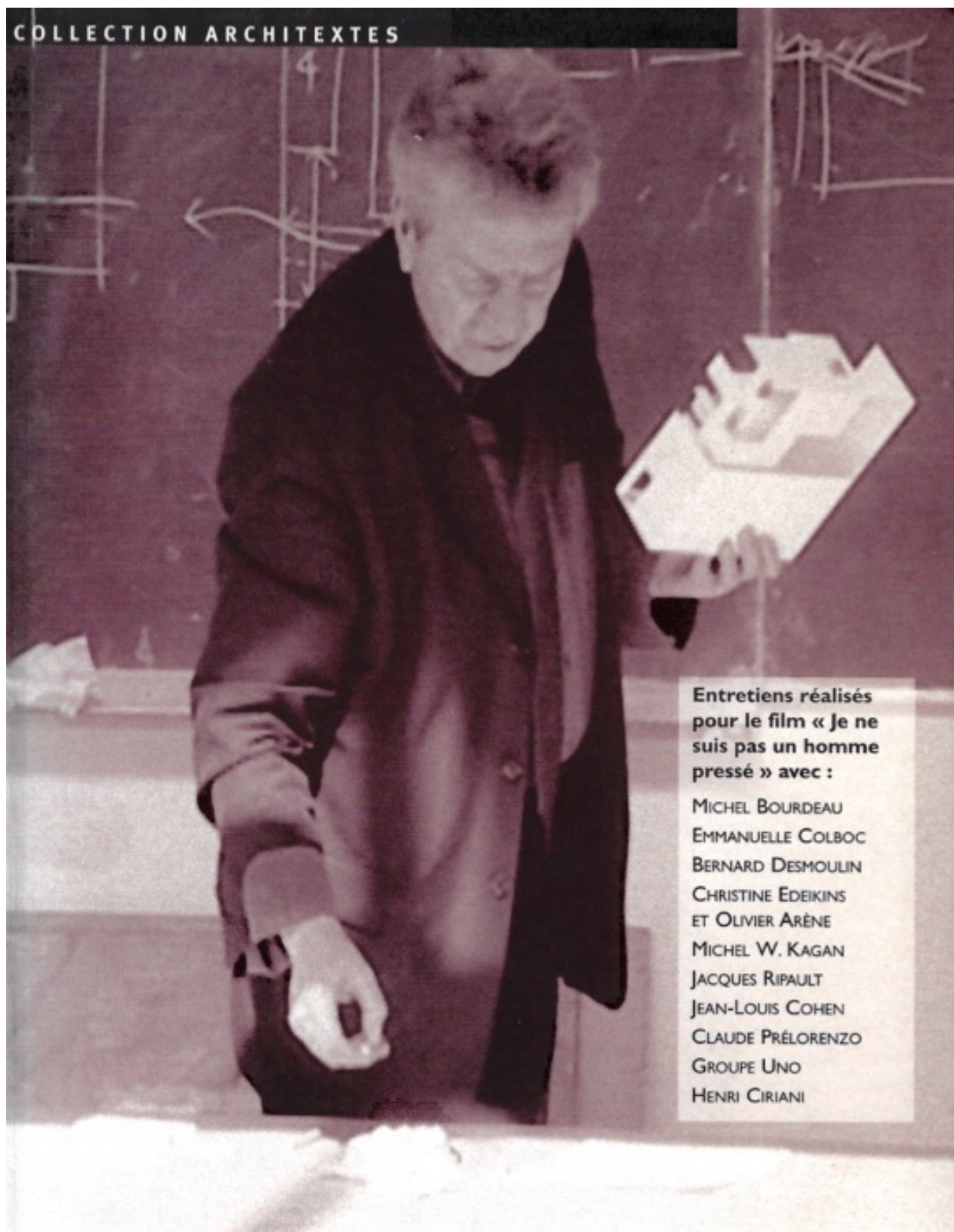


COLLECTION ARCHITEXTES



Entretiens réalisés
pour le film « Je ne
suis pas un homme
pressé » avec :

MICHEL BOURDEAU
EMMANUELLE COLBOC
BERNARD DESMOULIN
CHRISTINE EDEIKINS
ET OLIVIER ARÈNE
MICHEL W. KAGAN
JACQUES RIPAULT
JEAN-LOUIS COHEN
CLAUDE PRÉLORENZO
GROUPE UNO
HENRI CIRIANI

Françoise Arnold et Daniel Cling

Transmettre en architecture

De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

LE MONITEUR

Transmettre en architecture

De l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani

Françoise Arnold et Daniel Cling

Comment, dans le domaine de la conception architecturale, les idées cheminent-elles d'une génération à l'autre ? Comment s'opère la transmission ? Comment se captent les héritages ?

Autour du cas d'école que représente la chaîne allant de Le Corbusier à Ciriani et de Ciriani à ses anciens élèves, les entretiens réunis dans cet ouvrage permettent d'analyser la façon dont se transmet le savoir architectural et les valeurs qui le fondent. Issu du film *Je ne suis pas un homme pressé*, réalisé par les mêmes auteurs en 2001, le livre utilise l'abondant matériel qui servit pour le documentaire, 43 heures d'entretiens avec des architectes mais aussi avec un historien et un sociologue. Il retrace ainsi l'ensemble des propos tenus sur l'héritage de Le Corbusier et du Mouvement moderne, sur le rôle social de l'architecte et sa construction identitaire et, enfin, sur la figure de Ciriani enseignant, qui apparaît ici en véritable passeur, celui « qui donne envie de changer le monde ».

Entretiens avec Michel Bourdeau, architecte ; Emmanuelle Colboc, architecte et enseignante ; Bernard Desmoulin, architecte et enseignant ; Christine Edelkins et Olivier Arène, architectes ; Michel W. Kagan, architecte et enseignant ; Jacques Ripault, architecte et enseignant ; Jean-Louis Cohen, architecte, urbaniste et historien, chef de la mission de préfiguration de la Cité de

l'architecture, directeur de l'IFA ; Claude Prélorenzo, sociologue, enseignant, secrétaire général de la Fondation Le Corbusier ; Groupe Uno (Édith Girard, Laurent Salomon, Alain Dervieux, Lorenzo Piqueras, Gaëtan le Penhuel, Olivier Gahinet, Malcolm Nouvel, Henri Ciriani), architectes ; Henri Ciriani, architecte et enseignant.

Dans la même collection :

N° 1 MIES VAN DER ROHE,
par Fritz Neumeyer.

N° 2 L'ARCHITECTURE EN QUESTIONS,
par Marianne Brausch et Marc Emery.

N° 3 L'ART DU LIEU,
par Christian Norberg-Schulz.

N° 4 LES ESPACES PUBLICS MODERNES,
sous la direction de Virginie Picon-Lefebvre.

N° 5 L'ARCHITECTURE
ET LES INGÉNIEURS,
par Sylvie Deswarte et Bertrand Lemoine.

N° 6 LE CORBUSIER EN FRANCE,
par Mathilde Dion et Gilles Ragot.

N° 7 REGARD SUR L'IMMEUBLE PRIVÉ,
par Christian Moley.

N° 8 PETER RICE,
Mémoires d'un ingénieur.

N° 9 TADAO ANDÔ
ET LA QUESTION DU MILIEU,
par Yann Nussaume.

N° 10 ANDRÉ WOGENSCKY
par Paola Misino et Nicoletta Trasi.

N° 11 ARCHITECTURE EN FRANCE
(1940-2000),
par Jacques Lucan.

N° 13 PAUL CHEMETOV,
Un architecte dans le siècle.



9 782281 191530

33 €

ISBN : 2-281-19153-2

www.editionsdumonde.com

Le premier aspect de la recherche est la définition de la problématique. Cette dernière est le point de départ de toute recherche et elle doit être formulée de manière claire et précise. Elle doit également être pertinente et répondre à un besoin de connaissance. Une fois la problématique définie, il faut choisir les méthodes de recherche. Ces méthodes doivent être adaptées à la problématique et permettre de collecter des données pertinentes. Enfin, il faut analyser les données et tirer des conclusions. Cette dernière étape est la plus importante car elle permet de valider ou d'infirmer l'hypothèse initiale.



MICHEL BOURDEAU

La recherche est un processus continu et évolutif. Elle nécessite une ouverture d'esprit et une capacité à remettre en question ses propres idées. Elle est également un travail d'équipe et nécessite une communication efficace. Enfin, la recherche est un processus qui demande du temps et de la patience. Elle ne se termine jamais vraiment, car de nouvelles questions se posent toujours.

Vous avez dit que le titre Je ne suis pas un homme pressé était une phrase de Ciriani. D'où la connaissez-vous ?

