

ÉDITO

Hugo Chevassus

RÉCIT

P 5-6

L'ARCHITECTURE FICTION

LE PONT DE ZAEHRINGEN, VINCENT MANGEAT. FRIBOURG

Antoine-Frédéric Nunes

RÉCIT

P 9-13

LES TRACES

FACULDADE DE ARQUITECTURA, ALVARO SIZA. PORTO

Oscar Barnay

RÉCIT

P 15-19

LA CHAPELLE REJOINT LES CHÂTEAUX ET L'USINE LES PALAIS

CHAPELLE ET USINE, BOTTA ET VACCHINI. TESSIN

Hubert Gaudriot

RÉCIT

P 21-23

LE BALLET URBAIN DE LA BRIQUETERIE

BRIQUETERIE, PHILIPPE PROST. PARIS

Nina Antin

PHOTOGRAPHIE

P 25-29

PERAZICA DO

MONTÉNÉGR0

Suzanne Moreau

TABLE RONDE

P 31-36

SCHIZOPHRÉNIE

TABLE RONDE AUTOUR DE 4 LIVRES.

Hugo Grail

ENTRETIEN

P 37-46

COMBAT

PIERRE CHABARD, POUR UNE REVUE D'ARCHITECTURE

Hugo Chevassus



fig.

**Fig. est une revue critique d'architecture.
Elle émane de la transversalité des réflexions
entre l'architecture et le design.
Elle est la rencontre entre deux étudiants en 5^{ème}
année des Écoles Supérieures d'Art & Design
et d'Architecture de Saint-Étienne.**

**Fig. est un laboratoire.
Elle expose des constructions architecturales,
des projets, des écrits, des photographies,
mis en lumière par une contrainte stylistique.
Chaque numéro impose une figure de style
à la rédaction et à la réception des billets.
Chaque billet est une expérience scripturale.
À la recherche d'une liberté d'expression
artistique, sur un axe éditorial guidé par
des contraintes d'écriture.**

**Une analepse (du grec ancien
analépsis) est une figure de style
qui consiste à effectuer un retour
sur des événements antérieurs
au moment de la narration.
Comme un retour en arrière,
elle permet l'éclaircissement
d'une situation ou un saut temporel
dans la narration.**

■
Hugo Chevassus

Il s'arrêta net. Il sentit jaillir une émotion qu'il n'avait jamais connue auparavant. Il avait jusqu'à présent avancé, d'un pas lourd et assuré, vers les abîmes de l'inconnu que lui offraient ses lendemains. Mais il sentit l'immense besoin de se retourner. De contempler ce qui motivait sa démarche jusqu'à présent. C'était un homme d'une sensibilité sincère, émerveillé par la beauté des livres, et en eux, la vie entière. Pour lui les livres étaient un moyen d'éterniser l'éphémère, ainsi les murs de son appartement s'en étaient vus recouverts. Aujourd'hui il avait eu envie d'écouter l'inconscient qui l'avait bercé la nuit durant, bercé par tous les livres qu'il avait dévorés. Il se souvint alors d'une image brumeuse d'audace qu'il avait eu lors d'un rêve. Comme la silhouette d'une construction solitaire dont on ne distingue que partiellement les contours par l'épais brouillard qui l'envoûte, sa pensée lui revint peu à peu, fruit d'un travail de remémoration long et fastidieux. L'histoire commença à se raconter dans son esprit, à qui il lui plaisait de laisser une liberté d'expression qu'il ne contrôlait pas. Il laissait parler son corps, alimenté par son énergie intellectuelle, pour autoriser le récit à prendre forme. Il adorait les histoires et mit tout en œuvre pour réussir à raconter la sienne.

Il se souvint du voyage fané que les fleurs de son esprit avaient cultivé. Il se souvint d'un tapis magique, si léger que le souffle d'un colibri suffisait à faire danser sa fine soie. Ce tapis, plutôt petit, était connu pour balader l'esprit à travers les beautés du monde et reposer le corps fatigué par l'habitude. Le mouvement chaloupé de la toile niait la dématérialisation des savoirs, amenant le voyageur égaré sur les lieux de l'humilité. Cela enchantait l'homme car il voulait retrouver la filiation du siècle des Lumières en combattant l'arbitraire. « Qu'est-ce que ce tapis a de si magique ? » demanda-t-il alors à son esprit. Ce tapis avait en premier lieu une qualité que ses semblables enviaient. C'était un tapis libre. Il déambulait dans les couloirs de la vie, guidé par la lueur de sa seule intuition. Il possédait l'incroyable pouvoir de remonter le temps, fantasma rétroactif d'une génération fatiguée du présent. « Quelle chance » se dit-il. Jubilant, il se saisit du tapis et commença sa croisade à travers le temps. Il traversa les époques à la vitesse de la lumière, ébahi devant l'analepse anthropologique qu'il vivait. Soudain, il rencontra un compagnon de voyage, installé sur ce qui lui semblait être un tapis identique au sien. Trahi par cette coïncidence, il croisa le regard de ce mystérieux personnage, à l'allure brute, marqué au visage par les cicatrices de l'expérience. Après une longue pause cristallisée dans l'échange du blanc de leurs yeux, l'inconnu s'exclama sur un ton presque divin :

« Bonjour, Voyageur ». Déconcerté, hâtif de comprendre cette mystérieuse entrevue, l'homme rétorqua « Comment êtes-vous arrivé là, Voyageur ? ».

« J'ai trouvé ce tapis chez un libraire.
J'ai quitté la ville il y a peu, et je ne suis
jamais revenu. »
« Vous êtes-vous perdu dans l'infinité ? »
demanda alors le jeune homme, interloqué.
« Je redoute de retrouver l'ennui de
la société dont je viens, figée dans
sa périodicité lunaire. Ici je suis maître
de mon temps. »
Après un silence de réflexion, l'homme
poursuivit. « J'ai rencontré un homme,
quelques heures avant mon départ.
Il me conta la vie de Chronos, dieu
du Temps dans la mythologie grecque :
« Savez-vous, Monsieur, que Chronos,
était le dieu du Temps chez les grecs ?
Il était en union avec Anakée, déesse
de la Nécessité. N'étaient-ils pas fous,
ces grecs, de considérer que le temps
ne pouvait pas ne pas être ? Dans
ma mythologie, ce tapis désunit Chronos
d'Anakée pour le marier à la contingence ».
À la suite de ses dires, j'étais parti, déjà
installé sur ce qui me semblait être le plus
bel objet du monde ».

L'inconnu replongea son regard dans celui
du jeune homme.
« Gare à toi voyageur en quête de souvenirs,
car ce périple pourrait durer plus
longtemps que tu ne le penses ».
Après quelques secondes de silence,
destinées à sacraliser sa pensée, et avant
de repartir de là d'où il venait, le jeune
homme conclut « J'aime trop le présent
pour l'oublier. Je crois qu'il conjugue
le passé pour s'approprier le futur ».

De retour chez lui, entouré de ses livres,
il fut pris d'une amertume qui plongea
son âme dans un spleen dominical.
Il médita sur l'expérience surréaliste
qu'il venait de vivre.
Il se dit que la vie avait un certain goût,
qu'il ne pourrait jamais oublier.
Le goût du désespoir qui pour les meilleurs,
impose de regarder en direction du passé.
Il se débarrassa du tapis en espérant
que d'autres inconnus s'en emparent et
puissent à leur tour vivre ce voyage.
Chanceux, c'est vous qui avez retrouvé
ce tapis, qui s'envole dès maintenant avec
à son bord votre esprit.

L'archi- tect- ure -fiction

Antoine Frédéric Nunes

J'aime les belles histoires. Il n'y a rien de plus sérieux qu'une belle histoire. Construire des histoires communes est pour moi une des tâches les plus difficiles qui m'ait été donnée de réaliser; non pas en tant qu'architecte mais en tant qu'Homme. C'est à travers celles-ci que l'on se retrouve, que l'on se reconnaît. À la question de quoi s'occupent les architectes ?¹ J'affirmerais que c'est à cela qu'ils pensent, du matin au soir !

À 8h00 précises, quai numéro 1 en gare de Lausanne je rejoins Vincent Mangeat, son associé Pierre Wahlen ainsi qu'Eliane Rodel, co-fondatrice avec eux de l'ESAR². Nous partons pour Fribourg. Un projet était en réflexion depuis quelques semaines à l'agence. Il avait été gardé secret, le cadeau allait enfin être déballé.

Offert aux Fribourgeois comme une invitation à penser leur ville. Je l'avais vu, Vincent, incapable de retenir plus longtemps en lui ce projet. Plus d'une dizaine de journalistes étaient présents salle Saint-Nicolas, deux télévisions nationales couvraient également la conférence de presse.

Quelques jours auparavant, Vincent m'avait transmis une lettre adressée à M. Pierre de Montmollin.

Il le conviait amicalement à venir prendre un dîner dans son nouvel appartement au 48b Pont de Zaehringen. N'ayant aucune connaissance particulière sur la ville de Fribourg ni sur le destinataire en question, rien ne m'indiquait que cela put être une invention totale, une pure fiction.

À l'agence j'eus l'occasion de visiter le projet sur papier. Lancé au-dessus de la Sarine ce pont construit en 1924 allait connaître une renaissance. 350 nouveaux habitants plus tard, la vie de la ville se poursuivrait.

La magnifique nécessité de se loger prenant les devants et imposant à une réalité figée, sans vision, la véritable identité de la ville : bâtir au bord, de part et d'autre de la rue, dans une intimité respectée au milieu de tous. Le projet n'avait pas besoin de se défendre.

Pas de terrain à acheter (propriété de la commune), pas d'infrastructure à bâtir puisque relié de part et d'autre par la route / rue, pas de terrain à creuser, pas de fondations à construire.

Tout était là, encore suffisait-il de le voir ! Devant l'évidence du projet, ingénieurs structure (Muttoni & Fernandez), ingénieurs énergie/sécurité ainsi que des conseillers en développement immobilier ont suivi, travaillant à perte pour rendre possible un projet rêvé. L'annonce de 100 nouveaux logements sur le pont de Zaehringen dans et par la presse fut le moyen d'informer, au sens étymologique de « donner forme » au rêve de l'architecte, de faire venir au réel la première pierre de son projet. Aucune autorité politique n'avait été prévenue, la bombe était lâchée !

Dans la salle de presse, les questions fusaient après une présentation minutieusement orchestrée. Qui ? Quand ? Comment ? Combien ?... On y est !

Vincent avait amené ce projet par l'outil fiction.

Non pas qu'il l'ait présenté comme tel, bien au contraire, mais comme un outil de pensée. Et quel outil !

Quand il s'agit d'un des plus puissants sur terre, celui capable d'imposer le rêve à la réalité. Je dirais plutôt transformer ; la fiction comme outil de transformation du réel. Voilà qui est clair et enfin de pouvoir affirmer « je rêve ce qui sera demain devant mes yeux ».

Animé par la même volonté que celui qui voulait rêver un homme avec une intégrité totale dans *Les ruines circulaires* chapitre magnifique de *Fictions* de Jorge Luis Borges³.

A priori la fiction s'accommode peu du caractère pragmatique et rationaliste des mécanismes du réel. Cependant elle joue avec lui, le tord et le retourne. Elle peut changer des faits avérés en de nouvelles données. Quand je regarde un arbre il contient en lui des formes potentielles. Il contient ce que je peux voir en lui. Je veux dire par là que les situations commencent à changer dans l'œil de celui qui sait les regarder en rêvant. Construire des fictions ce n'est pas s'éloigner du réel mais s'en rapprocher, savoir le regarder avec attention, c'est construire des idées.

Je me rends compte de la méprise qui règne dans la pensée architecturale. Nous sommes dans un monde ou ceux qui cherchent leurs marges de manœuvre dans l'espace tracé par d'autres s'épuisent.

Construire des fictions est un mode opératoire.

Il me permet de penser au-delà de situations préétablies, de tracer des pistes, toujours basées sur des faits réels. Et quand elles avortent on les appelle indécemment utopies.

Louis I. Kahn affirmait lui-même que l'utopie ne pouvait être utopie que si elle était fondée sur des faits réels et ayant une application concrète possible⁴.

