

" LA TRAVERSEE DES APPARENCES "

Entretien avec Frédéric Borel

R.S. : Vous êtes architecte mais vous avez par ailleurs une pratique de peintre. Qu'est ce qui d'après vous différencie l'architecture de la peinture? Y a-t-il vraiment un élément, un attribut, qui dissocie fondamentalement l'architecture des autres arts? Ou, au contraire, toute séparation vous paraît-elle infondée, arbitraire?

F.B. La différence vient sans doute du poids des contraintes (politiques, sociales, matérielles) que l'on ne retrouve pas dans les autres arts. Je ne pense pas qu'il y ait sinon de différences essentielles.

L'architecture est comme la peinture une machination d'espace. L'architecture concerne les trois dimensions, quatre avec le temps, et son espace d'inscription, que ce soit la ville ou la campagne, n'a pas de limites précises; la peinture se restreint à deux dimensions et son espace se confine strictement à celui de la toile. Il y a aussi bien sûr un rapport au social que l'on ne peut occulter. L'esthétique architecturale influe sur l'existence des gens dont elle définit l'espace de l'habiter, comme sur l'existence des gens qui réalisent le projet, à l'inverse de celle de la peinture qui touche seulement un public d'initiés. Mais malgré ces différences je persiste à croire qu'il y a la même part d'intuition, de spontanéité, d'imaginaire, le même geste léger et impérieux chez l'architecte, comme chez le peintre.

R.S. Comment procédez-vous pour concevoir? N'y a-t-il pas chez vous une volonté d'excéder ce que le champ de l'architecture permet d'exprimer: quelque chose qui serait de l'ordre du conte, du mythe?

F.B. Oui, je compose des scénarios pour me projeter dans l'espace mais ce sont plus des séries de séquences d'émotions brutes et contradictoires qu'une narration à proprement parler.

D'abord sont définies des séquences de sensation très différenciées comme le calme, la sérénité, l'agitation, le vertige, ces séquences de sensation se concrétisent dans des formes pleines ou creuses, archétypiques et assez archaïques ou au contraire moins référencées et plus futuristes.

Enfin j'élabore une synthèse qui intègre tous ces composants en "récit". Je tente de lier ces éléments hétérogènes pour les faire fusionner dans un ensemble relativement homogène. Dans le cas de la rue Oberkampf il s'agissait d'inventer une scénographie qui permette à la fois de rendre compte et de faire oublier cet interstice exigu entre deux falaises mitoyennes carcérales.

R.S. Pourquoi cherchez-vous à concilier l'archaïque et le futuriste?

F.B. Les films d'anticipation les plus prégnants qui nous montrent une simulation d'architecture irréaliste et vraisemblable, ont toujours pour décor des lieux à la fois archaïque et futuriste. Dans "Brasil" de Terry Gilliam, ce sont les architectures néoclassiques de Bofill à Marne-la-Vallée qui abritent un appareillage kafkaïen d'ordinateurs. Dans "Blade Runner" de Ridley Scott, une ville art nouveau totalement décadente gît sous un panorama techniciste d'écrans de télévision titanesques et de pyramides de verre en lévitation. Comme ces cinéastes nous devons apprendre de

la ville cette capacité à coller l'ancien et le nouveau pour proposer des fictions qui soient crédibles et porteuses d'avenir.

La vraie modernité n'est pas celle de la rupture, de l'oubli, c'est celle qui permet d'isoler ce qui reste d'éternellement présent dans le transitoire. En ce sens la vraie modernité ne peut se réduire à un style.

R.S. Lorsque vous concevez du logement, ne pensez-vous pas que le rôle de l'architecte est de loger les gens le plus confortablement possible?

F.B. Oui, absolument, mais le logis ne se résume pas à la cellule, il se décompose en plusieurs lieux qui, comme des seuils, communiquent incessamment: l'appartement, les espaces communs et la rue.