Michel Bourdeau. Elle fait partie de la sélection de phrases que Ciriani a publiée dans un petit livre, édité par Jean Petit, qui s'appelle *Parole d'architectes*. C'est une succession d'énonciations sur l'architecture, sur son métier d'architecte, sur sa condition d'architecte, avec, en parallèle, des croquis.

Qu'est-ce qu'elle veut dire d'après vous ?

M.B. Quand on connaît bien le personnage, comme je pense le connaître, c'est une phrase qui signifie que l'architecte doit se placer le plus possible en dehors de son temps présent pour ne pas être soumis à l'urgence : l'urgence de la mode, l'urgence du succès, l'urgence de l'argent. Elle signifie aussi, je crois, que l'architecture demande du temps et qu'il y aurait une contradiction entre le fait de jouir de la vie et construire des édifices. Cela demande aussi une espèce de patience et de sacrifice. Dans ce petit livre, il parle aussi volontiers de sacerdoce, de croisade. C'est vrai que la résistance de l'architecte par rapport aux multiples pressions peut le conduire à exercer l'architecture comme une croisade. Je le comprends. Il n'est pas pressé et, en même temps, il a une existence d'homme qui est limitée, déjà bien nourrie et bien utilisée. Je n'ai aucun conseil à lui donner, mais c'est un homme qui a une telle maturité qu'il aurait maintenant intérêt à être pressé.

C'est-à-dire ?

M.B. C'est-à-dire à accomplir, en termes quantitatifs, un peu plus de choses, parce que, malheureusement, on vit dans une époque d'urgence et de pression. Se marginaliser et produire peu est une forme de luxe dont s'accommode assez mal, par exemple, l'urgence des problèmes urbains à résoudre.

Vous avez l'air d'opposer « jouir de la vie » et ne pas être pressé...

M.B. Non, mais ne pas être pressé suppose consommer moins, faire les choses plus lentement et, donc, faire moins de choses. Le XX^e siècle est un siècle où l'on a appris à voyager loin, à voyager vite, à produire plus, à produire vite. Il y a également une notion de performance liée aux outils de l'architecte. Cette performance a du mal à se conjuguer avec la patience, avec l'intention, avec la répétition.

Qu'est-ce qui vous a donné envie d'être architecte ?

M.B. C'est une question à laquelle il faut faire très attention. Je dessinais beaucoup étant enfant. Donc, assez logiquement, même si étant gamin je n'imaginai pas forcément que l'architecture pouvait être une transformation du dessin, une poursuite du dessin, c'est ce qui m'a conduit à faire ce choix. Je peux aussi raconter d'autres anecdotes significatives : le fait d'avoir vécu dans de beaux endroits par exemple, comme à Nancy où je suis né ; le fait d'avoir visité régulièrement avec ma mère l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille, lorsque j'y vivais au début des années 1960. Ou encore le fait, qu'étant Creusois par mon père, j'entendais souvent parler des maçons qui ont construit

Paris de leurs mains. Est-ce que ces choses qui s'impriment dans la mémoire de l'enfant comptent ? Je le crois.

Comment vous êtes-vous retrouvé dans une école d'architecture ?

M.B. Le cursus logique et obligé après le bac, à Paris en tout cas, est d'aller dans une école d'architecture.

C'est donc le goût du dessin qui vous a mené à l'architecture ?

M.B. Le goût du dessin et aussi la volonté d'agir sur le réel et d'avoir un rôle social. Cela, c'est un rêve que j'ai toujours poursuivi et que j'ai d'ailleurs réalisé à d'autres périodes de ma vie, dans d'autres domaines que celui de l'architecture. Je dirais au sens très large : l'engagement social. Essayer de concilier, de faire se rejoindre une forme d'épanouissement de soi et une forme de générosité. C'est un peu pompeux, un peu difficile à défendre aujourd'hui, à un moment où l'architecte a un rôle social quasi inexistant en France. Il est plutôt considéré comme un homme de style, comme quelqu'un qui développe son ego, quelqu'un qui cherche la mode. Même s'il est assez difficile d'échapper à ces pièges finalement assez récents qui remontent aux années 1980, je crois que c'est la vocation sociale de l'architecte qui m'obsède.

Que mettez-vous dans « vocation sociale » ?

M.B. Pour être architecte, il faut ne pas être content. Ne pas être content de ce monde dont on est entouré. Il faut avoir une farouche volonté de transformer le monde. Au début des années 1920, les architectes étaient persuadés de pouvoir agir sur le réel, et d'ailleurs ils l'ont fait. Que ce soit en Europe de l'Est ou en Europe de l'Ouest, ainsi que dans certains pays d'Amérique du Sud, ils ont eu une véritable influence au sens où leur problématique était quantitative, parce que l'époque le réclamait. L'époque réclamait des logements, des transports, l'après-révolution industrielle imposait aux architectes de rattraper un peu le temps perdu, dans la mesure où pendant tout le XIX^e siècle, toutes les révolutions quantitatives leur avaient échappé, sauf quelques exceptions, quand ils faisaient des gares ou des choses comme ça. Tout ça a duré deux tiers ou trois quarts du siècle, et puis, pour des raisons longues à expliquer, mais que tout le monde connaît et identifie désormais, l'architecte a été obligé de renoncer à ce type d'ambition. Il a dû faire son mea culpa parce qu'on l'a accusé de tous les maux. C'est pourquoi dans des pays très développés et très riches comme la France, il se trouve aujourd'hui dans une situation paradoxale. Il assume un héritage moderne quelquefois très lourd et il est devenu un homme de style. Lorsqu'on lui oppose « projet social », il reste muet. Je pense que, pour de multiples raisons, c'est une période qui ne durera pas. Face aux problèmes d'environnement, que ce soit la pollution, le bruit, les transports, le « mal-vivre » qui commence à nous frapper, l'architecte va être obligé de redevenir très imaginatif, pas uniquement sur le plan technique et technologique, mais sur le plan du programme, sur le plan des conditions de vie. Il va devoir être présent beaucoup plus en amont du projet, que ce n'est le cas aujourd'hui. C'est un homme d'institution qu'on appelle à un instant T parce que sa présence, sa prestation sont indispensables, y compris au niveau juridique,



par exemple en ce qui concerne la transparence des marchés publics. Mais ce n'est pas suffisant. Pour qu'il soit véritablement associé à un projet social, à une multitude de projets sociaux, il faut absolument qu'il renoue avec sa position d'intellectuel.

Michel Bourdeau,
concours pour Euro-Asia Center,
Pékin, 1997.

Qu'avez-vous l'impression de faire, à titre personnel, pour que la profession puisse renouer avec ce projet social ?

M.B. De façon un peu présomptueuse, j'ai une tendance à dire que j'ai fait beaucoup par rapport aux gens de ma génération. Je pense avoir pris beaucoup de risques au niveau professionnel, et je continue à en prendre dès que je le peux. Prendre des risques, cela ne veut pas dire se placer dans une position d'opposant systématique ou de marginal, parce que je ne pense pas être quelqu'un de marginal du tout ; ça veut dire bousculer l'institution, quelquefois remettre en cause les questions auxquelles on est soumis dans le cadre d'un concours, dans le cadre d'un programme. Ce n'est pas très bien vu parce que la profession est tellement mal en point que l'architecte français (je me limite pour l'instant à notre pays) est quand même très servile. Il cherche tellement la commande, la reconnaissance, à asseoir sa position de petit notable, persuadé que, comme les générations précédentes, il pourra bénéficier de ce statut social, de cette position soi-disant dominante, que la profession est très servile. Elle est aussi frappée par la loi du nombre, ce qui peut toujours excuser beaucoup de compromis, de silences. Cela peut se faire de façon concrète pour un architecte. Vous savez, l'outil et l'arme essentiels de l'architecte, c'est le dessin. Cela permet de communiquer quelques idées.

L'idée de transmettre vous inspire-t-elle ? Y a-t-il un combat à mener de ce côté-là ?

M.B. Je crois que, de façon très générale, les aînés sont amenés, et c'est leur responsabilité, à transmettre aux jeunes, que ce soit en architecture

ou au sein d'une famille. Et cette transmission orale, parce que c'est bien de ça qu'on parle aujourd'hui, à la différence de la transmission par les livres qui est écrite, est essentielle. On pourrait dire que la transmission orale s'exerce de plus en plus à l'époque des médias. Grâce aux supports de la radio et de la télé par exemple, cette transmission s'effectue naturellement. Dans la transmission orale, l'idée de présence, de face à face, d'intimité est très importante. La transmission orale n'est pas une transmission de foule. Ce n'est pas un discours politique. La transmission orale demande une intimité, une chaleur, une humanité qui n'existent ni dans les livres ni dans les médias sophistiqués.

Si Ciriani avait écrit des livres, des manuels scolaires, son enseignement aurait-il été différent ?