C'est à quoi s'attachent également des architectes suisses comme Luca Merlini⁵ et Emmanuel Ventura (reconnaissant en ce projet la proposition évidente), disciples et enfants de Bernard Tschumi et Claude Parent.

Le pont de Zaehringen est en soi une œuvre ouvrante.

Elle ouvre à la transformation du monde et des humains. Transformation opérée par la fiction comme élément moteur, prenant forme dans « le projet ».

Ces phénomènes intéressent la poïétique au plus haut point. Dans l'acte de création architecturale il y a transcendance du réel pour le faire devenir autre.

Proposez ! À la manière de l'écrivain qui écrit pour les illettrés, c'est-à-dire à leur attention et à leur place. L'acuité nécessaire pour penser la ville n'est pas réservée aux architectes, mais nous avons le devoir de proposer tous azimuts, n'attendant ni le politicien ni l'investisseur pour s'engager.

À ceux qui s'entêtent et jurent par la réalité du monde je veux leur dire que dans mon cas plus je me rapproche du réel plus il se dérobe sous mes pieds, refusant d'être saisi, s'échappant dans l'abstrait. Cet entêtement je le retourne vers ce qui sera demain, en m'attachant à créer mes propres conditions d'expression.

- 
1. Titre de la conférence inaugurale donnée à l'ENSASE par Vincent Mangeat le 23 septembre 2008.
 2. École Spéciale d'Architecture de Lausanne
 3. BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Editions Gallimard (traduction française 1957 et 1965), 2011.
 4. KAHN, Louis Isidore, *Conversations with Students*, New-York, Princeton Architectural Press, (Paperback), 1998.
 5. MERLINI, Luca, *Le pays des maisons longues*, Genève, Métis Presses, 2010.

— Les traces, préhension de l'espace

Oscar Barnay

L'école de Porto ou la découverte d'une architecture que l'on connaît déjà.

Le ciel est bleu, d'un bleu pur comme seules le connaissent les froides et belles journées de l'hiver portugais. Celui de Porto, en l'occurrence, en ce début de décembre.

À pied, coincé entre deux bretelles de la rocade, je cherche mon chemin. Une petite heure de marche depuis le centre m'a conduit là. Je ne suis pas réellement perdu.

Je ne sais juste pas comment franchir le flot des voitures. Ce qui m'a attiré là, et ce que je voudrais me dépêcher d'atteindre avant que la nuit ne tombe, c'est la Faculdade de Arquitectura de Porto.

La fameuse. La célèbre école de Porto, d'Alvaro Siza. Cause et but de mon errance.

J'arrive finalement à la Faculdade, par le bas, par la route. Après avoir franchi une route en courant et descendu un talus. Sur ma droite, un mur de soutènement la cache jusqu'au tout dernier moment. C'est-à-dire à l'instant où je la vois, toute entière dévoilée. Évidemment, je n'y ai jamais mis les pieds.

Et pourtant, cette première image, cette première impression, c'est celle du déjà vu. Impression renforcée lorsque je colle mon oeil au viseur de mon appareil photo. Cette photo que je suis sur le point de prendre, je l'ai déjà vue. Sensation troublante, ironique.

La visite du site m'évoque le même sentiment. Un coup d'oeil sur les bâtiments, sur les façades, me suffit à les identifier. Je sais ce qu'ils sont, ce qu'ils contiennent.

Ce projet, je le connais. Tout le monde le connaît. Il serait vain de tenter d'énumérer toutes les fois ou quelqu'un l'a cité, montré, présenté, admiré.

Il y a des projets d'architecture qui font date.

Il y a aussi des projets d'architecture qui font école.

Quand je dis que je le connais, je sais de quoi je parle.

Je connais les plans par coeur. Mais je connais aussi ce qu'on ne peut pas voir. Je connais la genèse de la forme du projet. Je sais ce que Siza a voulu dire - ou prétendu vouloir dire - dans sa composition et dans ses volumes. Plus encore, je sais comment s'inscrit ce projet dans l'ensemble de l'œuvre de l'architecte, dont je connais d'ailleurs également la biographie.

Je sais ce que représente cette école, je sais comment sa construction représente un accomplissement, comment l'argent a décidé de sa lente gestation.

Perchée sur les flancs de la vallée du Douro, dans un environnement marqué par la végétation, les cultures en terrasses et les demeures bourgeoises, la Faculdade dissimule la réalité de sa dimension à la vue.

Les quatre tours qui émergent de la canopée répondent subtilement aux villas traditionnelles voisines, où était précisément hébergée l'école d'architecture à sa création. C'est-à-dire à sa scission avec l'école des Beaux-Arts, au milieu des années 80.

Les traditionnelles terrasses, quant à elles, se retrouvent dans la cour de l'école, et font le lien entre nouveaux bâtiments et ancienne propriété.

Pour l'étudiant-architecte en visite, à l'affût de tous les projets qu'il veut / doit / peut voir, ce sentiment de connaissance est familier. Après tout, c'est bien la connaissance théorique, publiée, qui motive la volonté de découverte. Parce que, et c'est presque faire lieu commun que de le répéter, rien ne remplace l'expérience personnelle et physique de l'espace architecturé. En effet, l'architecture ne se vit pas dans les plans et dans les publications sur papier glacé.

Elle se vit avec le corps. Par l'expérience du corps, le déplacement dans l'espace. De même que, comme l'exprimait Michel de Certeau, marcher, c'est écrire la ville, connaître l'architecture, c'est s'y frotter. L'architecture est un art de la quatrième dimension, dont la perception ne peut se faire que par le mouvement du corps dans l'espace et dans le temps. Et dont la finalité est l'usage. L'usage ne vit pas dans les plans. Il s'y prévoit seulement. Le corps, avec tout ses sens, est une merveilleuse machine mobile de découverte et de préhension de l'espace. Et l'usage transgresse le cadre, le plan et l'idée que lui confère son projeteur, ainsi que nous l'enseigne Pierre-Nicolas le Strat.

Intimidé, presque ému au fond d'appréhender enfin un projet vu mille fois, mon corps commence donc l'expérience des lieux. Ce qui frappe, c'est le vide. La cour, est vide. Il ne s'y passe rien. Les quelques arbres qui tentent de l'orner sont bien chétifs. En la traversant, je scrute les volumes, les façades. L'enduit est sale, tâché. Des traces d'humidité, des traces de coulures. Des traces de l'âge. De l'usage, de l'usure du temps qui passe. C'est évidemment quelque chose que ne permettaient pas de percevoir les publications, où s'étale un enduit blanc parfait et immaculé. Si cette perfection graphique assoit la construction géométrique et la pureté des formes, du travail de l'architecte, elle nie un aspect majeur de l'architecture, également lié à l'usage. C'est la trace. La trace, c'est la vie, ou plutôt l'action de la vie sur l'espace. Siza professe que l'architecture a besoin de géométrie, que c'est la géométrie qui permet au dessin d'atteindre l'harmonie. Il a affirmé également être un fonctionnaliste, en nuancant cependant que ce n'est pas par la fonction que s'atteint l'Architecture. La Faculdade, en l'occurrence, se révèle être un véritable exercice de style. L'angle de la cour triangulaire est calculé très précisément, la composition des bâtiments ne doit rien au hasard. Il en résulte un sentiment d'harmonie des formes lorsque l'on déambule entre elles. L'attrait esthétique de la géométrie est bel et bien perceptible. Mais il n'y a pas que la forme. Il y a aussi cette tour manquante, dont n'est construit que le socle.

Siza explique que cette rupture du rythme lui a permis d'éviter un ordre trop martial dans les tours, mais également une ouverture de la vue sur le Douro. L'architecture est processus. Un bâtiment construit n'est qu'une étape figée de ce processus, un moment de la réflexion. Un moment où il faut bien se décider à construire. En visitant la Faculdade, je connais donc les origines du processus.

À l'intérieur, la vie. Des étudiants qui se bousculent dans le hall, des maquettes qui jonchent le sol, les couloirs, les murs. Un joyeux bazar, une ruche. Une école d'architecture. L'usage est là, qui s'approprie les lieux. Et qui les use. Encore une fois, des traces. Traces de pas au sol, traces sur les murs. Traces d'humidité sur la fenêtre (dessinée par Siza lui même), qui ferme mal et dont la lasure craque. Les traces témoignent d'activités, de temps. Quand je regarde la griffure sur le mur, l'enduit sali ou l'usure de la poignée de la porte, je saisis instinctivement la nature de ce qui a causé ces traces. Parce que mon expérience en tant qu'être m'a déjà amené à voir où à produire de telles traces. La trace déclenche la relation d'empathie entre le lieu vécu et moi. C'est par cette relation que je fais inconsciemment lien entre les traces et la vie. Et c'est-de ce fait - l'empathie qui me rend le lieu vivant et familier. Non pas familier au sens où je le connais, cette connaissance vient plutôt de la recherche, de la lecture, de la culture. Mais familier au sens où sentir la vie du bâtiment lui donne une âme, et me permet d'y vivre, ne serait-ce que pour quelques heures.

Ce que je connaissais de la Faculdade avant d'y aller était exempt de traces. La vie n'est jamais vraiment présente sur le papier. Tout au plus les silhouettes des coupes, les personnages des perspectives et des croquis, voir les figurants sur les photos sont des ersatz de vie; tout au plus. C'est une chose de supposer la vie d'un lieu, c'en est une autre de l'expérimenter. Même une vidéo, en l'occurrence l'analyse du projet de Stan Neumann et Richard Copans (que je recommande d'ailleurs à ceux qui ne connaissent pas, ou pas assez, le projet) sur laquelle on voit cette vie ne permet pas de l'appréhender comme le fait l'arpentage réel,

où tous les sens sont mis à contribution.

Au fond, ce qui distingue un bon architecte d'un médiocre, c'est justement sa capacité à anticiper la transgression des usages, la façon dont il va la permettre et la façon dont il anticipe l'appropriation des lieux par la vie.

Aldo Van Eyck disait justement qu'il concevait ses architectures comme des étagères, la place est laissée au deuxième chantier, à la vie.

Laisser la place à l'imprévisible. Là encore, seule l'expérience de nombreux lieux, mais surtout le rapport entre leur théorie et leur vie, permet de créer cette justesse.

Ce serait être injuste avec le projet de Siza que de dire que la Faculdade se confronte mal aux usages.

Au contraire, tout y paraît naturel, évident.

Les usages s'approprient les lieux, débordent, bouillonnent.

L'architecture n'est pas une machine, c'est un outil.

Et un outil ne fonctionne que par l'action qu'initiera son usager. Évidemment, il y a les fenêtres qui ne ferment plus, la peinture sale et les abords dégueulasses.

Les outils rouillent, aussi.

Il y a que dans les publications, on nous montre ce qu'on nous montre, et que la différence entre l'exhibé et le vécu donne parfois l'impression d'une supercherie.

Mais cela ne préjuge en rien de la qualité des lieux et de la justesse de l'architecture.

Et l'école de Porto est frappante de justesse.



Oscar Barnay



La chapelle rejoint les châteaux et l'usine les palais

Hubert Gaudriot

Il y a quelques années, avant l'architecture, j'ai fait un tour d'Italie avec des amis. J'étais jeune mais savais déjà que j'allais débiter mes études à la fin de l'été. Je regardais tout ce que je pouvais avec la plus grande attention, je voulais tout comprendre, tout assimiler. Je sentais que ce que je voyais à Florence, à Rome, ou à Naples constituerait des bases fondamentales auxquelles je reviendrais avec le temps. Deux choses que j'ai vues m'ont spécialement interpellé. À Florence, dans les ruelles de la ville historique, on longe des palais monumentaux, qui pour certains peuvent prendre un îlot entier. Ce qui est saisissant, c'est le rapport de ces bâtiments à la rue. Il n'y a aucune ouverture dans le soubassement - ou quelques soupiraux et meurtrières - qui sont tous appareillés avec des bossages surdimensionnés sur toute leur hauteur, pouvant atteindre deux ou trois niveaux ! J'ai été saisi par la monumentalité de ces soubassements et la posture de ces palais. Tous faits d'une même pierre qui donne aux ruelles une teinte

nuancée par les appareillages et les bossages de différents styles et de différentes époques.