Penser les différents espaces de l'appartement en termes de vues sur l'extérieur, de lumière est un des acquis incontestable du mouvement moderne. Mais le confort ne se résume pas à cela: chaque pièce, même la plus banale, doit posséder une charge poétique qui soit capable de créer ou d'éveiller des souvenirs comme le font par moment les parfums ou les saveurs.

L'attention à l'organisation de la cellule ne doit pas s'effectuer au détriment des espaces communs. L'immeuble de logement peut être considéré comme une ville: comme une ville en effet, il repose sur sa capacité à produire et à préserver les relations sociales entre les divers membres de la communauté qui l'occupent. Les particularités du programme de la rue Oberkampf (logements de petites tailles allant du studio au deux pièces destinés à un public jeune, homogène, non-sédentaire) m'ont permis de rapprocher la question logement de celle de l'hôtel, du paquebot, ou de la résidence universitaire et d'accorder une attention particulière aux espaces communs. Les circulations se définissent comme autant de lieux de rencontre autour du grand vide scénographique central: il s'agit avant tout ici de se rapprocher, de vivre ensemble, de se mélanger, tout en bénéficiant de logements permettant de s'isoler dans des recoins tranquilles à l'écart du monde.

Enfin je n'oublie jamais quand je conçois un bâtiment de me poser la question: qu'est ce que ce nouvel édifice va apporter aux autres, à ceux qui, justement, ne vont pas l'habiter. A Belleville, à Oberkampf, une partie de l'espace privé de la parcelle est redonnée à la rue, offerte aux gens qui simplement y passent. Ici une trompe en légère pente permet la définition d'un espace commercial en contact ambigu avec le boulevard; là, le parvis de la poste se transforme en belvédère pour ouvrir visuellement la rue étroite sur un autre horizon.

R.S. Que répondez-vous aux gens qui affirment qu'il faut respecter les typologies et que l'on ne peut pas faire n'importe quoi avec la ville?

F.B. Je me méfie de la typologie, je me méfie de l'abstraction, je cherche à appréhender la ville au niveau du visible, c'est à dire à travers ce que perçoit l'homme dans la rue. Je crois que chaque coin de rue peut être le prétexte à la mise en scène d'un événement architectural. Mais paradoxalement je crois aussi qu'il y a des nécessités de préserver des plages de calme et d'humilité: c'est de cette alternance que naît l'équilibre de la rue. Grande respiration, passage au calme, envolées lyriques, la ville est un générateur perpétuel de séries aléatoires d'émotions contrastées. Il n'y a pas de règles absolues pas de modèle universel à respecter, il s'agit simplement de savoir lire et interpréter le contexte et d'en saisir les opportunités.

Mon immeuble de la rue Ramponneau, par exemple, est conçu comme un petit hôtel particulier entrant silencieusement en phase avec l'imperceptible

ambiance de ce quartier en retrait. Seule sa faille centrale très peut marquée renvoie à celle héroïque qui brise tragiquement ce même îlot, face au bruit et à la fureur du boulevard de Belleville.

En ce qui concerne le rapport à la rue, le dispositif haussmannien, avec ses îlots impérativement clos et de même gabarit, procède du degré zéro de l'urbain. Je ne conteste pas l'efficacité du système, pour les visiteurs, au niveau de l'image de la ville, puisqu'il est géré à l'échelle des monuments qui en assure la ponctuation. Mais à l'échelle de l'îlot, pour les habitants, cette organisation se révèle d'une pauvreté extrême, d'une uniformité, d'un ennui, qu'il faut avoir le courage de dénoncer. Il faut cesser de reproduire ce schéma obsolète de fermeture et d'exclusion, je pense même d'ailleurs qu'il ne s'agit plus aujourd'hui de définir et de suivre aveuglément des stratégies globales mais d'inventer des tactiques, des ruses, en fonction de chaque site, de chaque programme...

R.S. On a l'impression que vos formes sont en quête de leur origine: cela peut être le visage, cela peut être le rythme ou la géométrie. Elles semblent renvoyer à une multiplicité de références.