M.B. S'il avait écrit des livres, je pense que je ne les aurais pas lus. Je crois surtout qu'il n'y a jamais pensé. En tout cas s'il le faisait, ça pourrait être une collection, une addition de textes, de contributions, de projets et de dessins d'étudiants. Cela pourrait être le Durand de l'architecture, mais ça n'aurait pas grand intérêt. Ceux qui seraient concernés par ce genre de transmission seraient, par définition, ceux qui n'ont pas étudié avec lui, qui n'ont pas eu la chance de le rencontrer et d'avoir un rapport privilégié avec lui. Cela serait une sorte de caricature. Des dizaines de livres sur les entretiens de Lacan ont été publiés et, franchement, je ne me suis jamais risqué à les lire. Mais si on voit un film où parle Lacan, la dimension humaine, charnelle de la parole, sa dimension messianique ne peut pas être évacuée, la parole prend toute son importance.

Qu'est-ce que Ciriani vous a réellement apporté ?

M.B. La première chose qu'il m'a apportée, c'est une morale. C'est plusieurs choses, une morale : une attitude devant le travail, une certaine modestie par rapport à l'apprentissage, qui est très long et qui ne se limite pas aux quelques années d'études avec Ciriani ou avec quelqu'un d'autre. L'idée d'être architecte – et cela peut s'appliquer à d'autres professions, au médecin, à l'écrivain ou à l'artisan – inscrit l'existence dans un temps donné et dans un processus perfectible. La progression est une notion très déterminante dans l'enseignement de Ciriani. Le génie n'est pas le problème. Le talent est le problème. Être doué ou pas n'est pas une chose fondamentale. Ce qui compte c'est le processus, c'est le progrès et une certaine humilité par rapport à cette notion d'avancement et de perfectibilité. Ce n'est pas très à la mode.

De l'extérieur, on a l'impression qu'il amène quand même beaucoup de gens au même endroit...

M.B. C'est vrai quand on regarde la production générale, massive, de générations d'étudiants successives. Mais ce n'est pas pire qu'un bon enseignement de masse qui donne un niveau moyen. Ce qui est agaçant, c'est que beaucoup de gens y trouvent facilement l'occasion d'y apprendre une espèce de styling, une espèce de coup de patte, de style. On appelle ça une écriture. Mais ce n'est pas une écriture ; ce n'est même pas un langage. C'est une apparence, parce que l'architecture a toujours beaucoup de mal à quitter le domaine des apparences. C'est un art qui

par définition joue des apparences. Parce que pour communiquer, il faut dessiner, afficher, montrer, persuader, convaincre. Mais le fond de l'architecture est quelque chose de plus difficile à enseigner, de plus étrange, de plus énigmatique, de plus secret, et certainement pas médiatique. Il n'y a rien de plus évident qu'un bâtiment ou un espace harmonieux, calme, agréable, réussi, silencieux. Vous prenez n'importe quel être humain, vous le mettez dans un espace réussi de ce type-là, comme par miracle, il fait silence, il apprécie. Il n'est plus dans ce domaine de l'apparence. Il est dans le domaine de la réalité de l'architecture. L'enseignant doit compter avec ça. C'est-à-dire qu'il doit travailler les passages obligés de l'apparence pour conduire éventuellement quelques étudiants, qui le souhaitent vraiment, qui sont très déterminés, qui n'ont peut-être rien de mieux à faire dans l'existence que ça, à la magie du projet. Pour en revenir à votre question, Ciriani n'a pas toujours enseigné à une grande masse d'étudiants. Je ne vais pas dire « de mon temps », mais à l'époque où j'étudiais avec lui, on était très peu nombreux. Comme Louis Kahn qui était aussi un enseignant praticien, qui a transformé son enseignement en séminaires, en prises de parole magistrale, Ciriani est quand même passé d'un enseignement très incarné et très humain à une forme d'enseignement magistral. Je crois que c'est un choix de sa part.

Vous aimeriez suivre son enseignement tel qu'il est dispensé maintenant ?

M.B. Je ne le connais pas assez mais je pense que ça ne m'aurait pas dérangé.

Vous avez de la gratitude envers lui ?

M.B. Beaucoup. Il m'a donné des outils quand j'étais très jeune. C'est aussi quelqu'un d'une profonde humanité. On le critique, on dit que c'est un homme dogmatique, rigide, autoritaire. C'est tout le contraire. Ciriani est un homme bon, généreux, assez simple, très torturé en tant qu'architecte praticien mais comme moi, comme tous ceux qui sont confrontés au projet. C'est une chose lourde à mener. Je ne l'ai pas rencontré par hasard. Quand on s'inscrit en architecture, on n'est plus un enfant, on est un adulte déjà. On a bien pris soin, que ce soit aux États-Unis, en France ou en Italie, de savoir où on s'inscrivait. Il n'y a pas de hasard. Donc, si on décide de se confronter à un maître, c'est un choix.

Pour vous c'est un maître ?

M.B. Bien sûr.

Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui ? C'est un mot qu'on n'utilise jamais.

M.B. C'est un mot qu'on n'utilise pas, mais les maîtres, les petits maîtres ou les « centi-maîtres », comme dit Mario Botta, obligent à ramener les choses à leur juste proportion. Par rapport à l'histoire de l'architecture, que ce soit Ciriani, Botta ou d'autres, les apports essentiels sont de toute façon exceptionnels et rares. Donc, il faut avoir un certain recul par rapport à ça. Cela n'empêche pas de considérer quelqu'un comme un maître. Il y a par exemple le maître d'école, quand on était petit, qui nous enseignait à écrire correctement, à parler correctement, à ne pas faire de

fautes. Avec des adultes, un maître peut exister. Il enseigne des choses plus complexes, mais il transmet également des règles.

Est-ce qu'il y a une différence entre maître et enseignant ?

M.B. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir un enseignant en architecture. Il peut y avoir de nombreux architectes qui crèvent la dalle et qui ont besoin d'un poste, ou qui cherchent un petit emploi dans l'administration ou ailleurs. On ne peut pas être enseignant. Comment avoir la prétention d'être face à de futurs architectes, de jeunes adultes armés de crayons de couleur, de feutres et de cahiers en essayant de leur expliquer comment on va peut-être parvenir à dessiner un projet ? Il faut avant tout construire et être architecte.

Vous ne répondez pas vraiment à ma question. Quelle est la différence entre maître et enseignant ?

M.B. La différence, c'est que les enseignants ne construisent pas. Je n'appellerais pas des enseignants les architectes qui vont à l'école une fois par semaine. Vous pensez que les médecins qui enseignent aux jeunes internes ne pratiquent pas la médecine ? On a parlé des enseignants, des architectes qui enseignaient et on en revient à la question des maîtres. Évidemment, des maîtres, il y en a très peu. Ciriani est un maître dans le sens où il a une parole. Un maître délivre une parole identifiable, reconnaissable, cohérente, construite, logique. Si vous donnez au mot « maître » une dimension trans-historique, ce n'est pas dans ce sens que je le comprends. Maître d'école, c'est la bonne référence. La rigueur de l'enseignement du maître d'école est essentielle. Le philosophe Finkielkraut a une formule assez juste : il dit qu'on passe insensiblement d'une culture de l'attention à une culture de la distraction. Et l'architecture n'échappe pas à ce phénomène. On peut effectivement croire que l'étudiant qui feuillette quelques revues, qui pianote sur le net en visitant quelques sites aura une culture visuelle suffisamment variée pour devenir architecte. Je ne le crois pas. L'enseignement du projet, c'est une méthode.

Ciriani avait-il une méthode particulière ?

M.B. Assez particulière, difficile à résumer mais fondée avant tout sur le travail, sur le processus. Pourquoi le dessin numéro 4 diffère-t-il du dessin numéro 3 ? C'est quand même la seule question qui compte, y compris quand vous montez une agence et que vous travaillez avec des collaborateurs. Si vous n'êtes pas capable de leur expliquer pourquoi vous êtes passé du dessin 3 au dessin 4, c'est tout de même gravissime.

Qu'est-ce que vous avez pensé de lui la première fois que vous l'avez vu ? Vous avez un souvenir ?

M.B. La toute première fois... Je m'en souviens assez bien, oui... Un échange de regards.

Comment, ce regard ?

M.B. Au pluriel : de regards. On s'est regardés et, vous savez, les regards sont quelquefois très éloquents.

Qu'est-ce qui passait dans le sien ?
M.B. Ce qu'on voit quand on a vingt ans : l'autorité, la confiance, la générosité.

Ça ne s'est jamais démenti ?

M.B. À mon égard, non.

On évoque toujours à propos de l'enseignement de Ciriani et d'Uo la reproduction d'un certain modèle formel. Vous n'avez pas l'impression d'avoir une architecture assez différente ? Comment cela se fait-il ?