Dans leur continuité, au pied de certaines façades ainsi ouvragées on trouve de longues assises filantes données à la rue. C'est très beau, et très agréable.

Aussi, dans le même voyage je visitai le forum romain et le village de Pompéi. Étrange et difficile d'imaginer les bâtiments originels tant l'expressivité de la matière dont nous héritons est forte.

Les murs de briques démolis et affaissés révèlent toute la richesse des appareillages et des bétons, toute la technique passée. Les textures et matérialités résultantes sont saisissantes, briques de bout, de biais, bétons, éléments de pierre.

La structure interne de ces édifices autrefois enduits et décorés offrent une multitude de thèmes esthétiques. Seule subsiste l'essence de la structure et de la géométrie, au sol ou dans quelques voûtes.

Cet été je me suis rendu au Tessin, le canton suisse italien. Entre les montagnes et au bord des lacs qui lient la Suisse et l'Italie du Nord, on trouve une multitude de projets de Snozzi, Cavadini, Galfetti, Vacchini, Botta ou d'autres encore. Tous enfants du pays, tous architectes régionalistes et critiques.

Sur le Monte Tamaro qui domine Locarno et la vallée de Bellinzona, tout en haut du téléphérique qui mène les promeneurs et les familles à un centre d'activités en plein air et aux randonnées de la crête, la Chapelle de Mario Botta s'établit et s'élance dans l'immensité de l'horizon.

La première image est saisissante.

Le bâtiment se découvre en plein, frontalement et de toute sa longueur, d'abord en contre-plongée depuis le téléphérique, puis par l'arrière en s'approchant à pied. C'est une proue, une passerelle, une arche, posée sur un demi-cylindre ancré au sol.

Deux choses frappent ici. La forme d'abord.

Puis la pierre. Ou bien les deux simultanément.

Le projet renferme une chapelle au-dessus de laquelle une grande passerelle permet de prendre toute la dimension du paysage alpin.

Il y a deux entrées, deux cheminements superposés.

L'arrivée supérieure nous fait emprunter un cheminement à altitude fixe tandis que le sol de la montagne se dérobe à mesure que l'on s'avance.

Après avoir franchi le vide entre le sol et le toit de

la chapelle, au bout de la jetée, dans l'horizon, un panorama sans égal. Au dessous, la chapelle prend place dans le cylindre. On y descend de chaque côté par son toit en escalier. Un style dépouillé, un intérieur lisse, des entrées de lumière ponctuelles, austères presque. Dehors il y a quelque chose de perturbant.

Tout est recouvert de pierre. Une pierre sombre mais colorée, marron-ocre, un peu grise.

La taille est rustique. Les dimensions et le calepinage donnent à penser qu'elle est structurelle.

L'habillage est lourd et généreux.

Mais Mario Botta ne ment pas longtemps sur la question ; dès que la sous-face de la jetée se dévoile, ou à l'intérieur de la chapelle, on découvre la structure béton.

Perturbante observation. Ce bâtiment n'existe que depuis vingt ans, et pourtant quelque chose d'intemporel s'en dégage. On sait qu'il est « récent », on en a aperçu la structure armée mais aucun autre élément technique contemporain ne vient à première vue trahir l'époque de l'édifice. On est perdu dans le temps.

La texture de la pierre, la forme conique de la chapelle, le traitement des murets, du calepinage, la grande arche tendue dans le vide entre le sol et la chapelle sont autant d'éléments qui nous perdent ; qui perdent ce projet dans l'histoire de l'architecture.

À la seconde où le contact visuel se fait avec le bâtiment, les questions viennent : post-modernisme régionaliste, symbolisme, faux vieux, carton-pâte, pastiche même ? Pourtant, après quelques instants passés là-haut avec la pierre et le paysage, l'évidence prend le dessus. Le projet se perd et nous perd dans le Moyen Âge, la Renaissance, la romanité même. Il n'a pas d'âge, il n'a pas d'époque.

C'est un château médiéval, un pont romain, une muraille antique. Il n'est pas un projet contemporain, il n'est même plus à Mario Botta.

Il semble qu'il ait toujours existé, et il nous appartient désormais. Les premières questions inquisitrices disparaissent devant l'évidence architecturale.

La question n'est plus de savoir quelle position critique adopter, quel dogme soutenir ; si le projet est bon ou mauvais. S'il est légitime ou pas. Une chose est certaine, il fonctionne. Et on ne peut qu'adhérer. De lui émane l'évidence des constructions romaines ou classiques.

Il aurait pu prendre mille autres formes, mais celle-ci renvoie à une évidence sans nom, à l'essence de l'Architecture. Du bout de la proue on peut voir une énorme forme posée au milieu des champs dans la vallée.

Au bord de l'autoroute, un mastodonte de béton et d'acier trône entouré de rien. Il est énorme, haut, long, à l'allure défensive et technique.

Du béton, des tuyaux et des plaques métalliques forment les façades que l'on aperçoit en passant.

Les grandes façades de béton aveugles sont impressionnantes et remarquables : sur la moitié basse sont disposés d'énormes éléments métalliques facétisés. Ils viennent habiller le mur et parfois protéger des fenêtres du soleil.

Ils sont faits d'une maille métallique au travers de laquelle la lumière passe et projette une ombre sur la façade et sur eux-mêmes.

L'esthétique de cet édifice est déroutante et pourtant singulière, tant la forme semble être indépendante du programme : c'est une usine de recyclage et d'incinération. Elle use des codes connus d'usines, en béton, avec tuyaux, tôles et grilles d'aération.

Mais Livio Vacchini démarque son bâtiment en utilisant à la fois les éléments de la technique comme ornements mais aussi en introduisant des références singulières.

Les éléments métalliques en tous genres créent un ordre et un chaos esthétique parfaitement composé.

Là les cheminées sont alignées, ici une passerelle métallique est suspendue au côté d'une façade en béton, façade sur laquelle s'agent des rangs d'éléments répétitifs en applique.

Les grands bossages en résille métallique parachèvent la beauté du bâtiment. En rangées superposées sur les façades minérales, ils créent une texture changeante et imposent le statut du bâtiment au paysage.

Solide visuellement, subtil dans l'effet, intemporel et majestueux dans l'esthétique.

On retrouve ici la tradition du bossage des soubassements des palais florentins, de l'architecture italienne. Vacchini opère à une rupture d'échelle qui sied au statut et à la volumétrie de son édifice.

Objet futuriste ou passéiste, difficile à dire.

Entre le palais, le bunker et le vaisseau spatial, et bien qu'entièrement fonctionnel, ce bâtiment manipule une fois encore les références, les thèmes et les évocations précises et subtiles de l'histoire de l'Architecture.

Ovni directement issu des esthétiques d'anticipation d'hier et d'aujourd'hui et pourtant si familier, le bâtiment de Vacchini nous fait presque oublier sa fonction.

Il devient un objet autonome, une architecture sans attaches d'époque ou de style. Sans dépendances mais avec des filiations, dans la continuité

de ce qui a toujours fait l'Architecture. Le traitement des détails, du rapport d'échelle et de texture, les proportions entre les matières, le béton, l'acier, les lamelles, les tubes, les fenêtres, l'opaque et le transparent.

Il me semble que Mario Botta et Livio Vacchini défendent par ces projets, et plus généralement, énormément d'idées sur l'architecture et à travers elle sur l'humanité. En voici ma compréhension.

Tout d'abord que la forme ne se réinvente pas, qu'elle existe déjà, que tout existe déjà.
Que les textures, même avec des techniques nouvelles, appartiennent aux mêmes thématiques que leurs aînées.
Que la matière, même nouvelle, avec le béton armé pour exemple, appartient aux mêmes thématiques que ses aînées, qu'on la traite pareillement.
Que le langage et la hiérarchie des éléments, la composition, font perdurer des règles et des ordres constructifs, structurels et plastiques faits d'alignements, de percements, de jeux d'échelles et de parties.

Ils nous disent en creux que le nouveau, le contemporain, se fait avec des éléments qui ont toujours existé, que le salut n'est pas dans l'invention de nouvelles formes, qu'il s'agit uniquement de recomposer, d'agencer, de redéfinir sans cesse toute une grammaire architecturale que nous héritons de nos paysages et de nos villes.

Ils savent qu'une architecture qui n'est pas à la mode ne se démodera pas. Que sans appartenir au présent, elle appartient déjà au passé dont elle s'inspire et qui petit à petit la noie dans son immensité.
La chapelle rejoint les châteaux et l'usine les palais.

Ils savent qu'une bonne architecture est identifiable, qu'elle défend une identité. Que l'architecture doit être familière pour le bien des Hommes, qu'elle les mette en confiance. Qu'elle est le décor et le lieu de leurs vies, celui qu'ils se créent. Qu'elle est la bienveillance et la protection, prises de manière pérenne dans la matière, offerte, en gage d'humanité, à la recherche du bonheur et de la paix.



Hubert Gaudriot



Le ballet urbain de la briqueterie

Nina Antin

Je suis dans le métro, ligne 7, les Gobelins. Caroline m'appelle, elle est déjà arrivée à Mairie d'Ivry. Comme d'habitude j'arrive au dernier moment et c'est la course. Nous arrivons à l'angle du boulevard de Stalingrad et de la rue Robert Degert d'où nous apercevons le pignon de la Briqueterie traversé par le volume cylindrique de sa cheminée en son centre. C'est la nuit et l'éclairage bleu souligne la rencontre entre les deux volumes de l'ancienne usine.

Un arbre nu au premier plan équilibre parfaitement cette composition. Je suis heureuse de retrouver le bâtiment que j'étudie depuis un an. Heureuse de le faire découvrir à Caroline.

Derrière la grille sur la rue je retrouve sa façade en briques. Son soubassement en pierres qui les met à distance du sol et son humidité. Pas de seconde peau sur cette surface qui ne demande qu'à exprimer son relief à la rue. Chaque brique, unique par sa forme et sa couleur, joue son rôle dans la composition générale.

Les linteaux métalliques soutiennent l'appareillage de la brique pour dégager des ouvertures, reportant de part et d'autre les forces de toutes celles-là qui pèsent sur lui.

Au dernier niveau de grandes baies en acier brossé noir se détachent de la façade d'origine.

La lumière est chaude, à l'intérieur je vois des silhouettes attablées. Nous entrons dans cette atmosphère familiale. « Bonsoir, le spectacle a commencé et nous ne pouvons pas l'interrompre. La soirée se déroule par petits groupes, chacun se déplaçant d'une salle à l'autre. Vous serez dans l'équipe jaune et votre guide est Cécile ! Vous devrez attendre une petite demi-heure que la première performance de votre groupe soit finie... Prenez quelque chose à boire ! ».

On a une petite faim, il reste de la quiche et notre hôte derrière le bar nous offre un verre de jus de pommes. Caroline et moi nous installons sur les grandes tables en bois du hall, sous le plafond bas, sous sa sous-face en panneaux de laine de roche, qui lui n'existait pas à l'époque des grands fours Haussmann qui cuisaient les briques destinées à bâtir le Paris du XVII^{ème} siècle en pleine ébullition.

Nous sommes bien. Rien ne nous impressionne ici, tout accueille humblement. Le sol en béton ciré orangé participe à cette atmosphère chaleureuse.

Le plancher à voûtains, lui, est toujours là, floqué pour répondre aux exigences de la réglementation incendie, fidèle tout de même à l'ancienne partition du bâtiment. On ne voit plus ses poutrelles métalliques et la voûte que dessinait ses briques. Le plafond a seulement une forme floue, imparfaite.

Nous sortons sur la coursive qui longe le jardin, et le bâtiment. Assises sur l'un des bancs en bois, le dos contre le mur de pierres qui s'effrite légèrement et laisse une poussière blanche sur le col de mon manteau. Nous regardons le jardin. J'explique brièvement le projet à Caroline qui est curieuse de tout. C'est un projet qui naît de l'existant et non du programme. Il se nourrit du potentiel du "déjà là" pour proposer. Ainsi il enfreint certaines règles du programme mais il respecte le bâtiment.

D'autres architectes, en réponse au concours, proposaient de détruire le mur contre lequel nous sommes appuyées pour y loger la salle de spectacle, à cheval entre l'ancien et le neuf.