F.B. Les choix architecturaux ne sont jamais gratuits. Rue Oberkampf, la façade sur la rue s'organise comme une figure totémique: il me fallait rassembler dans une composition très clairement identifiable, comme une enseigne, une multitude d'éléments contradictoires. Dans la séquence suivante il y a en contre-bas un jardin paysager avec des massifs, des rochers, découpé par un sillon et, en partie supérieure, des tours monolithiques en lévitation: j'ai cherché là à frapper les imaginations avec une vision un peu surréelle. Dans la modénature de la cour qui ferme la composition il y a la volonté de transcrire une échelle plus domestique et de faire apparaître cet espace comme l'horizon serein vers lequel tend toute cette composition très agitée.

L'architecture se compose de deux état fondamentaux: l'un, fluide, de la métamorphose dans lequel insensiblement les formes "passent" les unes dans les autres; l'autre, heurté, de l'opposition par laquelle les formes affirment leurs différences.

Métamorphose: des formes presque figuratives peuvent passer à des états plus musicaux, plus abstraits, dans un mouvement fluctuant et turbulent. La nécessité d'ancrage dans le réel et le communicable se transforme en un désir de projection vers une utopie ineffable

Opposition: le vide surgit, comme un arc électrique, de l'affrontement des champs de force qui se dégagent de la juxtaposition de volumes opposés. Deux formes très expressives et contradictoires l'une à côté de l'autre sont toujours plus magiques qu'une seule. Par la tension qu'elles génèrent, elles nous permettent de percevoir ce vide entre elles qu'habituellement nous ne voyons pas.

R.S. J'ai l'impression qu'à travers vos bâtiments vous cherchez le point absolu vers lequel tous les arts convergent: littérature, cinéma, sculpture, peinture. Il y a un jeu littéraire ou cinématographique avec cette dimension du temps sous-jacente aux parcours qui structurent vos compositions; pictural dans l'emploi de la couleur; sculptural dans l'organisation des volumes. Lorsque vous concevez, avez-vous des références picturales précises?

Je suis fasciné par l'idée d'une architecture qui, comme Alice, traverserait le miroir pour devenir sculpture ou musique. Mais dans l'histoire d'un projet nous passons par tous ces stades, nous franchissons perpétuellement le miroir: le moment du récit avec les séquences de visions mentales, celui de la peinture avec le dessin qui peut être en couleur, celui de la sculpture, enfin, avec la maquette qui finalise l'intention. Parfois le dispositif de la translation s'enraye ou se bloque. Ainsi pendant longtemps j'ai gardé au fond de moi l'image picturale très nette de ce que devait être la façade de la partie donnant sur la rue sans pour autant pouvoir la retranscrire en dessin avec des outils d'architecte.

Deux démarches de peintre m'accompagnent en permanence:

Celle de Williams Turner, parce que tout est unifié dans la lumière: on ne distingue plus le bateau de la mer et du ciel: il arrive à un point de fusion absolu où toutes les formes s'abolissent et où pourtant la peinture demeure.

Celle de Giorgio De Chirico parce que l'on retrouve à l'état pur cet espace né de la tension entre les formes. Ce qui, quelque part, me conforte, moi, dans mon travail d'architecte. C'est à la fois naïf (ce côté naïf et primitif qui n'apparaît jamais chez Dali, plus académique) et savant, superficiel et profond, rassurant et inquiétant. C'est ce genre de vision métaphysique que j'ai essayé de développer rue Oberkampf. Contrairement à Turner, où tout s'évanouit dans l'invocation de l'instant pulsatif précédant l'avènement des formes, nous assistons ici à l'affirmation de leur toute-puissance qui nous permettent d'appréhender visuellement non seulement l'espace ouvert entre elles, mais le temps (le temps chronologique, nostalgique, projectif du sujet humain). C'est peut être ce que je demande, moi aussi, à la pratique architecturale: de "faire voir" le temps.

Le 27 Juillet 1994, Richard SCOFFIER