M.B. Comment ça se fait que je sois un mouton noir ? Je suis un mouton noir depuis toujours, partout, donc, personnellement, ça ne m'a jamais beaucoup surpris. Simplement, cela demande pas mal d'années pour se révéler, parce qu'on ne sort pas les choses de son chapeau comme ça. À l'époque où j'étais étudiant avec lui, je n'ai jamais ressenti de contraintes, ni de censure, ni d'obligations. Les références étaient connues mais ça ne m'empêchait pas d'en proposer d'autres.

Mattait-il souvent le mouvement moderne en avant ?

M.B. Pas le mouvement moderne au sens politique du terme. Parce que malheureusement, quand on veut privilégier la méthode, l'outil et le savoir-faire, il y a un minimum d'abstraction à entretenir et à construire dans un groupe d'étudiants. On parlait peu du mouvement d'idées dont l'objectif principal était la transformation du monde, et non pas l'exercice de style qu'on connaît. D'abord parce que j'appartiens à une génération qui ne s'est pas engagée politiquement. On était énormément censurés par la génération précédente qui avait fait 68, par les architectes qui ont dix/quinze ans de plus que nous et qui ont véritablement cassé l'École des beaux arts, fondé les unités pédagogiques (UP) et pris le pouvoir ensuite au niveau professionnel. Ces gens-là avaient la prétention de reconstruire une école fondée uniquement sur un discours sociologique et politique. UP6 a été l'école phare de ce « renouveau » de l'école. Puisqu'une génération ne reproduit jamais ce que la génération précédente a fait, la mienne n'a pas eu la possibilité de s'engager politiquement en France. Pendant les années 1975-1980, le mouvement contestataire n'existait plus dans les écoles et dans les universités. C'est en cela que l'enseignement de Ciriani était hyper-marginal. Quand il était au Grand Palais, à UP7, c'était encore les dernières années d'un enseignement très sociologique, presque politique. UP7 était une école qui voulait prolonger le début des mouvements utopiques des années 1960 en France ; elle était initiée par des gens comme Paul Maymont. Les ateliers essayaient d'élaborer des pédagogies autour de grands projets urbains et rappes de logements, de villes flottantes, de méga-structures habitées. Ciriani venait d'Amérique du Sud et il avait peut-être mesuré les limites de l'utopie méga-structurelle ; il arrivait justement en France autour de 68, à l'âge de trente-cinq ans à peu près. Il s'est démarqué assez vite à UP7 de ces autres enseignements. Il a commencé à axer son enseignement sur la culture des édifices, les invariants de l'architecture, la maîtrise du plan, la maîtrise de la coupe, etc. Il enseignait un travail très artisanal, une espèce de miroir de sa pratique d'architecte au niveau professionnel. Cela

a donné un clash mémorable et il a quitté UP7 quelques années plus tard pour aller à UP8. Les étudiants les plus engagés d'UP7 l'y ont suivi.

Comment avez-vous évolué ? Quand vous suiviez les cours de Ciriani, renchiez-vous votre frein avec l'envie de sortir de la logique des murs blancs ?

M.B. Oui, évidemment. Dès qu'on est confronté, soumis à une parole forte, la réaction la plus saine, c'est quand même la révolte. Il n'est pas question d'entendre et d'accepter un discours dominant sans révolte ou alors, on est soumis toute son existence à beaucoup de choses et, ça, ce n'est pas tellement ma mentalité. Simplement, étant jeune et n'ayant ni l'envie ni les outils, je faisais peu, ou alors, quand ma révolte se manifestait, c'était avec beaucoup de déférence, de politesse. Mais Ciriani était quelqu'un qui entendait. Les formes de déviance, il ne les tolérait pas forcément mais il les entendait.

Je me souviens de l'anecdote d'un étudiant qui a disparu depuis, très brillant, qui avait fait de très beaux dessins à l'occasion d'un projet très *tendenza* italienne. La *tendenza* était l'expression revisitée du rationalisme italien des années 1930, pré-fasciste, par des gens de l'Italie du Nord – mouvement dont est issu Mario Botta, de façon plus ornementale. Elle a permis la redécouverte du dessin, du dessin d'architecte avec la règle du plan, de la coupe, de la façade. Cela signalait l'arrivée en France de toute la culture italienne des années 1960, véhiculée par Aldo Rossi, Gregotti. Par conséquent, ignorer la *tendenza* italienne, c'était faire preuve d'une amnésie monumentale. Et cet ami, par provocation, avait dessiné un projet uniquement au crayon de façon très fine. Il nous avait montré des originaux au crayon très rationalistes, des dessins très durs, très beaux, et Ciriani n'a pas supporté.

Comment a-t-il réagi ?

M.B. Il a hurlé. C'est un des actes les plus intolérants que j'ai pu le voir faire. Mais c'est quelqu'un qui a toujours alerté, voulu alerter les jeunes étudiants. J'imagine qu'il a dû faire la même chose dans les années 1985-1990, quand quelques étudiants innocents lui apportaient – ça a dû se produire j'imagine, enfin j'espère – des dessins extrêmement technologiques, issus d'Archigram par exemple. Je crois qu'il est quand même nécessaire que, de temps à autre, quelques étudiants rappellent que la cohérence extrême que l'on poursuit, finalement, n'est pas toujours de ce monde.

Vous avez l'air de parler de questions de style...

M.B. Non. C'est plus que des questions de style. Le véritable style ne peut être que l'aboutissement d'un discours logique et d'une prise de position sociale et politique très globale. Le style, pas le styling dont on parlait tout à l'heure, le vrai style est quelque chose de reconnaissable, d'identifiable ; il a une logique, c'est l'aboutissement de quelque chose de plus profond, de plus lointain. Ce n'est pas quelque chose qu'on improvise.

Vous sentez-vous proche de Le Corbusier aujourd'hui ?

M.B. Oui. De la même façon que je me sens proche de Michel-Ange par exemple, des monuments, des monstres de cette période.

Pour en revenir à Ciriani, avez-vous l'impression d'appartenir à une famille, à un clan ?

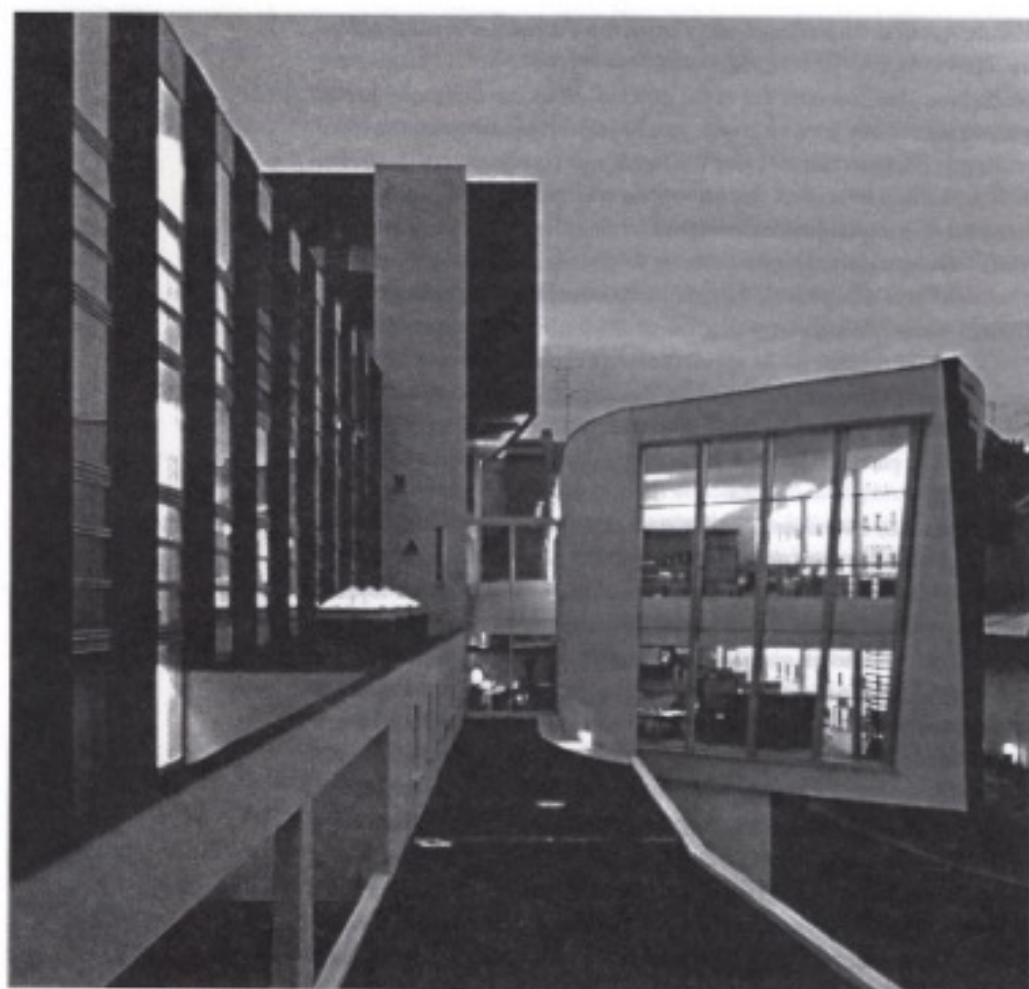
M.B. Non. J'ai toujours été exclu du clan. Vous me direz que je suis paranoïaque, mais je ne crois pas. Je n'ai jamais appartenu au clan néo-moderne, qui marchait très fort d'ailleurs, qui a eu beaucoup de succès. Parce que dans la plupart des cas – je ne voudrais pas non plus généraliser, car il y a quelques contemporains de valeur – les projets que je vois, très construits, très dessinés, et le discours entretenu autour me semblent très éloignés de ce que j'entendais quand j'étudiais avec Ciriani. Que cela permette une forme d'adoubement, de cooptation, une forme de partage ou de sociabilité – qui compte parce que, finalement, il vaut mieux avoir chaud qu'avoir froid –, je le conçois et je le comprends très bien, je n'ai ni à l'excuser ni à le condamner, mais je n'en fais pas partie.