Aujourd'hui c'est le grand volume en Zinc dans le jardin qui a soulagé le bâtiment d'origine. C'est simple. Tout était là. Encore fallait-il le voir, ou savoir écouter ce que la Briqueterie voulait.

Les spectateurs sortent de la grande salle de spectacle. On rejoint le reste de la troupe en agitant nos cartons jaunes. Direction le deuxième niveau dans la galerie vitrée surplombant le jardin, on côtoie les fenêtres d'origine. La grande perspective du couloir dégage le volume complet du bâtiment.

La deuxième performance de la soirée est celle de Sonia Chiambretto dans le studio Nord, le plus petit des trois studios qu'abritent les combles de la Briqueterie.

Ici avant séchaient les briques.

Beaucoup de la production séchait aussi dans les grands hangars qui occupaient jadis la parcelle mais seule la brique a traversé les années.

La limite de cette salle est de 19 personnes.

On nous compte. Une femme arrive en courant.

«Je suis désolée, il suffit que je parte pour que... Allons-y.»

C'est une lecture, l'histoire de Sveta, une jeune fille Tchétchène migrant vers la France en passant par la Russie. La femme, seule en noir face au micro et au pupitre n'a aucune inhibition. Elle se racle la gorge, émettant des sons étranges, ceux de l'armée Russe.

Le discours est haché, l'élocution quasi irréaliste.

Sous la charpente métallique les auditeurs sont absorbés. Sa voix et son être occupent tout le volume du studio haut de sept mètres. Je me détache de l'emprise de ma lectrice pour regarder la scène.

Mon regard file vers le mur du fond.

À l'extérieur, des néons fixés sous les baies s'allument et s'éteignent.

Le mur est blanc, il a fallu l'isoler thermiquement.

Une tringle d'acier suspend de lourds rideaux beiges.

Je lève les yeux vers la structure métallique qui ne porte plus le toit.

Les sondages préalables l'avaient diagnostiquée trop faible pour porter une nouvelle couverture.

Un surtoit est donc venu la recouvrir, il repose sur les poteaux formant les galeries de part et d'autre du corps du bâtiment.

Mais l'architecte expliquait que ces charpentes n'étaient pourtant pas décoratives, elles s'ancrent dans les murs, pour décharger leurs forces dans les poteaux métalliques qui scandent la façade. Elles font partie du chaînage métallique. L'étau qui enserme les briques vulnérables, un contreventement pour éviter un dévers des murs.

Puis, nous quittons le studio pour descendre au premier niveau. Tout le monde ne rentre pas dans le grand ascenseur. Entre le bâtiment ancien et la nouvelle

extension, il est adapté pour acheminer le matériel technique.

Sur le pignon ouest, son volume rectangulaire répond à celui de la cheminée à l'est.

C'est son homologue contemporain.

Sur la mezzanine du foyer, c'est Sufeh Lee, une malaisienne de Vancouver qui nous attend sous une bâche bleue, sur un tapis de verdure synthétique.

Assise sur les coussins disposés au sol, la tête penchée en arrière, j'observe l'auteure de cette installation précaire. Elle est assise sur un banc.

Ses pommettes saillantes, ses cheveux coupés au ras de son crâne anguleux et son sourire joueur.

Elle enlève ses chaussures de toile pour laisser voir de petits orteils qu'elle pose sur le tapis sans les faire pénétrer dans l'épaisseur.

Sans l'installation de ce soir, la mezzanine est un grand espace vide et froid.

Aucune fonction ne lui est attribuée.

Comme les larges galeries, c'est un espace pour l'initiative, la création. Elle est toujours vide et son aspect est toujours sommaire.

L'escalier en métal est grossier tel un escalier de service.

Pas de sophistications inutiles.

L'australienne ondulait tout en racontant entre le français et l'anglais que nous étions fait à 60 % d'eau

puis ses bras se levèrent, thinking she was a bird.

Tout son corps embrassait l'espace du hall et par

la trémie elle embrassait aussi le sol de l'entrée.

Dans un autre lieu, son corps aurait-il pu se laisser aller comme ça ?

Je crois que certains lieux sont propices à certaines choses et l'on ne parle pas à un ami avec les mêmes mots selon l'endroit où a lieu la rencontre.

J'aime me tenir droite dans les grandes rues larges et bomber le torse. Je ne regarde pas par terre car le sol y est lisse. Je marche à petits pas dans des rues pavées, le regard parfois baissé pour poser une fois le bout de mon pied au centre de l'un d'eux.

Certaines constructions contemporaines m'écrasent par leur arrogance. J'aime les admirer comme j'admire certains grands noms mais il semble qu'il y en ait peu suffisamment intelligents pour s'adresser à vous comme à leur égal.

La briqueterie a le style de l'intelligence¹

Je quitte donc le bâtiment, parfaitement sereine comme après une conversation avec un ami que j'estime.

1. Prost Philippe, Vauban, *Le style de l'intelligence*, Paris, Archibooks+Sautereau éditeur, 2007, 100p.

Dans ce livre, l'architecte n'emploie pas cette expression de la même façon mais plutôt pour qualifier les réalisations de l'ingénieur militaire basées sur la raison.

Perazica Do

Suzanne Moreau

Quitter la route entre Budva et Petrova,
Perazica Do. Chemins escarpés.
Surprenante descente, dangereuse
et interminable. Quand soudain, le sable,
la mer, le calme et puis...





Schiz ophrénie

Hugo Grail

Comment on fait de l'architecture ?

J'ai terminé mes études d'architecture il y a maintenant six mois. Mais qu'est-ce que j'ai fait depuis ? Je n'ai rien fait. Enfin pas exactement ; j'ai piétiné, plein de petits pas sur place. Et pourtant, je ne crois pas que ces six mois aient été inutiles. J'en avais besoin pour clore un cycle de ma vie avant d'en entamer un nouveau. Avec cet article, je veux dire un dernier adieu à cette vie d'études, à ce temps de la réflexion que je n'aurai plus. Et mettre des mots sur ce qui s'est passé dans ma tête pendant ces cinq années à faire « du projet ».

C'est la Vie des Formes d'Henri Focillon qui m'a mis sur la piste. Je n'avais encore jamais lu quelque chose d'aussi juste et

d'aussi complet sur ce qu'est l'architecture — sur sa pratique dans le cadre scolaire tout du moins. Pourtant, en refermant le livre, d'autres voix me sont revenues. C'étaient les voix d'auteurs que j'avais oubliés mais qui, à un moment ou à un autre de ces cinq années, m'avaient éclairé de la même façon que venait de le faire Focillon. Pour clore mon cycle, pour tourner la page, j'ai décidé de faire revenir ces voix sur la scène. C'est comme ça que m'est venue l'idée d'organiser une table ronde.

Ces voix sont celles d'Henri Focillon¹ l'historien de l'art, de Jean-François Billeter² le sinologue et un peu philosophe, de Rainer Maria Rilke³ le poète et de Fernand Pouillon⁴ l'architecte. Voilà, la table est installée. Autour, cinq chaises. Une pour chaque intervenants et une pour moi. Je serai le maître de cérémonie dans cette histoire. Un deux un deux, test micro. C'est parti, je prends la parole en premier :

1. ce que l'on cherche dans le projet

La première question qui me vient, avant de savoir comment on trouve, c'est de savoir ce qu'on cherche quand on fait du projet d'architecture.

Parce qu'on pourrait bien s'arrêter à la première esquisse, dès qu'on a réussi à faire rentrer tout le programme dans le site, et puis basta ? Mais non, ça ne suffit pas à nous satisfaire. Mon hypothèse c'est qu'on recherche une certaine sensation : on attend ce moment particulier où tout vient d'un coup.

À cet instant du processus, le projet cesse d'être une série de réponses à une série de

questions pour devenir un tout cohérent. Billeter hoche la tête, mais veut rajouter deux choses: d'abord, cette sensation de clarification soudaine d'un problème n'est pas le propre des architectes, et deuxièmement, elle ne s'explique pas:

JFB: « Le fait est que l'apparition de l'intuition unifiée que nous nommons "sens" ne s'explique pas. Elle est un phénomène premier dont nous sommes témoins, c'est tout. La même chose vaut pour la "compréhension". Le terme indique qu'elle consiste à "prendre ensemble" des éléments divers, mais n'explique pas comment naît la compréhension proprement dite ou, en d'autres termes, comment nous apercevons à un moment donné les rapports par lesquels ces éléments s'assemblent pour former un tout. Ce saut qualitatif, nous pouvons seulement le laisser advenir et le décrire jusqu'à un certain point. Nous pouvons dire que nous voyons subitement ces rapports ou que, de la juxtaposition des éléments, se dégage soudainement une sorte d'image. »

Alors c'est tout? Il n'y a pas d'explication? On éteint les lumières et on s'en va? Billeter remarque que je suis contrarié. Il me regarde avec bienveillance et essaie de me calmer: non, on a encore plein de choses à dire mais il ne faut pas s'attendre à des miracles, notre petite discussion d'aujourd'hui ne va pas faire disparaître le mystère. Ce qu'on peut faire, pour commencer, c'est définir où se trouve l'origine de ce phénomène de résolution quand tout vient d'un coup.

2. là où le projet prend forme

JFB: « Je confie au corps le soin de former des idées. Le corps est dans ces moments-là un vide. Il est un vide actif parce que c'est de

lui que surgissent les idées. Quand elles sont mûres, il les livre à la conscience, qui se borne à les recevoir. »

Billeter, je n'ai pas bien compris...

JFB: « Je donne au mot "corps" une acception nouvelle. J'appelle corps toute l'activité non consciente qui porte mon activité consciente et d'où surgit le mot manquant ou l'idée nouvelle. Lorsque j'agirai, j'appellerai "corps" l'ensemble des énergies qui nourriront et soutiendront mon action. »

Je me doutais bien que le corps avait quelque chose à voir là-dedans. Non mais c'est vrai, quand on regarde un compositeur, un peintre, un sculpteur, on voit bien que la magie n'est pas commandée par le haut, ils ne réfléchissent pas à ce qu'ils font, alors pourquoi ça ne serait pas pareil pour les architectes? Je passe la parole à Pouillon qui semble intéressé tout à coup:

FP: « Tout artiste agissant, a dans sa mine de plomb, son pinceau, son burin, non seulement ce qui rattache son geste à son esprit, mais sa mémoire. Le mouvement qui paraît spontané est vieux de dix ans! de trente ans! Dans l'art, tout est connaissance, labeur, patience, et ce qui peut surgir en un instant a mis des années à cheminer. »

Alors ça veut dire que ce moment magique où le projet devient un tout cohérent ne sort pas de nulle part? Il s'est passé quelque chose avant ce qui lui a permis d'arriver?

3. ce qu'il se passe à l'intérieur de nous

Pouillon est maintenant complètement entré dans le débat. Il s'agite, se gratte la tempe, je sens qu'on

aborde un sujet qui lui tient à cœur.
Pour lui, l'architecture se fait d'abord
à l'intérieur avant de prendre forme
sur le papier :

**FP : « Il nous appartient, à nous maîtres
d'œuvre, de créer ce qui est préalable,
de précéder l'image, de vivre dans le plan,
de nous y installer, d'y transporter notre lit,
de renverser les murs, de remuer
les blocs les plus pesants, de défier l'équilibre
et la pesanteur, de prévoir les rotations,
les retournements, la vitesse des images
et l'immobilité relative. »**

C'est un peu comme une maquette BIM dans
la tête alors ? On la regarde d'où on veut,
on bouge les murs comme ça nous arrange,
on se promène dedans...

