

RENCONTRE avec Paul Andreu *
L'architecte et le designer *

J.-B. S.-B. — Ce n'est sans doute pas seulement le fruit du hasard si mon premier job en sortant de l'Ensci les ateliers, est d'être retenu comme designer au Taller de Architectura de Ricardo Bofill, à Paris. Ricardo Bofill participe alors aux grands projets des villes nouvelles, Marnes la Vallée, Cergy Pontoise, Saint Quentin en Yvelines, comme au déploiement du quartier Antigone de Montpellier. Le néo-classicisme, dont il est un des acteurs importants dans les années 80, répond à une forme de démission de l'architecture moderne qui n'arrive plus à se réinventer. J'intègre une équipe resserrée dont la mission est de dessiner les mobiliers des grands chantiers en cours, l'Aéroport de Barcelone, l'Hôtel de Région de Montpellier ou le centre Swift à Bruxelles. Nous devons ainsi décliner les codes de cette architecture néo classique, à travers bureau, table, luminaire, fauteuil et bibliothèque, comme de petites illusions de l'espace initial, et il faut le dire, avec assez peu de considération pour le confort. Le nombre d'or est la règle et le garant de l'harmonie entre les différentes parties. Cet apprentissage du design de mobilier en sortant de l'Ensci avec des partenaires comme Cassina ou Tecno, a parachevé une certaine pratique du dessin, avec le souci du détail au centre d'une image d'ensemble. Il me reste de cette première expérience en agence, la quasi certitude de la juste proportion, de la mesure et du rapport entre les parties d'un projet, de la rencontre comme de l'assemblage de sous ensembles.

Ce premier travail m'a porté à l'évidence à regarder plus encore l'architecture, à en apprécier les richesses, la diversité, les dessins, l'histoire. Chaque pièce du puzzle urbain est dessinée comme chaque objet, d'ici où d'ailleurs, qu'il soit industriel ou manufacturé. L'architecture fait partie de nos vies quotidiennes, elle participe à notre bien être de manière inconsciente. J'ai grandi dans une ville où vivaient de nombreux architectes, les frères Lurçat, Louis Arretche, Henri Colboc, Jean Willerval et plusieurs autres. Mon père aussi était architecte, lucide et humble face à cet immense métier qui modèle nos cadres de vies. L'architecture est devenue multiple, complexe et peine à nous dessiner des lieux aimables et harmonieux. Elle nous entoure, exceptionnelle ou banale, arrogante ou maladroite, souvent invisible à l'œil du passant.

J'ai découvert le travail de Paul Andreu comme chacun d'entre nous, en voyageant, en traversant les nombreux aéroports qu'il a dessiné dans le monde. De l'aérogare Charles De Gaulle à Abou Dabi, de Jakarta à Osaka, de Brunei au Caire... Rares sont les créateurs, dont aucun ne puisse dire qu'il n'a pas vu un jour leurs travaux ou traversé une de ses réalisations. Il a accompagné et participé dans le monde entier aux développements de ces carrefours inventés au XXème siècle, devenus des lieux de passage uniques de millions de personnes chaque jour. Puis, j'ai découvert les mots de Paul Andreu et sa manière de penser ce qui a nourrit son architecture en lisant *J'ai fait beaucoup d'aérogares* (1998). Il y aborde avec poésie et réalisme, *la grotte et le jardin, la foule et le temps, la lumière, la nuit, le tunnel et les passerelles, la ville...* Les dessins et les mots semblent être devenus essentiels aux desseins d'une œuvre plus grande : *L'archipel de la mémoire* (2004), *Lettre à un jeune architecte*, *L'homme qui chantait* (2011). Puis nous nous sommes rencontrés lorsque j'étais Directeur de la création de la Cristallerie Daum, parce que je souhaitais lui proposer de travailler avec la lumière du cristal. Bien après que le Centre national des arts du spectacle de Pékin (2007) soit terminé, une pièce dessinée, sculptée par Paul Andreu est sortie de la Manufacture Daum, « Opéra », éditée à 50 exemplaires. C'est aujourd'hui le dessin qu'il explore, à travers de multiples médiums,. Quand et comment le dessin est-il venu à toi ?