Vous sentez-vous un ancien élève de Ciriani ? Est-ce que ça signifie quelque chose pour vous d'un point de vue identitaire ?

M.B. Par rapport à ce que vous me demandiez avant, non. Par rapport au personnage, oui. Ce que je retiens, c'est la rencontre avec cet homme-là. Les choses que j'ai pu apprendre avec lui comptent, mais cette espèce d'étiquetage, de reconnaissance, non. Ça ne compte pas pour moi et, au niveau professionnel, ça ne représente rien. Cela ne m'a jamais aidé.

Est-ce qu'il vous a appris des choses dont vous avez cherché à vous débarrasser ?

M.B. Les premières années de mon installation professionnelle, les années 1985-1990, ont été des années assez fastes pour moi, et pour beaucoup de gens, des années d'ouverture réelle, de commande. Je rêvais à l'époque de pouvoir concilier la pratique artisanale et la pratique à grande échelle. Est-ce que c'est inconciliable ? Je ne sais pas, mais toujours est-il que, quinze ans plus tard, je m'aperçois que je pratique toujours l'architecture de façon trop artisanale. Cela correspond peut-être à ma nature, à la situation de l'architecte en France aujourd'hui, ou encore à cette forme d'enseignement, mais le fait est que j'ai du mal à m'en échapper. Là où ça m'ennuie, c'est quand il s'agit de faire un travail d'architecte qui ne conçoit qu'un seul édifice à la fois. S'il s'agit de réintégrer des questions plus globales que je pense essentielles, comme celle de la ville, celle de l'environnement, de la pollution, de l'échelle urbaine, là, je sens les limites de la pratique artisanale parce que cela suppose des moyens conceptuels et professionnels d'une autre dimension, que peu de gens arrivent à rassembler en France. Le drame, c'est que la profession abandonne de plus en plus de facettes du métier. Je dis souvent par boutade que l'urbanisme est maintenant donné au jardinier-paysagiste. C'est un peu vrai. Depuis dix ans on voit fleurir partout en France des projets urbains qui sont le fait de jardiniers-paysagistes. Comme si l'architecte, à partir du moment où il n'a plus de projet politique, au sens noble du terme, était dépossédé de tout projet social. On confond l'aménagement urbain et l'embellissement, on vitrifie des espaces publics avec des plaques de granit, des pots de fleurs, de beaux lampadaires « designés ». C'est un marché, ce qui est très bien, mais c'est



Michel Bourdeau,
hôtel du Trésor, Mahonn, 1994.

une façon de toiletter la ville qui est très éloignée de ce que devrait être un vrai travail d'architecte.

Pour en revenir à l'enseignement et aux manques que vous avez éprouvés par la suite, avez-vous l'impression d'être un architecte comblé ?

M.B. Je suis un architecte très malheureux. Avant tout parce que, depuis quelques années, je n'arrive pas, je n'arrive plus à trouver les liens possibles entre la discipline architecturale, celle de l'édifice, celle du travail de l'édifice, et surtout du travail sur l'intériorité – qui est pour moi l'objectif essentiel d'un projet – et des problématiques plus larges. Je veux dire par là, par exemple, s'attaquer radicalement et véritablement, en tant qu'architecte contemporain, à la question des banlieues – chose qui a été faite de façon radicale et positive par beaucoup d'architectes dans les années 1970, y compris par Ciriani. Quand il est arrivé en France, il a appartenu à un groupe très engagé qui s'appelait l'AUA, l'Atelier d'urbanisme et d'architecture, où étaient présents Chemetov, Corajoud, Devillers, toute une fratrie d'architectes qui avaient un engagement politique certain. Tout cela a évidemment éclaté quand la gauche est arrivée au pouvoir et le jeu n'a plus consisté qu'à savoir quel était le plus génial d'entre eux.

Qu'est-ce qui fait que vous n'êtes pas un architecte comblé ?

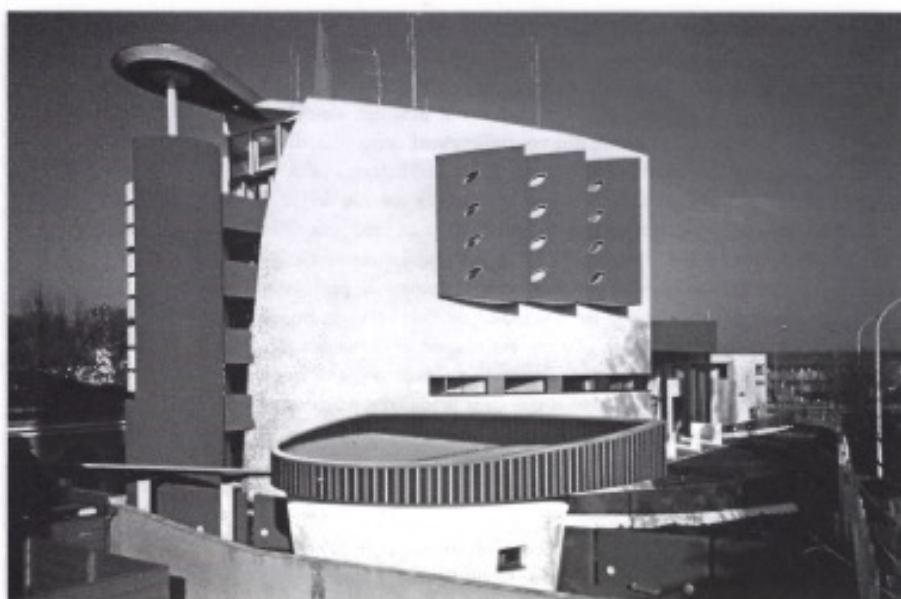
M.B. Je pense qu'un architecte est heureux quand il se sent utile, quand il sent que l'édifice qu'il est en train de projeter, de construire ou de livrer, ou que les projets qu'il est en train de dessiner, sont des projets utiles. Utiles, cela veut dire que vos projets sont demandés, discutés, négociés, critiqués, remis en question, appréciés, regardés par les usagers. Un projet n'est pas une chose globale issue du cerveau de l'architecte, ou dessinée puis construite telle quelle. C'est un processus très lent, très complexe, qui met en jeu beaucoup d'acteurs, qui rassemble beaucoup de problématiques et qui concentre beaucoup de protagonistes. L'architecte n'a pas un rôle lambda parmi tous ces protagonistes, il a un rôle clé de synthèse. Cette synthèse est nourrie de demandes. Il se trouve qu'aujourd'hui, la maîtrise d'ouvrage publique – parce que malheureusement il n'y a pratiquement que dans la maîtrise d'ouvrage publique qu'on arrive à exercer en France aujourd'hui – est devenue très administrative, très réglementaire et peu enthousiaste.

Est-ce que vous vous sentez utile ?

M.B. Je pense que je pourrais être beaucoup plus utile, et je l'ai été à d'autres époques de ma vie. Pour redevenir très utile, est-ce que je dois retourner en Afrique, dans des lieux beaucoup moins développés ? Ce qui me fait peur, par rapport à ce désir de renouer avec des problématiques sociales plus larges, c'est qu'il n'y a plus un seul endroit de la planète qui ait échappé à l'ingénierie américaine et à une espèce de banalisation du construit. Partout sur la terre la construction est devenue un objet marchand comme un autre. Je dis l'Afrique parce que c'est le cinquième continent, celui qui n'a pas encore eu son siècle. Je me verrais bien construire des bâtiments en terre, avec des bouts de bois, sans aucun moyen technique. C'est une espèce d'idéal primitif, cyclique peut-être dans la vie d'un architecte, qui le pousse à vouloir renouer avec des choses essentielles qui sont les pleins, les vides, la lumière, les volumes, cet espèce d'acte premier qui commence à nous échapper parce que la société s'est trop sophistiquée.