Focillon prend la parole à son tour.
J'adore comme il fait Focillon, on a l'impression
qu'il ne veut pas déranger, que ce qu'il
dit n'est pas important. Pourtant, quand il
commence à parler, tout devient lumineux :

**HF : « De même que chaque matière a sa
vocation formelle, chaque forme a sa vocation
matérielle, déjà esquissée dans la vie
intérieure. Dans l'esprit, elle est déjà touchée,
taille, facette, parcours linéaire, chose pétrie,
chose peinte, agencement de masses dans des
matériaux définis. Elle ne s'abstrait pas.
Elle n'est pas chose en soi.
Elle engage le tactile et le visuel.
De même que le musicien n'entend pas en
lui le dessin de sa musique, un rapport de
nombres, mais des timbres, des instruments,
un orchestre, de même le peintre ne voit pas en
lui l'abstraction de son tableau, mais des tons,
un modelé, une touche. La main dans son esprit
travaille. Dans l'abstrait elle crée le concret et,
dans l'impondérable, le poids. »**

Focillon, avec ce que vous dites, on pourrait
très bien se contenter de garder les formes

en nous ? Qu'est-ce qui nous pousse
à les faire sortir, pourquoi on ne se contente
pas de cette maquette mentale avec
ses textures, ses lumières, ses effets
de cadrages ? Qu'est-ce que vous dites ?
Parce que les formes ne sont pas des
images ni des souvenirs ?

**HF : « Images et souvenirs se suffisent
à eux-mêmes, se composent des arts
inconnus qui sont tout en esprit. Ils n'ont pas
besoin de sortir de ce crépuscule pour être
complets, il est favorable à leur éclat et à leur
durée. Art brusque des images, qui a toute
l'inconsistance de la liberté ; art insidieux
des souvenirs, qui dessine avec lenteur des
fugues sur le temps. La forme exige de quitter
ce domaine : son extériorité est son principe
interne, et sa vie en esprit est une préparation
à la vie dans l'espace.
Avant même de se séparer de la pensée
et d'entrer dans l'étendue, la matière
et la technique, elle est étendue, matière
et technique. »**

La forme exige de quitter ce domaine, et
pourtant ça ne marche pas à chaque fois !
Parfois on a une idée très précise du projet
mais impossible de le dessiner, la forme
reste coincée à l'intérieur. Pouillon, oui ?
Tu as déjà vécu ça tu dis ?

4. comment passer des formes à l'intérieur à un projet sur le papier

**FP : « Je suis furieux contre moi, je ne fais pas
ce que je dois. Le temps presse ; chaque jour
est retard ; je n'arrive pas à décider ;
je ne commence pas ; ai-je peur ?
Non, je ne crois pas. Mon hésitation procède
de la crainte de toucher au réel.
Je sais trop bien que l'enthousiasme créera
le définitif du premier coup.**

Je serai emporté vers la fin, la fin est tristesse et regret du défini ; tandis que l'inconnu, où je me complais, est l'espoir de la chose impossible. Elle est belle, comme seules le sont les formes que l'homme pressent. Mon attente prolonge la sensation du possible dans l'impossible. L'imagination dès qu'elle touche le concret connaît sa fin. Je me complais dans les nuées qui voilent les architectures futures. La réalité est banale en dehors du plaisir de la faire naître. Quant à la fin du chantier : il est comme un livre relu cent fois ; l'anxiété, la nouveauté sont devenues habitudes, la forme est rabâchée, remâchée ; ce sont des relents de cuisine après un repas trop long. Ici, je quitterai sur ma faim la table, comme un moine. Le fumet de l'humble cuisine me rappellera au passage que mon estomac est encore vide, j'aurai la fringale pour l'action inachevée. »

Ah c'est ça alors, tu gardes tout pour toi ! C'est pas que ton abbaye ne veuille pas sortir, c'est toi qui la gardes à l'intérieur ! Mais enfin, ça n'explique pas tout ; la même situation m'est déjà arrivée et je peux t'assurer que je voulais que ça sorte. Je faisais tout mon possible pour que ça sorte même, alors, pourquoi je n'y arrivais pas ? Hein ? Billeter, qu'est-ce que vous dites ? Attendez, je vous passe le micro, on entend rien.

JFB : « Pour que le nouveau émerge, il ne faut pas laisser faire le corps. Lorsque je cherche un mot, je me mets un instant dans un état d'absence, je cesse de me mouvoir, mon visage se vide de toute expression, mon regard s'arrête. Quand le mot se présente, je reviens à moi et je reprends la conversation. Qu'ai-je fait ? J'ai laissé agir le corps. Je cherche à laisser éclore une intuition, à concevoir une idée qui me manque, à résoudre un problème. Je cesse de bouger, ma respiration s'apaise, je ne vois plus rien, je ferme peut-être les yeux. Dirons-nous

que je réfléchis ? Je confie au corps le soin d'accomplir le travail nécessaire et veille simplement à ce que le travail se fasse. »

Mais moi aussi je veille ! Le stylo à la main, au dessus de mon calque, je veille au grain même ! Mais rien ne vient, je vous assure, je n'y arrive pas.

JFB : « Le processus a progressé selon sa propre loi. Chaque fois que j'ai voulu le précipiter, je me suis mis en difficulté. Il fallait lui obéir, l'aider à s'accomplir. Ai-je fait preuve de volonté ? Non, mais de patience et de constance. »

Alors c'est ça. On ne contrôle pas tout dans cette histoire. Si on récapitule, on peut comprendre ce que l'on cherche dans le processus de projet : le moment où les bouts de solutions deviennent un tout cohérent. On peut observer l'endroit où ce phénomène se produit : dans le corps. Et on peut créer les conditions pour qu'il se produise : s'arrêter, se détendre et rester concentré sur le problème. Mais après tout ça, le projet n'est plus de notre ressort ? Il faut laisser la solution se former en nous et la cueillir, juste quand elle est bien mûre ; alors seulement on pourra la coucher sur le papier ?

C'est ça. Dit une petite voix sur ma gauche. C'est Rilke. Il n'a rien dit depuis le début. Il est là et il écoute, tranquillement. Tout ce qu'on dit semble l'intéresser mais il a préféré regarder. Il décide de prendre la parole.

5. ce qu'on n'explique pas

RMR : « Les choses ne sont pas toutes à prendre ou à dire, comme on voudrait nous le faire croire. Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée. Et plus

inexprimables que tout sont les œuvres d'art, ces êtres secrets dont la vie ne finit pas et que côtoie la nôtre qui passe.»

Un silence suit l'intervention de Rilke. Tout le monde s'est retourné vers lui et on voudrait qu'il en dise plus mais il semble s'être arrêté pour de bon. Il me regarde avec un léger sourire, et d'un petit signe de tête, il me dit de reprendre la conversation. J'en profite pour regarder l'heure, sur la grande pendule accrochée au fond de ma tête, il est tard. On ne va pas trop traîner. Je reprends donc la parole. Messieurs, j'ai compris, au terme de ces cinq années d'études, qu'il y a dans le processus de projet une dimension que l'on ne pourra jamais saisir complètement et cela parce que les mots vont nous manquer. Mais ce que j'ai compris aussi c'est qu'accepter cette dimension c'est accepter d'être émerveillé, c'est prendre plaisir à ne pas comprendre ? Billeter, vous voulez poursuivre ?

JFB: « C'est le propre de l'homme de pouvoir être cause efficiente, à des degrés divers, et de produire du nouveau, qui l'étonne lui-même. Cela lui arrive parce qu'il a en lui une dimension d'inconnu et qu'il s'y forme des phénomènes d'intégration dont il ne connaît que très partiellement (ou pas du tout) les sources. Et c'est pour cette raison qu'il a été et restera toujours pour lui-même une énigme. »

C'est beau ce que vous dites Billeter. On pourrait terminer là-dessus mais il y a une toute dernière chose sur laquelle je voudrais vous entendre. Et surtout Rilke, ça me ferait très plaisir que vous nous disiez comment on peut apprendre l'art ou l'architecture si on n'a pas les mots pour expliquer sa fabrication. Rilke se redresse sur sa chaise et pose ses mains sur ses genoux. Il dit :

6. comment apprendre l'architecture

RMR: « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. Donnez toujours raison à votre sentiment à vous contre ces analyses, ces comptes rendus, ces introductions. Eussiez-vous même tort, le développement naturel de votre vie intérieure vous conduira lentement, avec le temps, à un autre état de connaissance. Laissez à vos jugements leur développement propre, silencieux. Ne le contrariez pas, car, comme tout progrès, il doit venir du profond de votre être et ne peut souffrir ni pression ni hâte. Porter jusqu'au terme, puis enfanter : tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement. Attendez avec humilité et patience l'heure de la naissance d'une nouvelle clarté. L'art exige de ses simples fidèles autant que des créateurs. »

Ça aussi j'ai fini par le comprendre. Mais vous le dites si bien, Rilke ! Vous mettez les bons mots sur cette intuition que j'avais : on n'apprend pas l'architecture par le haut, par les idées, ni par les mots qu'on échange. L'architecture il faut l'éprouver par le projet. Il n'y a ni flambeau de l'histoire ni rayon divin pour allumer la flamme de l'invention des formes ; il n'y a que la capacité à composer les choses qui sont en nous. Billeter dit qu'il veut faire de la pub pour son livre. Je crois que c'est une blague mais on va voir. De toute façon il est l'heure.

JFB: « Dans le nouveau paradigme que je propose, et qui est une inversion de l'ancien, il n'est plus besoin de postuler une telle force divine. Nos expériences, y compris les plus bouleversantes, s'expliquent par nos seules ressources. L'esprit ne descend plus sur nous, mais se forme en nous, de bas en haut. La dimension d'inconnu est au fond du corps et de son activité, elle n'est plus quelque part au-dessus. »

JFB: « Mais le paradigme que je propose n'aura de valeur que pour ceux qui le vérifieront en le dégageant de leur propre expérience, en allant du particulier au général, donc par la méthode inductive comme je l'ai fait moi-même. Il ne s'agit plus d'opposer un système à un autre, mais de sortir d'une confusion qui est devenue générale. Au lieu de poser des axiomes et de raisonner à partir d'eux, il convient donc d'observer et de progresser ensuite vers la connaissance par la voie de l'induction. »

Au moins maintenant je sais ce qu'il me reste à faire. Refermer les livres pendant un moment, lâcher l'écriture, et reprendre le projet, en m'y investissant entièrement cette fois-ci. Au premier degré. Parce qu'il n'y a que comme ça que j'apprendrai vraiment.

Je pense que cette table ronde n'était pas une mauvaise idée finalement. C'était un peu long, j'en ai vu bailler dans la salle, mais c'était aussi ça l'école d'architecture : prendre le temps de se plonger dans les choses complexes, ne pas craindre les débordements, les digressions. Les voix sont déjà retournées dans l'ombre mais je sais qu'elles n'ont pas complètement disparu : chaque fois que je bloquerai dans un projet, que je poserai mon stylo et fermerai les yeux, je sais qu'elles seront là, avec moi ; et je ne serai plus tout seul.

-
1. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, 1934
 2. J.-F. BILLETTER, *Un paradigme*, Allia, 2012
 3. R. M. RILKE, *Lettres à un jeune poète*, Insel, 1929
 4. F. POUILLON, *Les Pierres sauvages*, Seuil, 1964

— Combat

Hugo Chevassus avec Pierre Chabard

Je rejoins Pierre Chabard à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de La Villette. Je sors du métro Corentin Cariou, avec déjà un retard déplacé. Je m'élance, à pas rapprochés, sur l'Avenue de Flandre en direction du Sud. Je dépasse la rue de Nantes, puis celle d'Ourq, avant de contempler ma perdition. Je rebrousse chemin, et trouve enfin l'école. Je cours dans le hall où M. Chabard m'attend, loin d'être surpris de mon retard. Il prit le temps d'un café avec un confrère, pour me laisser souffler, et j'allumai une cigarette pour ajouter un air délibérément dramatique à cette attente.

Nous montons ensuite, dans un local en face de la cafétéria. Le silence des locaux me plonge dans une sérénité. J'ai le sentiment d'être dans l'antre de l'école, propice au bon déroulement de la rencontre.

Pierre Chabard est architecte DPLG, diplômé de l'ENSA Paris Belleville en 1998. Historien de l'architecture et de l'urbain, il soutient sa thèse de doctorat en mars 2008 (Exposer la ville : Patrick Geddes et le *Town planning movement*, Th: Université Paris VIII, 2008, 2 vol., 763p). Il pratique la critique architecturale dans plusieurs cadres, notamment dans la revue Criticat, qu'il co-fonde de 2007.