P. A. — Un architecte conçoit un bâtiment. Ce n'est pas lui qui l'exécute. A la tête d'une équipe souvent nombreuse de spécialistes, il représente, définit, prescrit, contrôle enfin le travail matériel de construction. Pour le faire, il utilise des dessins et des mots. Beaucoup d'entre eux respectent un code strict qui assure une communication claire. Ces codes ont toujours existé. L'informatique les a seulement multipliés et précisés. Elle reste cependant pour moi un mode de représentation et de communication qui ne remplacera jamais, à l'origine même de la conception, puis chaque fois qu'elle se précise, le rapport physique aux mots qu'on prononce, mais qu'on entend même si on ne les prononce pas, et aux dessins qu'on trace, mais qu'on voit même si on ne les trace pas. Faire, penser, penser, faire, sont, je crois, des activités physiques indissociables. Dans mon métier d'architecte, l'importance du dessin, pour ne parler ici que de lui, n'a jamais cessé de grandir. Ceux que je fais quand je cherche ne sont pas des outils de communication. Je les ai longtemps gardés pour moi, parce que je ne les trouvais pas beaux, comparés aux croquis habiles que d'autres savaient faire. Si je les ai montrés ensuite, c'est souvent comme des traces que la connaissance de l'ouvrage exécuté rendait intelligibles et, par un reflet, permettaient alors de mieux comprendre. Je me suis débarrassé du souci de bien dessiner et j'ai appris à regarder mes dessins pour découvrir ce dont mon inconscient, l'environnement ou le simple hasard, les avaient chargés de me faire comprendre.

Je ne crois en rien être une exception. Certains architectes que j'admire dessinent très peu, mais j'ai toujours reconnu chez eux, par une sorte de compensation efficace, une capacité très grande à regarder et à comprendre les dessins des autres. Je ne leur ai jamais demandé mais je suis convaincu que cette qualité ne s'est pas développée sans qu'un temps au moins, ils n'aient pratiqué le dessin. Aussi je me désole de voir beaucoup de jeunes architectes n'utiliser que l'ordinateur. Cela me semble comme de ramener les découvertes et les plaisirs de la pratique amoureuse à la précision ordonnée de la conception assistée.

J.-B. S.-B. — Le dessin semble être la face visible du travail d'un créatif, mais il se nourrit chaque jour d'une multitude de confrontations, de jeux, de luttes avec les éléments, tous les éléments. On ne sait jamais très bien le moment où les choses prennent sens, où le bon dessin se réalise, comme on pourrait le dire d'un précipité chimique, le moment où la synthèse se fait entre la main et l'esprit. Je me suis aussi toujours posé la question de savoir si l'architecture est exclusivement une question d'échelle, si certains objets ne sont pas en soi de petites architectures avec toutes les problématiques d'un dessin harmonieux, intelligent, aux rythmes bien proportionnés. Travailler la forme, ajuster l'équilibre intime entre différentes parties, en réponse à une problématique posée. Je conçois l'architecture comme le cadre premier de tout dessin. Elle est ce qui nous dépasse, nous enveloppe, nous dérange. Elle construit nos villes, et nos campagnes, comme un ensemble qui n'est jamais fini. Est ce le rapport d'échelle qui rend difficile l'exercice du design pour l'architecte ?

P. A. — S'il y a des échelles différentes, elles sont d'abord celles que créent les sens, le toucher, l'ouïe, la vue, structurent l'espace autour de nous. D'autres catégories naissent de l'usage. On convient volontiers qu'un bâtiment est essentiellement un abri, une protection, permettant une plus grande autonomie par rapport aux difficultés physiques de l'environnement ; un objet est avant tout un outil qui augmente notre capacité, d'atteindre, de saisir, de conserver. Mais cette division n'a vite plus grand sens. Un vêtement est un objet qui nous protège, un bateau est un objet qui nous permet de nous déplacer mais aussi bien une habitation mobile. L'origine de l'invention et de l'usage reste un mythe.

D'autres divisions encore viennent du mode de fabrication. Un bâtiment est très souvent encore un prototype. Un objet se fabrique en série. Mais là encore les frontières sont floues.

Ce qui me semble certain, c'est que rien ne se produit sans tenir compte, pour la respecter, la faire évoluer ou la rejeter, d'une culture dans tous ses aspects, social, technique, artistique, et que si l'ignorance est souvent au départ un véhicule extraordinaire pour l'imagination, la soif d'apprendre doit vite la rejoindre. Et le champ est si vaste, si démesurément vaste aujourd'hui, que par goût ou avec dépit, force est faite à la plupart des créateurs de se limiter.

J.-B. S.-B. — Dans « *La désobéissance de l'architecte* » de Renzo Piano, que tu apprécies je crois, il dit ceci : « *Ce que je crains surtout, c'est l'incompétence, la présomption, le manque d'amour pour ce métier. Ce métier est un métier de service, parce que l'architecture est d'abord un service. C'est un métier complexe parce que le moment expressif est – comment dire ? – un moment de synthèse fécondé par tout un contexte : l'histoire, la société, le monde réel des personnes, leurs émotions, leurs espoirs, leurs attentes ; la géographie et l'anthropologie, le climat, la culture de chaque pays où tu travailles ; et puis la science, l'art. Parce que l'architecture est un métier d'art, en tant que métier scientifique.* » Tu as usé de la désobéissance pour concevoir le projet de l'Opéra de Pékin, qui a été un concours compliqué avant de devenir un chantier d'une grande complexité. Dans le contexte des aéroports comment apprend-t-on à gérer la désobéissance tout en respectant le client et son cahier des charges ?