Comment l'enseignement de Ciriani, où il semblait y avoir des choses si fortes, engendre-t-il un tel sentiment d'inutilité chez un architecte ?

M.B. Il ne faudrait pas tirer la conclusion que ce type d'enseignement ne peut nourrir que des frustrations, des insatisfactions et des déceptions. Ce n'est pas le cas et c'est si peu vrai que les dix premières années de mon exercice professionnel étaient au contraire très enthousiastes. Un architecte n'échappe pas à la conjoncture dans laquelle il est. La France des années 2000 est une France tristounette. Confortable, très confortable, très endormie. On dit que c'est une France de la cohabitation, et c'est vrai. C'est une cohabitation entre des positions acquises où, finalement, on se dit que ce pays est très bien tel qu'il est. Il a une histoire formidable, un patrimoine exceptionnel, un niveau de vie envié par 95 % de l'humanité. Cela, ce sont des positions acquises. Mais la France c'est aussi, comme le montre l'histoire, des projets, des desseins, de grandes ambitions. Dans cette perspective-là, quelle est la grande ambition en France pour un architecte engagé ?



ci-dessus et page suivante :
Michel Bourdeau,
hôpital Avicenne, Bobigny, 1996.

J'allais justement vous poser la question. Si la France est endormie, vous, vous avez de l'énergie ?

M.B. Oui. Mais il ne suffit pas d'avoir de l'énergie. L'architecte est face aux institutions. Il doit dialoguer avec les institutions. Il doit pouvoir rencontrer des interlocuteurs à sa mesure, des hauts fonctionnaires qui rêvent vraiment de transformer les choses. Mais il faut une dynamique politique pour ça. Elle a existé avec Mitterrand, les ministères étaient ouverts, il y avait une certaine énergie. Tout le monde ressent ce que j'évoque et je ne crois pas que les architectes soient les seuls à en souffrir. Bien sûr, on peut dire : « Je ne suis pas un homme pressé », mais on peut dire aussi : « Aujourd'hui les gens sont pressés de bénéficier des véritables acquis de la modernité, de vivre dans le confort. Vivre dans l'espace, dans la lumière, vivre dans le calme. » Le Corbusier avait une très belle phrase : « Je veux construire ce dont les hommes ont le plus besoin, c'est-à-dire le silence et la paix. » Un architecte qui aurait comme projet, par exemple dans les vingt ans qui viennent en France, de construire le silence et la paix, ce serait un grand projet et une grande ambition. Cela veut dire se heurter à beaucoup de choses, refuser beaucoup de contraintes réglementaires stupides. J'ai tenté dans ma courte carrière de faire de petites démonstrations comme ça, sur des petits projets, et je crois que j'y suis arrivé de temps en temps. C'est quelque chose que j'aimerais poursuivre.

Vous êtes plutôt un architecte frustré à l'idée de construire.

M.B. Oui, mais ce n'est pas plus mal. Si j'étais un petit notable entouré de trente personnes, vivant dans le luxe et l'autosatisfaction, j'aurais moins de soucis matériels, mais ça ne me paraît pas enviable.

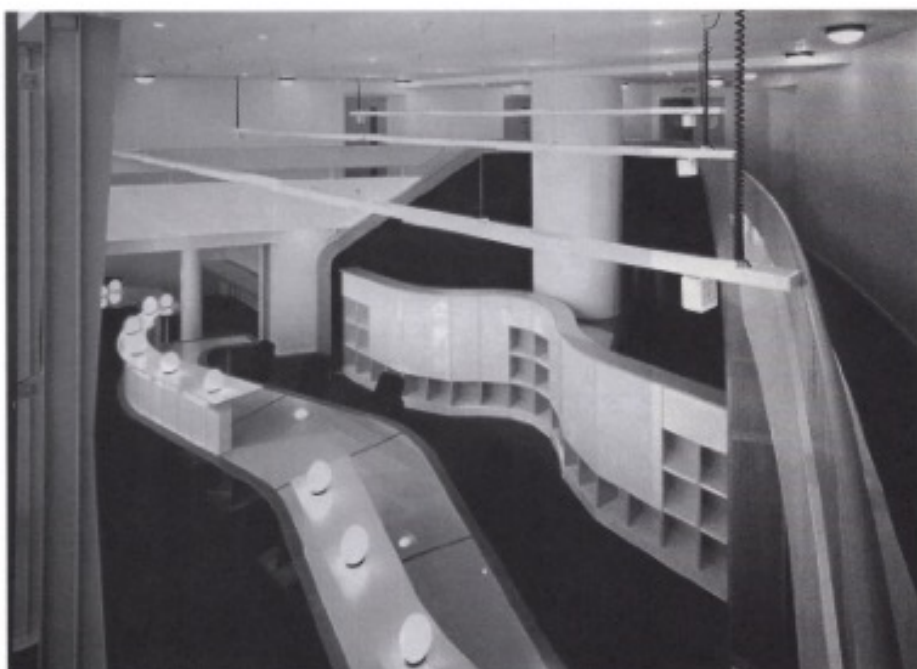
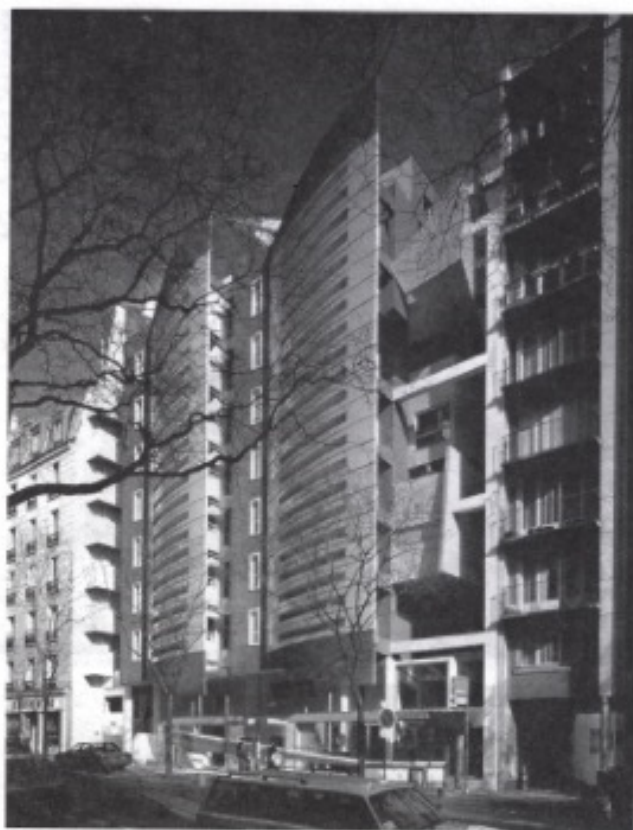


Figure 10.10. Interior view of the building's entrance, showing the curved, white, cantilevered walkways and the dark floor. The building's exterior is also visible, showing the curved glass facade and the dark, curved roof structure.

Michel Bourdeau,
immeuble de logement Couple-Plus,
rue des Pyrénées, Paris, 1995.



L'enseignement de Ciriani mettait en avant l'idée de la maturité, que j'avais acceptée très naïvement en me disant : « La maturité, pour un architecte, c'est quelque chose d'indispensable, comme pour toute discipline d'expression, comme pour toute discipline intellectuelle. Il est logique de construire des choses petites à vingt-cinq ans, un peu plus grandes à trente, un peu plus grandes à trente-cinq, et finalement de construire une œuvre. » Naïvement, j'ai construit ma pratique sur cette idée-là. Cela s'est un peu retourné contre moi. En plus, les années 1990 ont vu fleurir des phénomènes assez odieux et peu justifiables comme la bibliothèque de France, construite par Dominique Perrault. Quand on a travaillé pendant une quinzaine d'années, même plus d'une vingtaine d'années, si je compte mes années d'études, en s'inscrivant dans cette problématique de la progression, non pas de la carrière, mais de l'éclosion d'un architecte, c'est difficile d'accepter tout d'un coup qu'un bâtiment de cinq milliards de francs puisse être génial parce qu'il a été dessiné par quelqu'un de trente-cinq ans. Dominique Perrault est peut-être un génie mais il semblerait, pour avoir visité à plusieurs reprises l'espace et l'avoir regardé vivre, que l'architecture soit une discipline plus complexe et demande davantage de maturité, en tout cas plus de temps consacré à son élaboration. Je ne veux pas trop lui jeter la pierre, c'est un type qui a été soumis à des

injonctions technocratiques injustifiables, mais je pense que cela a été un acte très grave dans la culture française, à la fin du siècle précédent. Le château de Chambord avait été décidé et construit dans un contexte similaire : celui du prince pressé.