HC : Vous êtes diplômé de Belleville en 1998, vous intégrez donc le monde architectural en 1992. (M. Chabard m'interrompt) :

PC : Non j'ai un peu traîné. Je suis entré à l'école d'architecture en 1989. C'était une époque où il n'y avait pas cette limite de durée de cursus. On prenait beaucoup de temps pour nos diplômes. J'ai donc voyagé, j'ai été un peu à New York City, qui m'attirait fortement, comme beaucoup de gens de ma génération. On avait tous lu New York Délire¹, donc ça faisait beaucoup de sens pour nous de s'y rendre. Aujourd'hui on va peut-être plus à Pékin ou à Dubaï, je sais pas. Le diplôme était un processus assez long, comme le mémoire.

J'ai réalisé mon diplôme avec Jacques Lucan. J'étais un de ses derniers élèves avant son départ à Marne La Vallée. Je m'é gare dans les différentes revues que je trouve à la bibliothèque de mon école, et ailleurs. Certaines sont critiquables, mais le paysage éditorial n'est pas si vide qu'on le pense.

HC : À l'époque où vous étiez étudiant, quelles méthodes vous faisaient voyager ?

PC : Je lisais beaucoup et j'écrivais déjà un petit peu. J'écrivais pour *Actualités en France*, une publication du quai d'Orsay. La revue regroupait des actualités françaises. J'écrivais sur l'architecture, le design, l'urbanisme. Cette revue était ensuite distribuée dans les ambassades des pays où il n'y avait pas encore d'agence de presse. Les journaux locaux piochaient dans cette revue et traduisaient des articles. C'était plutôt bien payé. Ensuite j'ai commencé à bosser pour le Fond Régional d'Art contemporain (FRAC Centre). Cela s'est enchaîné avec les magazines des expositions *Archilab* d'Orléans. Puis j'ai commencé à écrire pour *Architecture d'Aujourd'hui*, je faisais des recensements de livres, des actus sur des bâtiments, des textes plus approfondis, qui restaient assez brefs. Je sentais cette limite en terme de format

et de contenu. J'ai expérimenté cette dépendance des revues aux architectes : les revues ont besoin des plans, des coupes, de photos, d'images de rendu pour illustrer les articles. Et cela représente un levier de pression sur les revues qu'utilisent les architectes. Quelques uns ne m'envoyaient pas les images avant d'avoir lu mon texte. Dépendance financière, institutionnelle... Pour nous, l'indépendance de *Criticat* est la condition de possibilité d'une distance sur l'objet dont on parle. La condition de pouvoir développer une parole libre.

HC : Alors, racontez moi l'histoire de Criticat, de l'idée jusqu'à la première parution.

PC : C'est une histoire assez longue qui commence aux débuts des années 2000, quand j'intègre le comité de rédaction du *Visiteur*, en 2001. On rentre ensemble avec Valéry Didelon. On venait de publier un article dans le numéro 7 d'automne 2001. Sébastien Marot, rédacteur en chef, et Françoise Fromonot, rédactrice ponctuelle, nous proposent de venir les rejoindre. Valéry et moi ne nous connaissions pas plus que ça. On s'était croisés car il enseignait à Marne-La-Vallée en même temps que moi. On s'est alors trouvé plein d'affinités, Valéry, Françoise et moi. Notre petit trio commence à trouver son équilibre, sa synergie. C'est une belle expérience.

Belle expérience d'écriture, de se lire les articles les uns les autres. Décortiquer tout ce travail de fond sur la structure, la matière critique, pour moi c'est tout ce que j'attends de la collaboration. Cela rejoignait une exigence que j'avais en solitaire puis qui tout d'un coup devient partagée.

HC : Cela doit faire du bien de trouver des semblables comme cela. Je pense au pouvoir que prennent les projets dont la conception provient d'une collaboration, d'une confrontation, d'un croisement de regards.

PC : Oui ! C'est très précieux, très stimulant. Les comités de rédactions l'étaient aussi. On ressortait de là, on avait dix idées d'articles. On cherchait des nouveaux auteurs, des nouveaux sujets, des documents à rééditer, à traduire dans la revue. C'est un moment où Sébastien Marot prend du champ par rapport à *Criticat* car il part enseigner aux États-Unis à partir de 2002. Il laisse les commandes à Françoise : « Ok, je veux bien mais Pierre et Valéry seront mes deux adjoints ». Notre « *triumvirat* » reprend ainsi la revue. On se demande si elle va bien, si elle est comme on le voudrait. On se lance dans une démarche un peu réformatrice mais respectueuse de ce qu'était *Le Visiteur*. On essaye de retrouver les fondements du début ; la visite : aller voir les choses. On trouve qu'il n'y a pas assez de visites de bâtiments, pas assez

de critiques, que la revue est trop universitaire. On essaye de réorienter la ligne éditoriale, rééquilibrer l'architecture par rapport à l'urbanisme et le paysage qui avaient pris beaucoup plus de poids. On lance aussi une réflexion sur la maquette, qu'on trouve un peu has-been, pas assez rigoureuse. On se rapproche donc de Bernard Barto de l'agence Barto + Barto, qui est à la fois architecte, artiste et graphiste. Il est l'auteur de la revue *303* à Nantes : une très belle revue discutant d'art, de littérature, de patrimoine, d'archéologie, d'histoire... Elle nous fascine par la clarté de sa mise en page. On fait plusieurs réunions avec Bernard qui propose des layouts vachement stimulants. On construit le numéro 8, le 9 et le 10 puis l'été 2003, tout s'arrête. Le numéro 11 était prêt mais l'éditeur nous lâche, la Société Française des Architectes nous lâche, pour des raisons que rétrospectivement, j'ai du mal à comprendre.

HC : Vous n'aviez rien anticipé face à ce possible désintérêt de l'éditeur ?

PC : Non. Non parce qu'on avait très peu de visibilité sur la gestion de la revue.
« Est-ce qu'il y avait des abonnés ? »,
« Est-ce qu'il y avait de l'argent pour la revue ? ».
On ne savait pas. Nous ne faisons que le contenu. Nous n'avions pas la main sur plein d'autres postes, pourtant très importants pour concevoir une revue pleinement...

On avait le sommaire, on avait le numéro. Tout était prêt quand l'éditeur a dit : « J'arrête. C'est une danseuse, j'ai plus les moyens ». La SFA nous a aussi dit qu'ils arrêtaient de financer la revue. On s'est retrouvé plantés comme ça, un peu comme dans les dessins animés : le bonhomme qui court puis, il n'y a plus de sol en dessous de lui, mais il continue de courir. On a continué de courir mais c'était une grande frustration. Alors ensuite, on continue de se voir avec Françoise et Valéry, en se demandant comment rebondir. On écrit un nouveau projet que l'on présentera à Laurent Salomon, alors président de la SFA qui nous répondra : « Super votre truc, mais pourquoi ça ne s'appellerait pas *Le Visiteur* ? »
« Parce que *Le Visiteur* n'est plus notre revue, c'est à Sébastien Marot, c'est pas à nous de s'approprier ça. »
Finalement la SFA se rend compte que *Le Visiteur* marchait bien, qu'il pouvait capitaliser, et que c'est dommage de l'abandonner si tôt. Leur projet est alors de le reformer sur une autre base : *Le Visiteur* tel qu'il existe aujourd'hui, très théorique et qui a perdu son ouverture pluridisciplinaire. De notre côté, on continue de réfléchir, et les choses se précisent en 2007 à la fin de l'hiver. Je me souviens : on déjeunait dans un resto portugais près de la gare de Versailles, où Valéry enseignait à ce moment.

Il m'avait invité à intervenir dans un de ses cours ; Françoise était également là mais je ne sais plus pourquoi. Françoise nous dit qu'il fallait que l'on parle de notre projet à son ami Bernard Marrey, directeur des *Editions du Linteau*. Je l'avais déjà rencontré lors d'un projet de traduction des textes de Patrick Geddes, chose qui finalement n'aboutira pas. On intègre ainsi Bernard dans notre groupe et, en tant qu'éditeur, il va nous apporter plein de réponses aux questions qu'on se posait sur la fabrique, la diffusion, la revue comme objet qu'on lit, l'économie qu'il y a derrière... et la mayonnaise va prendre. Ce projet de revue qu'on avait depuis 4 ans va, en quelques semaines, se formaliser. Dès lors, à chaque fois qu'on se voit, les choses avancent vite, c'est très stimulant. On intègre dans notre groupe Marie Jeanne Dumont, qui est historienne de l'architecture et qui enseigne avec Françoise à Belleville. Pour la maquette, Françoise contacte Jo (Joseph) et Stéphanie de l'agence Binocular² basée à New York, qui sont des amis avec qui elle a enseigné aux Etats Unis. Ils sont tout de suite partants pour bosser bénévolement pour nous.

HC : Compréhensible, j'ai lu que Joseph et Stéphanie étaient architecte et historien d'art, aux commandes d'une agence de graphisme.

PC: Oui c'est ça. Au fur et à mesure qu'on définit le contenu, le projet éditorial, les premiers articles, le premier sommaire, Jo et Stéphanie, eux, façonnent la forme. On réfléchit au financement de tout ça : site internet, revue papier ? Il faut savoir qu'on n'avait pas un centime. Finalement on décide de fabriquer bénévolement la revue. Au moment où le numéro 1 est prêt, on lance une vague de souscriptions massives, pour susciter des abonnements. C'était difficile de faire saliver les gens sur une revue qui n'existait pas : mailing massif, internet et prospectus papier nous ont servi à présenter le premier sommaire. Il faut croire qu'il était suffisamment alléchant pour que pas mal de gens s'abonnent, prennent même des abonnements de soutien ou de bienfaiteurs, plus chers, qui nous apportent suffisamment d'argent pour la facture de l'imprimeur et la correctrice du numéro 1, mais aussi du numéro 2 ! Notre économie était très serrée, on optimisait tous les coûts : le choix du papier, sa densité par rapport au poids de la revue, par rapport aux tarifs d'affranchissement... On avait imaginé qu'un exemplaire ne pèse pas plus d'un certain poids, pour ne pas qu'on change de tranche au niveau de l'affranchissement : les coûts postaux sont un investissement énorme qui pèse sur l'économie

de l'édition. Il fallait réduire les tarifs d'expédition. Imaginez à 3 euros le timbre par envoi, multiplié par 1000 exemplaires, c'est énorme ! C'était donc un projet qui avait un seuil de rentabilité très bas : on savait que si on vendait au moins 300 exemplaires, on rentrait dans nos billets. On a vendu 1500 exemplaires sur la durée, donc le numéro 1 est aujourd'hui épuisé.

HC: Très belle histoire... dis-je, pensif, encore un peu charmé par ses dires.

PC: Oui, disons que c'était un pari risqué : fonder une nouvelle revue n'est pas simple. En même temps, à l'époque, l'Architecture d'Aujourd'hui avait fait faillite, *AMC* était à la recherche d'un nouveau rebond, *Le Visiteur* était en coma profond. Il y avait probablement un manque. En 2007, il y avait un certain désert éditorial qui nous a profité. Et c'était un contexte particulier avec l'arrivée de Sarkozy au pouvoir. C'est un moment qui a un peu fédéré un esprit critique, comme la crise des subprimes de 2008. C'étaient des phénomènes favorables à la critique de l'architecture spectacle qui avait été célébrée dans la décennie d'avant. On arrivait au bon moment.

HC: Aujourd'hui Criticat est une association, et tous ses acteurs, l'agence Binocular comprise,

prennent de leur temps personnel pour poursuivre au mieux cette aventure.

PC: Exact, on est tous bénévoles ! L'argent que l'on gagne par la revue est réinvesti dans la revue. Il n'y a pas de salaire. On a tous nos gagne-pains à côté, on ne dépend pas de *Criticat* pour payer notre loyer. La revue ne dépend que de ses lecteurs. Si ses lecteurs ne l'achètent plus, la revue n'existe plus. C'est important de dire que c'est une revue collective, une organisation collégiale, par cercle concentriques : Françoise, Valéry et moi sommes le noyau dur ; les décisions graves nous les prenons à trois. Le comité de rédaction est un premier cercle autour de ce noyau, qui a évolué ces derniers temps : Bernard Marrey a quitté la revue en 2011, Martin Étienne et Félix Mulle nous ont rejoint, Emilien Robin et Stéphanie Sonnette ont intégré le comité après la publication de leur premier article dans la revue. Ce sont maintenant deux piliers importants. Il y a quelques semaines, en septembre, on a invité Ariane Wilson à nous rejoindre. C'est une réelle difficulté : être suffisamment nombreux pour faire ce travail sur les articles. Même si on écrit chacun un article, cela ne remplit pas un numéro. Donc il nous faut des auteurs externes, les accompagner, les coacher, c'est un travail exigeant, qui parfois accroche, parfois non.

Certains auteurs ne sont pas prêts à fournir ce travail et nous envoient balader. On demande beaucoup à des gens qu'on ne paie pas. Ceux qui vont jusqu'au bout sont contents. On amène les articles d'un point à un autre, et on essaye que chacun d'eux soit inscrit dans notre projet critique. Aussi, on a besoin au sein du comité d'avoir des compétences éditoriales. Stéphanie Sonette et Ariane Wilson ont la compétence d'éditer des textes, ce qui est rare dans le monde de l'architecture. Leur arrivée est un ballon d'oxygène : il y a certains numéros qu'on "éditait" juste à trois. Félix Mülle, quant à lui, était bien pour trouver des nouveaux sujets. Plus jeune que nous, il apportait un autre regard sur les choses, Martin, lui, est le récit visuel de Criticat. Autant de facteurs qui permettent d'assurer une diversité et un attrait pour la revue. 2007-2014 avec un numéro tous les six mois, ça peut être un peu usant de tenir la cadence, sachant qu'on a tous de gros boulots par ailleurs. On est contents qu'il y ait des nouvelles recrues car on avait peur de s'épuiser à la tâche et de perdre la flamme du début.

HC : Le fait d'enseigner à La Villette, anciennement à Marne-la-Vallée ; le fait de voir des étudiants hebdomadairement, de voir ce qu'ils pensent de l'architecture et attendent d'elle, a-t-il un impact sur l'évolution de la revue ?

PC : Oui indéniablement. Ce qu'on cherchait aussi à travers Criticat était un renouvellement de regards, de points de vue sur les choses, en partant du principe que l'architecture est une ancienne discipline qui est sommée de répondre à des nouvelles questions qui viennent de l'extérieur. La crise de 2008 a été un vrai tombereau de questions nouvelles qui venaient remettre en question le ronron du monde architectural ; les problématiques du monde environnemental, du monde social et politique qui interrogent de plus en plus les étudiants sur la manière de s'engager dans la société en tant qu'architectes. Il ne faut pas trop compter sur les gens installés dans la profession pour se poser les questions. Enseigner c'est être au contact de ces renouvellements permanents. C'est aussi une source potentielle d'auteurs. Parmi eux il y en a qui ont un truc à dire, alors régulièrement les portes de la revue s'ouvrent aux étudiants.

HC : Donc Criticat s'organise en cercles concentriques, avec le triumvirat au centre. Est-ce que les abonnés représentent le dernier cercle dans la confection de la revue ?

PC : Il y a d'abord ceux qui ont déjà écrit pour nous. On constitue une nébuleuse de personnes autour de nous, qu'on aime bien réunir.

On a par exemple réuni tous les contributeurs en septembre dernier lors d'un séminaire à huis clos. On a invité ces gens à donner leur avis sur la revue, à réagir à ce qu'on veut en faire, lors d'une demi-journée à Paris avec un certain nombre d'auteurs ou suiveurs.

C'est donc un fonctionnement par cercles concentriques, avec la communauté qui la lit en dernier cercle, oui.

Malheureusement on n'a pas beaucoup d'échanges avec eux, c'est quelque chose qu'on pourrait améliorer dans l'avenir. En même temps, on ne veut pas ouvrir la vanne aux commentaires, on sait que cela devient un dégueulis personnel d'opinions qui n'ont aucun intérêt. C'est aussi là que les gens les plus médiocres exprimeraient les opinions les plus extrémistes sans aucun contrôle, or on ne veut pas donner de tribune à ça. Ce qu'on publierait serait trié, ça serait l'objet d'un travail éditorial.

On n'a pas encore trouvé la bonne modalité. On en parle beaucoup. Faudrait une personne qui s'en occupe de manière plus personnelle. Tout comme on parle beaucoup d'articuler la revue avec d'autres types de médias, des événements vivants, du son, de l'image, différents formats qui pourraient compléter ou interagir avec la revue. Une web-radio par exemple ; là encore c'est quelque chose à quoi nous réfléchissons. On a été pas mal occupés ces dernières années,

d'une part par l'organisation de la triennale d'Oslo dont on s'est fait virer parce qu'on était allés un peu loin - on a sûrement fait peur aux organisateurs.

D'autre part, par le projet d'une anthologie de *Criticat*, rédigée en anglais, liant quelques articles des dix premiers numéros.

On a cherché à produire un éditorial percutant où l'on théoriserait le projet de *Criticat*. Il n'y a jamais eu d'édito dans la revue car chaque fois le temps nous manque.

Mais là, nous n'avions pas le choix. Cela nous a pris un temps fou, il y eu au moins 25 versions de ce texte. C'est un projet bâti pour augmenter la visibilité de Criticat, faire connaître ce que l'on fait à un public plus large et enfin tester une nouvelle diffusion : si le numéro se vend bien, pourquoi ne pas envisager une version en anglais.

Se faire connaître, on ne fait pas ça très bien, on ne sait pas le faire à vrai dire. On vend bien pour la revue, c'est une sacré performance, mais on n'arrive pas à aller au-delà.

On ne maîtrise pas tous les outils du marketing. Par exemple, dans le monde de l'art, c'est une revue qui pourrait être plus lue, mais on n'a pas de relais direct. Il n'y a pas longtemps, j'ai rencontré

un des rédacteurs de la *Tribune de l'Art*, qui ne connaissait pas *Criticat*.

Il m'a dit « C'est génial, envoie-moi quelques numéros, je vais faire un papier dans le journal ». On a des bons retours, alors on se dit que si la revue était plus connue elle serait plus achetée. Pour autant nous ne sommes pas sur un projet commercial, le but ici est d'obtenir le plus de lecteurs possible.

Depuis le numéro 10, on est diffusés par un éditeur professionnel qui s'appelle *Difpop*. Avant nous diffusions seuls : on avait un caddie avec des cartons de *Criticat*, on faisait le tour des librairies parisiennes pour en laisser ici ou là. Cela demandait un travail administratif monstrueux pour envoyer les factures à chaque libraire, gérer les différentes livraisons, mais ça faisait partie du jeu.

HC : J'imagine le temps que cela vous a pris. Je vous visualise avec votre caddie sur les boulevards haussmanniens.

PC : Un temps fou. On a été très contents de le faire, de faire la mise sous pli nous-mêmes au début ; on mettait les numéros dans les 700 enveloppes puis à la poste nous-mêmes. On allait nous-mêmes chez l'imprimeur, puis au calage. On chargeait les cartons dans nos voitures pour les emmener en librairie. Cela nous a permis de voir ce qu'était toute la chaîne

d'une revue et de parler avec les libraires qui ont un point de vue qui n'est pas celui des éditeurs ou des lecteurs.

Je trouve que cette démarche est généralement spécifique aux architectes ; on aime bien faire les choses de A à Z. De la conception à la réalisation, jusqu'à l'usage, s'intéresser aux rouages du processus de production d'un objet. C'est une chose à laquelle je crois beaucoup. Plus on délègue, plus on perd la maîtrise de ce qu'on fait. Et plus on perd d'occasions de penser à l'objet dans toutes ses dimensions.

HC : Et plus on tombe dans une sphère commerciale viciée. L'objet magazine dont vous parliez nous intéresse beaucoup. Tant dans sa forme que dans son contenu : comment se passe la commande d'une critique d'architecture ?

PC : Tous les cas de figures existent. D'abord, des auteurs nous proposent des choses. Parfois il y a des sujets sur lesquels on aurait envie d'avoir un article, puis on cherche l'auteur qui va s'en charger. Cela peut aussi être des contributions spontanées de personnes qui nous envoient des articles entiers sur l'email de Criticat. Parfois même ce sont des personnes que l'on repère.

HC : Comment s'établit le sommaire d'un numéro, qui rappelons-le, constitue la colonne vertébrale d'une publication ?

PC: Les sommaires, c'est assez mystérieux. C'est quelque chose sur lequel on réfléchit en cours d'écriture, et qui trouve sa forme finale à la fin du processus d'édition d'un numéro. Parfois ça bouge jusqu'au tout dernier moment. On cherche un juste équilibre entre critique de bâtiments et texte théorique. On est soucieux de cet équilibre des sommaires. Si on a un texte très intello, on l'équilibre avec un billet d'humeur plus vive ou plus visuelle. Si on a un article sur un bâtiment d'un starchitecte, on aime bien équilibrer ça avec une pratique anonyme dans le Cantal... On ne veut pas être trop parisien ni trop provincial. La cohérence des sommaires arrive souvent d'un coup, avec une certaine évidence. On est souvent surpris, parfois inquiet, jusqu'à ce que tout prenne son sens. Pareil pour la question du *Dossier Thématique de Criticat*, c'est fou à quel point ça bouge. Parfois on part sur un thème de dossier, en avançant on se rend compte que le dossier n'est pas pertinent, puis on regroupe trois articles qui étaient séparés, et un nouveau thème apparaît. Alors si c'est ça le dossier, il manque un document, une pièce jointe, une frise chronologique... On produit des documents pour terminer le dossier. On ne prétend pas réaliser des dossiers exhaustifs en six mois mais de leur trouver une cohérence interne.

HC: Vous parliez de coacher des auteurs. Est-ce que la revue, in fine structure accueillant des billets, influence la production écrite des auteurs ?

PC: Oui. Parfois on réécrit entièrement un article. Beaucoup d'auteurs sont trop timides sur leurs engagements critiques, on essaye de les désinhiber, de leur dire « là il y a quelque chose à dire ». Il y a une sorte de frilosité ambiante dans le milieu, une sorte de consensus mou, et ça on déteste. Si on écrit, c'est justement pour aller au-delà de ce consensus. Sinon on n'écrit pas. Si on prend la plume c'est pour dire quelque chose : on essaye de pousser les auteurs à aller au bout de leurs arguments et à produire des enquêtes très denses sur les sujets sélectionnés. On a des choses à dire quand on est allés voir les choses, quand on est allés rencontrer les gens, quand on sait de quoi il retourne. Ça demande de se déplacer, c'est un effort et ça prend du temps. Il faut relire l'édito du Visiteur numéro 1 ; une très belle définition de la critique qui doit mettre en évidence la réalité d'un objet où la visite est le premier moment de la critique. On parlait du marketing ; l'architecture fait de nos jours l'objet d'un discours de justification, de légitimisation dans les dossiers de presse etc., et si on s'en tient à ce dossier de presse, on ne fait que reconduire un discours

purement marketing. Aller sur place, toucher les choses, permet d'abord d'aller au-delà du visuel, de sentir un lieu, de sentir un bâtiment, d'en faire une expérience. On cherche à expérimenter toutes les circonstances dans lesquelles un édifice existe à travers tous ses modes d'existence. Et puis la visite permet de produire un discours original, dans le sens fort du terme, qui mette en crise tout ce qui a été dit avant. Pour moi c'est une définition de la critique ; une mise en crise de la signification d'un objet. Quelque chose qui n'a pas été dit avant et qui renouvelle le regard que l'on peut avoir sur un objet : réengendrer l'architecture. Il y a une très belle définition de la critique, celle de Vittorio Ugo, architecte et historien sicilien : la critique a trois dimensions : la dimension descriptive, la dimension évaluative et la dimension interprétative. Je crois beaucoup à cet équilibre des trois dimensions. Décrire un objet, c'est le faire exister dans l'espace de l'écriture, dans cette dimension phénoménale : porter un jugement, prendre le risque de juger un objet, mais le juger sur la base de critères explicites, sur la base d'une enquête. On se retrouve véritablement dans la métaphore juridique : instruire un dossier jusqu'au point où l'on peut formuler un jugement. Puis interprétative, interpréter au sens poétique : générer

des nouvelles significations, qui éventuellement suscitent l'étonnement de l'architecte lui-même. Je suis convaincu que l'architecture, dès lors qu'elle est construite, échappe à l'architecte. Elle a une vie propre, et un des rôles du critique est d'arriver à mettre en évidence des aspects qui n'ont même pas été envisagés par l'architecte.