J'aimerais qu'on revienne à la notion d'enseignement, de filiation. Avez-vous l'impression qu'il existe un héritage particulier de Ciriani ? Parlons franchement. Est-ce qu'il y a une forme de filiation qu'on peut établir entre Le Corbusier et Ciriani, Ciriani et vous ou votre génération ?

M.B. Non, je ne crois pas. Effectivement, Ciriani s'est référé et se réfère constamment à l'œuvre de Le Corbusier. Cela me paraît logique. C'est une œuvre considérable, une œuvre qui a marqué la culture nationale pendant plus de cinquante ans. Cela me semble logique pour lui, pratique, facile d'y puiser ses propres outils pédagogiques. Mais c'est un peu son problème. Le Corbusier est avant tout un monument d'humanisme. C'est quelqu'un qui parle de l'homme, des enfants, de la rue, du jardin, des conditions de vie, de la voiture. C'est quelqu'un d'empirique, de pragmatique, qui a une espèce de gros bon sens, qui a les pieds sur terre. Les adjectifs qu'il employait c'était : formidable, épataant... Vous imaginez quelqu'un aujourd'hui qui, par rapport à des questions complexes proposerait des solutions comme ça, presque enfantines, simples, avec quelques dessins, et dirait au Premier ministre : « C'est épataant, c'est formidable les banlieues », plutôt que de faire ce que fait Claude Bartolone, c'est-à-dire détruire 15 000 logements sociaux par an. À l'époque de Le Corbusier, il y avait un autre ministre qui s'appelait Claudius-Petit. Lui, son idée, c'était la démarche inverse, c'était construire, rebâtir. C'était une époque positive. Positif-négatif, ces pôles traversent nos sociétés. Je conçois bien qu'aujourd'hui on ait du mal à proposer des solutions globales et simples en disant « épataant » et « formidable ». Pourtant, moi, je me vois bien arriver dans une banlieue et dire à un maire : « Écoutez, si on fait ce bâtiment, ce serait formidable et épataant. » Simplement, je lui proposerais un bâtiment atypique et différent. L'architecture est ambitieuse, les commanditaires doivent l'être aussi.

Vous avez parlé du positif et du négatif. En quelques mots, qu'est-ce que vous pouvez dire de positif de l'enseignement de Ciriani, ou plutôt de sa pédagogie ?

M.B. Morale, rigueur, travail, méthode.

Dans une phrase, ça donne quoi ?

M.B. Dans une phrase, ça peut donner : « Construire sa morale, travailler avec méthode et beaucoup de rigueur. »

Ciriani avait tout ça ?

M.B. C'est ce que j'y entendais.

N'est-ce pas un peu l'auberge espagnole chez Ciriani : on y entend ce qu'on veut y entendre ?

M.B. Aujourd'hui je ne sais pas. Je l'entendais à cette époque-là parce que c'était une parole très restreinte, avec un groupe de quinze per-

sonnes. Lorsque vous rencontrez un enseignant une à trois fois par semaine – ce qui fait pas mal d'heures – en groupe de quinze personnes, ça donne une relation très privilégiée. Ce n'est pas un enseignement magistral. Je ne dis pas qu'il enseigne comme ça aujourd'hui, je ne sais pas comment cela se passe, mais je pense que la vérité d'une parole comme celle-là doit passer inaperçue dans un groupe important. Elle ne peut guère être entendue que dans le cadre d'un enseignement élitiste.

Comment peut-on dispenser un enseignement élitiste et chercher à produire une architecture qui ne le soit pas ?

M.B. Là encore, c'est affaire de contexte, de société dans laquelle on s'inscrit. Personnellement, ça ne me dérangerait absolument pas de renoncer à beaucoup de mes obsessions d'architecte, obsessions formelles, d'espace, de langage, de cohérence, de choses qui gravitent en permanence dans ma tête d'architecte. Cela ne me dérangerait absolument pas d'en mettre beaucoup de côté pour un enjeu important, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, construire en terre en Afrique, avec des bouts de bois. À l'inverse, on peut se situer dans une production d'architecture, comme vous dites, élitiste, c'est-à-dire très occasionnelle et où on peut passer beaucoup de temps sur un édifice, parce que le processus même de conception, de construction, de livraison du bâtiment va demander des années et être très réglementé. Cette lenteur administrative, on peut la rendre positive en se disant : « Il faut saisir cette façon de produire qui est très lente pour en faire quelque chose d'exceptionnel. » C'est ce que j'essaie de faire depuis quelque temps mais je ne suis pas sûr que ce soit possible. Aujourd'hui on construit finalement assez peu, moins qu'avant. En tout cas les architectes sont nombreux et, par conséquent, lorsqu'on a la chance de pouvoir réaliser un édifice, on se dit qu'on doit pouvoir le faire correctement, le faire mûrir mais, ce qui est paradoxal, c'est que la lenteur administrative s'accompagne assez mal de cette notion de perfectibilité. L'administration, dans sa lenteur, entraîne le dépérissement du projet. C'est ce qui me gêne. On vit une époque tellement endormie que tout pousse à une production, peut-être pas banale, ce serait outrancier, mais une production sans histoire, au sens propre.

J'aimerais bien que vous me disiez quelles sont les obsessions dont vous avez parlé à plusieurs reprises.

M.B. Mes obsessions ? Je pense qu'un architecte doit construire des bâtiments qui aient un sens. Avoir un sens, cela veut dire qu'un bâtiment est placé au bon endroit à l'échelle du temps. Il a été fait après tel bâtiment, avant tel autre. Il y a une logique historique du mouvement des idées. Un bâtiment n'échappe pas au phénomène de la citation, il s'inscrit dans une narration historique globale et sa pertinence est là. C'est le premier point. Le second point, c'est construire l'unité. Le bâtiment doit être unitaire. C'est un monde en réduction, c'est une métaphore, c'est une logique qui est construite sur elle-même. Tout cela, c'est déjà un gros travail. On dit que l'ensemble de ces préoccupations produit l'œuvre, la cohérence de l'objet. Troisième point, essayer de ménager des intérieures, pour les gens, pour nous, pour le monde. Les

intériorités sont des endroits où l'on est bien, où l'on peut respirer, être calme, où la lumière est belle. Des instants de suspension, des seuils. Rentrer dans le temple, c'est ménager un entre-deux privilégié. C'est déjà pas mal. Vous vous rendez compte ? Réussir à mettre ces trois choses dans un édifice, c'est même un peu trop ambitieux pour le produit marchand que devient le bâtiment. C'est possible pour des palais de justice, ça devrait l'être pour des hôpitaux, des collèges, pour les lieux de la maladie, les lieux du travail.

À quoi sert l'architecture ? À qui est-elle destinée ?

M.B. Elle sert avant tout à ceux qui l'habitent. Modestement, mon plus grand bonheur est d'imaginer que les gens se sentent bien dans les quelques bâtiments que j'ai construits. C'est assez vrai. On peut fouiller, regarder, revenir sur les lieux de ses méfaits, je crois que ce que j'ai fait est globalement bien vécu. Pour moi, c'est la première satisfaction. Ensuite, ce qui me semble important, c'est la progression vers la cohérence. Je n'ai pas du tout envie d'être dans un style pendant cinq ou dix ans et puis ensuite dans un autre à cause de l'air du temps, de la mode ou de je ne sais quoi. En même temps, je ne suis pas étanche à mon époque. Je ne suis pas étanche aux influences du tout. Je rêve d'une architecture que j'ai à l'esprit, que je n'arrive pas bien à mettre en œuvre. Mon idéal d'architecte, ce serait de construire cinq ou six édifices, au même endroit. Non pas de disséminer sur le territoire tel et tel bâtiment, mais essayer de préserver un morceau de géographie et d'en faire un lieu de sérénité totale.

C'est stressant d'être architecte ?

M.B. Oui. Un type comme Wright, qui incarne, je crois, le génie de la transition entre le XIX^e siècle et le XX^e, avait atteint une forme de sérénité sur le tard, je ne sais pas exactement à quel âge. Les images, les photos l'expriment. L'architecte a besoin de maturité, il a besoin de temps. L'époque est dans l'urgence, dans la rapidité, la demande, la performance. Ces choses-là sont stressantes. Ce n'est pas l'architecture en elle-même, au contraire, il n'y a rien de plus génial que de dessiner de beaux dessins avec une équipe.

Est-ce que vous vous sentez un héritier de Le Corbusier ?

M.B. Au niveau de la philosophie, entièrement. Mais ce n'est pas reproduire, c'est prolonger. Pas prolonger tout, parce que prolonger la totalité de cette œuvre-là, ce serait présomptueux et de toute façon impossible. C'est une œuvre trop personnelle. Mais ce que je peux retenir dans une œuvre aussi généreuse, aussi humaniste, c'est une volonté farouche d'améliorer le sort des gens. On peut raconter toutes les salades et les inepties et toutes les stupidités qu'on veut sur Le Corbusier, c'est quelqu'un qui, comme il le dit, s'efforce de « construire le silence et la paix », choses dont les hommes ont le plus besoin aujourd'hui. C'est une philosophie du projet, pour un architecte, qui est éternelle. C'est une réalité en plus. C'est une demande qui ne peut être qu'exponentielle. Aujourd'hui, ça se fait avec d'autres moyens techniques, d'autres programmes, d'autres demandes sociales, mais le projet reste entier.

Pour poursuivre sur l'héritage de Le Corbusier, qu'est-ce qui permet à l'architecte de penser qu'il est capable d'apporter une réponse aux problèmes des gens ?

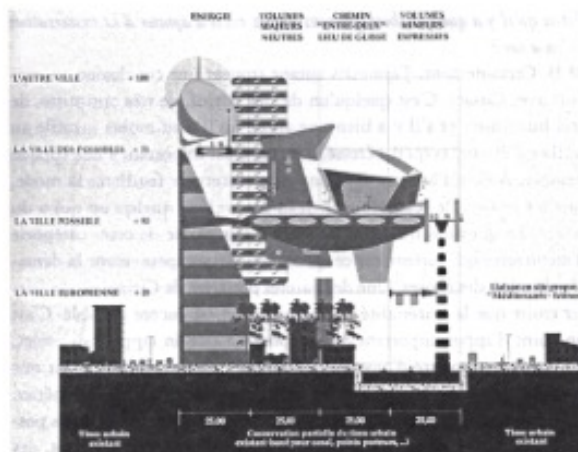
M.B. Au risque d'être un peu caricatural, je dirais que l'un des apports essentiels de Le Corbusier, qu'il a utilisé, développé une grande partie de sa vie, c'est ce qu'il a appelé le plan libre. Le plan libre consiste à construire le plancher au moyen de petites colonnes de béton pour dégager les trames porteuses. Le plancher devient une sorte de plateau libre sur lequel on installe des volumes qui peuvent prendre toutes les formes, rondes, cubiques, des sortes de notes de musique dans l'espace. Ce que j'aimerais, c'est ne pas oublier cette leçon, l'amplifier et la développer à l'échelle d'une ville. Pourquoi faudrait-il accepter que, dans certains bâtiments contemporains, il existe une liberté de l'espace qui, dès qu'on se trouve dans l'espace urbain, n'existe plus ? La ville reste une image figée de théâtre, de représentation sociale haussmannienne ou même néo-moderne, peu importe. Il serait temps d'installer cette liberté volumétrique de l'espace dans les rues. De faire des villes véritablement libérées du sol, des jardins véritablement suspendus, des espaces pour les enfants sur les toits de maisons. Ces choses sont possibles, existent, sont toujours montrées comme des signes d'usage qui existent, qui sont possibles, mais elles ne sont jamais mises en place.

Quand vous parlez de Corbu, de ce sentiment d'héritage, avez-vous l'impression d'être un néo-corbuséen ?

M.B. Pas du tout. Ce terme désigne certainement les architectes qui s'arrêtent à la période qu'on appelle la période blanche, la période des maisons. Dans leurs architectures, la paroi est réduite à un plan, la géométrie est souvent très primaire, la variation n'existe pratiquement pas. Ces architectures donnent un sentiment de platitude, de désincarnation. Le Corbusier ne tombait jamais dans ce lissage, dans cette sorte de polissage du projet et de l'objet. Dans mon travail, je ne me situe pas dans cette période blanche. Il faut rappeler que Le Corbusier appelait ça une architecture de laboratoire et il faut la prendre comme telle et ne pas cultiver cette espèce d'image de la modernité, désuète et souvent ridicule. Être néo-corbuséen, ce serait plutôt tomber dans les travers très organiques de sa dernière période, celle des volumes rugueux, courbes, archaïques, des volumes essentiels avec lesquels il avait renoué, sans les avoir jamais abandonnés vraiment. Mais au fond, je pense qu'on peut être corbuséen mais qu'on ne peut pas être néo-corbuséen. L'architecte ne se retourne pas. Il a peut-être un troisième œil derrière, mais c'est quelqu'un qui ne regarde pas par-dessus son épaule. Il doit regarder l'avenir. Il est payé pour ça, pour penser avant les autres, essayer d'explorer. C'est dangereux parce que si on explore des impasses, on perd du temps.

Si vous êtes héritier de Corbu, pourquoi pas de Ciriani ?

M.B. Je n'ai pas dit que je ne l'étais pas. Je peux être héritier de Ciriani et ne pas oublier ce qu'il m'a enseigné, ne pas oublier ce que je comprends dans ses bâtiments quand je les visite. L'essentiel consiste aussi à bien mesurer l'écart, le décalage entre un discours et une production.



Michel Bourdeau,
« Partée de volumes »,
projet de ville, site des Longs Mars,
Athènes (Grèce), 1998. Consultation
internationale.

Ciriani a une production bien moindre que Le Corbusier – autre époque, autre mentalité, autre personnage –, mais elle est bien réelle, tout à fait compréhensible et elle est à la source de son enseignement. C'est un complément de son enseignement, un prolongement.

Vous pensez qu'il y a une cohérence ?

M.B. Je ne me pose pas cette question.

Est-ce que vous reconnaissez Ciriani dans ses bâtiments ?

M.B. Cela dépend des bâtiments. Ciriani a une œuvre riche et variée. Si vous regardez ses premiers bâtiments en France, autour de 1975, et ses derniers bâtiments, vous voyez que c'est quelqu'un qui a profondément évolué. Je ne dis pas qu'il a changé, il a évolué. Il a traversé plusieurs périodes qu'on pourrait qualifier de classiques. Il a travaillé la verticale, la pesanteur, le soubassement, l'architrave, la duplication, l'asymétrie, la symétrie, le socle, le retournement. De multiples thèmes formels très classiques. Il s'en est libéré parce qu'il a aussi changé de programme. Quand il a eu accès à des commandes d'équipements publics, il a forcément remis en question pas mal de choses. À ce moment-là, il a peut-être traversé une période que je qualifierais de franchement néo-moderne où il travaillait la boîte, le plan, le pilotis, le plan libre, la surface. C'est une période qui n'a pas duré très longtemps. Ensuite, il est devenu un architecte que j'appellerais « américain ». Quand je vois Péronne ou Arles ou les projets qu'il est en train de faire et que j'ai aperçus à travers quelques dessins, je vois une ampleur, des espaces, des plans de verre, des pleins, des vides. Le souffle est un peu à l'image de ce que peut inspirer la culture américaine à pas mal d'architectes de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans ce genre de bâtiments, les volumes sont assez vastes, il y a un confort du corps et de l'espace qui manque beaucoup en France, où on est dans une culture très étriquée. On a un rapport à l'échelle très étriqué en France parce qu'on a des villes historiques préservées et très bien constituées, cohérentes.

Est-ce qu'il y a quelque chose que vous auriez envie d'ajouter à la conversation qu'on a eue ?

M.B. Certainement. J'aimerais autant trouver une conclusion en rapport avec Ciriani. C'est quelqu'un de très positif, de très optimiste, de très humaniste et s'il y a bien une chose qu'il a au moins insufflé au millier d'étudiants qu'il a croisé, c'est ça. C'est important à une époque pesante. Aujourd'hui, un étudiant en architecture feuillette la mode, suit les projets de Jean Nouvel. Jean Nouvel est quelqu'un qui a du talent. La question n'est pas là. Mais il fait partie de cette catégorie d'architectes qui surfent sur ce qu'on appelle pompeusement la dématérialisation des choses. Une des paroles positives de Ciriani est de laisser croire que la matérialité de l'architecture est encore possible. C'est un point d'appui important qui suppose un certain rapport au projet, un rapport au maître d'ouvrage, un rapport aux entreprises. C'est une position quotidienne d'architecte dans l'exercice même de son métier. Comme si, chaque matin, il fallait se remémorer qu'il est toujours possible de construire des formes complexes, des espaces complexes, des projets complexes avec des moyens simples. C'est important parce qu'aujourd'hui tout pousse à complexifier la technologie dans les techniques de construction. Il faut une certaine retenue par rapport à ça pour des raisons économiques, mais surtout pour des raisons de décence. Pourquoi dépenser de l'argent ou développer des choses sophistiquées pour des programmes d'écoles, d'hôpitaux ou de logements alors qu'on peut faire de merveilleuses choses avec des moyens simples ? La responsabilité de l'architecte moderne est dans cet enjeu : ne plus meurtrir la Terre, aux dépens des pauvres, qui ont eux aussi besoin de silence et de paix.

01 43 20 20 20
1 800 1 23 45 67
01 43 20 20 20
01 43 20 20 20
01 43 20 20 20

7