C'est cette dimension poétique qui donne toute sa plénitude au discours critique. Si on ne fait que juger en étant une sorte de censeur permanent, ça n'a pas de sens. Si on ne fait que décrire, on fait du journalisme, on chronique l'architecture. Si on ne fait qu'interpréter, on peut partir dans des choses complètement délirantes, on peut fantasmer un objet. C'est quand on arrive à faire les trois, qu'à mon sens, on accomplit la critique.

HC : Déjà Bernard Huet disait qu'effectivement le rôle d'un critique peut être de révéler le pouvoir inconscient de l'œuvre, et donc tout ce que l'architecte n'a pas vu venir avant l'œuvre construite. Je trouve ça très pertinent quant au fait que l'architecture bâtie a effectivement une vie propre.

PC : Ah ! Bernard Huet. C'était un de mes profs et c'était le grand maître de Jacques Lucan qui a été aussi important dans mon parcours.

HC : Que de belles rencontres. Cette revue semblait être la suite logique pour vous en regard de votre cursus.

PC : Finalement, nos histoires personnelles en tant qu'auteurs critiques, sont souvent déterminées par des rencontres. Ma rencontre avec Huet, avec Lucan...c'était des points déterminants dans mon parcours. Françoise Fromonot a travaillé à un moment très important de l'Architecture d'Aujourd'hui, lorsqu'il y avait une vraie rédaction. Ainsi a-t-elle rencontré François Chaslin, Jean Paul Robert, et bien d'autres. Il y a des transmissions générationnelles. Ma dernière grande rencontre était avec Michel Verne. Il a enseigné pendant les dernières années de sa vie à l'École Spéciale d'Architecture (ESA). Il adorait *Criticat*. J'aurais aimé qu'il publie un texte dedans mais il est mort trop tôt. C'est quelqu'un qui m'a beaucoup ouvert de perspectives en terme d'écriture. Il y a un moment où j'avais fait la revue, qui marchait bien, et lui m'a montré à quel point j'étais encore loin du compte. En lisant ses textes très ciselés, de vrais bijoux littéraires, je me rendais compte que j'avais encore une longue vie de travail avant d'en arriver là. En même temps j'avais envie de publier un recueil de ses textes. C'était un auteur assez peu connu qui publiait dans une revue très peu lue, *Archicréé*. La rédactrice en chef, Joëlle Letessier, a hérité

de cette revue par son père qui avait un groupe de presse, et qui avait sans doute une petite fortune personnelle. Elle a fait vivre cette revue un peu artificiellement. Michel Verne était un grand ami de Joëlle. Des textes très long, très pointus, dans un magazine d'actualité architecturale : ça valait le coup ! Ce n'est pas facile à lire, c'est le seul bémol. Chez *Criticat*, on essaye de rendre la critique accessible, de la décloisonner, de la rendre intelligible pour les non-spécialistes. Ce n'est pas une revue de vulgarisation, c'est une revue pour rendre intéressante l'architecture à d'autres types d'intellects : des artistes, des écrivains, des sociologues, des philosophes, des danseurs, et d'arriver à faire en sorte que l'architecture leur parle à nouveau. C'est un truc qui me frappe : quand j'écoute des grands intellectuels que j'admire, et qu'ils commencent à parler d'architecture, je pleure. C'est de la responsabilité des critiques d'architecture. Il produisent un discours trop hermétique, trop souvent fumeux, faussement profond, faussement philosophique, et qui tombe des mains des lecteurs non-architectes. C'est pour cela qu'on essaye, à travers les articles que l'on écrit, d'identifier des problématiques plus générales, qu'elles soient économiques, politiques, techniques, environnementales, sociales.

Il faut considérer l'architecture comme un prisme qui permet de regarder ces phénomènes qui touchent d'autres secteurs de la vie contemporaine. L'architecture les noue de manière très singulière et par-là même est un poste d'observation tout à fait privilégié.

HC : Depuis ce poste d'observation, lors de la rédaction d'un article, rentrez-vous en " transe " littéraire pour voir où l'écriture vous mène ou savez-vous dès le début où vous emmenez votre lecteur ?

PC : Il y a toujours une dimension un peu heuristique de l'écriture : quand on noue quelque chose à l'écriture, on ne le pense plus de la même manière. Cela évolue en même temps que l'on écrit. Effectivement, la surprise peut arriver. Mais on part quand même dans la rédaction avec un certain nombre d'objectifs et d'éléments argumentaires. C'est pour cela qu'on écrit assez tôt et qu'on se fait tourner les articles, chacun lit, critique et démonte les articles des autres. On appelle ça dans notre jargon interne « passer un article au rouge ». Vous voyez ce que je veux dire ? Cette méthode fait énormément progresser et améliorer les articles.

HC : Je vois parfaitement. Nous, étudiants, passons également nos projets « au rouge » entre nous. Au-delà du fond critique, quelle

importance accordez vous à la forme qu'elle prend dans le réel ?

PC : C'est très important. Et c'était important de travailler avec l'agence Binocular. Ils ont inventé la forme de Criticat et c'est très loin de ce que nous imaginions.

On imaginait une revue beaucoup plus cheap, moins léchée, moins parfaite. On avait en tête les fanzines de mai 68, beaucoup plus trash. Les revues d'avant-garde, les revues radicales, des choses plus dada, plus humoristiques. La seule chose qui reste de ces racines-là est le cadavre exquis de la couverture, qui est toujours ma petite contribution personnelle vu qu'il n'y a plus que moi que ça amuse. Et j'adore faire ça !

Je le fais tout à la fin, quand les textes sont corrigés. Cela m'oblige à relire l'ensemble du numéro, dans l'ordre du sommaire. Parfois je m'aperçois de choses qui ne vont pas et on fait alors des ultimes corrections qui enquiquinent les graphistes qui estiment que ce n'est plus le moment. On aimait bien cette idée que la couverture soit un truc rigolo, pas d'image mais un jeu textuel presque oulipien. Je continue de faire ce jeu seul et les règles sont très strictes. Le texte a une longueur définie en terme de nombre de signes, il y a une phrase par article et un mot par phrase est « allumé ». Chaque mot allumé ne doit pas

avoir été allumé dans un précédent numéro. J'ai donc un inventaire de tous les mots que j'ai allumés. Il faut qu'il y ait toujours « architecture », seul indice qu'il s'agit d'une revue d'architecture. Il y aussi incongru, topinambour, récit, ombre, etc... Le collage de ces phrases sort comme une sorte d'histoire bizarre qu'on raconte. Nous devrions agir de la même manière à l'intérieur de la revue. Je trouve parfois que la maquette est trop propre. Un peu moraliste. C'est pour ça que je soutiens beaucoup les contributions de Martin Étienne, parfois potaches. J'apprécie aussi le travail de Mehdi Zannad dans *Brèves de Trottoir*. Au départ on imaginait un fanzine d'avant-garde, un peu bouillonnant, et on était très surpris de recevoir les premières maquettes. Mais cette rigidité apparente cachait une grande flexibilité. Le nombre de colonnes, la variation des rubriques, la gestion de l'iconographie... offrent plein de possibilités, tout en gardant une cohérence d'ensemble. Cette maquette nous a surpris nous-mêmes et cette dimension collective est parfaite. Chacun a contribué à une facette de la revue. Aussi, dans le choix des titres, il faut essayer d'avoir un peu de dérision, tenter les jeux de mots, pas trop se prendre au sérieux. On se repose toujours des questions régulièrement. On ne veut pas tomber dans une routine.

On a trop souvent tendance à se contenter des acquis, donc on continue de réfléchir à ça. Je trouve par exemple catastrophique le fait qu'il n'y ait plus d'émission d'architecture sur France Culture. On a proposé à France Culture de reprendre l'émission, ils n'ont pas voulu. On a fait un projet, on voulait faire une émission de reportage sur le terrain, sur l'architecture, un peu comme *Sur Les docks*, mais version archi.

Cela prolongerait l'idée d'aller au-delà du visuel, de parler d'architecture sans la montrer. C'est une autre forme d'écriture. Ça serait une manière de nous remettre en danger.

On a appris à faire une revue on peut aussi apprendre à faire d'autres choses.

HC : Dernière question qui me pend aux lèvres. Êtes vous praticien ?

PC: Non pas du tout. J'ai pratiqué avant mon diplôme. Avec ma copine d'alors, on faisait pas mal de petits projets, d'extensions d'apparts, on a même construit une petite maison. J'ai failli monter une agence avec elle, puis j'ai été happé par la thèse. En Master je pensais devenir praticien de l'architecture, c'était clair. Je ne pensais pas faire mon métier en tant qu'enseignant ou auteur. À Belleville l'idéal était placé sur la maîtrise d'œuvre, pour moi c'était ça l'ambition. Et je me suis rendu compte qu'on pouvait pratiquer l'architecture autrement.

Mais je me considère comme praticien. La critique me permet de dire comment l'architecture contemporaine pourrait être faite. Parce qu'*in fine*, c'est ça l'architecture contemporaine : dire comment l'architecture est ou doit être. Faire un projet, c'est ça. Si on considère qu'un architecte ne construit pas des bâtiments mais les conçoit. C'est une autre manière de la pratiquer.

HC : Cela me fait penser à Léon Krier qui lui aussi avait sa manière de pratiquer l'architecture lorsqu'il disait « Je ne construis pas donc je suis architecte ». Il disait que construire revenait à accepter le système économique et social dans lequel l'œuvre s'inscrivait et donc représentait une collaboration.

PC: Oui, sur le champ de la pratique élargie de l'architecture, elle a un certain nombre de fronts. Je ne combats pas sur le front du chantier. C'est un combat à temps plein qu'il faut faire au quotidien. Je combats sur d'autres fronts, la critique, l'enseignement... L'architecture est un champ élargi qui délimite des lignes de front, et on ne peut pas être partout.

1. KOOLHAAS Rem, *New York délire*, Parenthèses, New York 1978

2. Binocular est une agence de graphisme installée à New York, spécialisée dans la conception graphique et dans la production de livres et d'expositions, fondée par Joseph Cho et Stefanie Lew en 1997.

**Personnes qui ont participé
au numéro 0 de fig. :**

Dyego Rodrigues
Étudiant à l'esdi à rio de janeiro

Nina Antin
Étudiante à l'ENSA Belleville

Oscar Barnay
Étudiant à l'ENSA Saint-Étienne

Hugo Grail
Diplômé de l'ENSA Saint-Étienne
(2014)

Suzanne Moreau
Étudiante à l'ESADSE à Saint-Étienne

Hubert Gaudriot
Diplômé de l'ENSA Grenoble (2013),
travaille actuellement chez Vincent
Mangeat & Pierre Wahlen, Nyon, Suisse

Antoine-frédéric Nunes
Diplômé de l'ENSA Saint-Étienne
(2013), travaille actuellement chez
Vincent Mangeat & Pierre Wahlen,
Nyon, Suisse



CRÉDIT PHOTO :

Dyego Rodrigues

Edifício Palacio Austregésilo
de Athayde.

Avenida presidente Wilson.
231 Centro do Rio de Janeiro

« O grafismo pela luz, transforma
o concreto estatico num quadro
dinâmico à céu aberto. »

« Le graphisme par la lumière
transforme le béton statique
dans un cadre dynamique
à ciel ouvert. »

fig.

Revue de lectures
guidées

© Collectif-fig.
Saint-Étienne

Contact

revue.figures@gmail.com
revuefig.tumblr.com

Directeur de la rédaction :

Hugo Chevassus
Fanny Myon

Conception graphique :

Fanny Myon
Hugo Chevassus

Relecture :

Mathilde Segonds

fig. remercie :

Pierre Chabard
Marie-Agnès Gilot
Denis Coueignoux
LongType
Ses contributeurs
Le pôle édition de
l'ESADSE

Les textes publiés dans
fig. n'engagent que
la responsabilité de
leurs auteurs.

Achévé d'imprimer
en mars 2015 au pôle
édition de L'École
Supérieure d'Art et
Design de Saint-
Étienne

Le texte est composé
en Ecam de la Fonderie
LongType à Paris