P. A. — Ce qui me frappe, c'est qu'évoquant la désobéissance de l'architecte, tu cites un passage dans lequel Piano écrit que « l'architecture est un métier de service ». J'ai souvent exprimé de mon côté une pensée très voisine en disant ou en écrivant que « l'architecte est le serviteur de son bâtiment », en sous-entendant plus ou moins clairement que ce n'est pas l'inverse et en blâmant l'attitude assez répandue que le bâtiment est, au contraire, au service de l'architecte, qu'il s'agisse de ses idées ou de ses intérêts. Je ne sais si Piano serait d'accord avec moi quand j'ajoute que, serviteur du bâtiment, l'architecte ne l'est pas du maître d'ouvrage, quels que soient le respect qu'il lui porte et sa fidélité aux liens contractuels qu'il a avec lui. Je pense que oui.

Il m'est arrivé de désobéir, en particulier, c'est vrai, dans la phase finale du très long concours pour l'Opéra de Pékin, mais en l'annonçant clairement, conscient du risque que je prenais d'être éliminé mais préférant l'être plutôt que d'avoir à servir des années durant un projet médiocre. J'ai convaincu les responsables du projet ? Ils m'en ont toujours su gré.

A Roissy, j'ai développé mes propres idées sur l'intégration de la gare du TGV au complexe de l'aérogare 2, en m'acharnant à montrer que, contrairement aux opinions exprimées par le directeur général d'ADP et des responsables de la SNCF, cette intégration était techniquement possible et répondait au mieux au développement global de l'aéroport. Là encore, et non sans risque, j'ai convaincu tout le monde.

J'ai toujours été étonné que tant de maîtres d'ouvrages mais aussi d'architectes pensent qu'il faut qu'un programme complet, chiffré, soit établi dès l'origine. Pour peu que, comme cela arrive, on précise dans le règlement d'un concours le pourcentage de variation acceptable sur chaque spécification, la recherche architecturale se trouve réduite à un exercice ridicule d'arithmétique. Cela m'est arrivé dans un projet d'aérogare au Pakistan que j'ai fait sous la surveillance vigilante et besogneuse d'un soi-disant expert américain « aux cheveux gris ». Ce projet, qui heureusement ne s'est pas construit, était administrativement et juridiquement rigoureux, mais quels qu'aient été mes efforts, absolument médiocre.

La création, l'invention, la découverte, qui sont à l'opposé de la répétition, ne se laissent pas enfermer dans des règles, des textes et des chiffres. Elles ne naissent que du travail, des

convictions que l'on en tire, du dialogue qui permet seul d'en convenir. De ce point de vue, qui d'ailleurs les dépasse, il n'y a pas de différence entre l'architecture et le design.

J.-B. S.-B. — Dans le prolongement de ta mission d'architecte, l'Opéra de Pékin est une des réalisations dans laquelle tu es aussi devenu le scénographe, dans tous les sens du terme. Tu as saisi la chance de penser, dessiner, organiser et coordonner une somme de détails immense en jouant avec la pierre, le bois, le tissu, la maille d'acier, la lumière. En invitant les Perrin et Perrin, artistes verriers de talent, tu as pu exprimer une sensibilité artistique avec le verre en particulier, que les aéroports n'auraient peut être pas compris ou pas su reconnaître.

P. A. — D'emblée, le maître d'ouvrage de l'Opéra m'a donné une grande liberté de création et de proposition. A la condition de m'en tenir à des coûts raisonnables, je pouvais dessiner n'importe quelle partie de l'ouvrage, de la plus grande à la plus petite. Je ne m'en suis pas privé, aidé en cela par l'allongement des délais d'étude et de construction – dix ans au lieu des cinq ans prévus au départ – et par la possibilité que j'ai eu de faire de manière continue des additions mineures, des mises au points et des modifications. Le maître d'ouvrage, comme cela se passe pour beaucoup d'ouvrages, en décidait lui-même un certain nombre. Il me donnait, sous son contrôle, la même liberté. Une fois encore, la création architecturale exige de trouver de manière permanente un équilibre entre les deux extrêmes d'un carcan administratif imposé au départ et la licence laissée à un architecte de n'en faire qu'à sa tête.

En plus de mes collaborateurs habituels d'Aéroports de Paris, j'ai ajouté quelques personnes compétentes, ingénieurs, designers ou artistes. Nous avons additionnés nos désirs et nos connaissances. Nous avons travaillé ensemble. J'ai moi-même dessiné énormément, sans retenue. Les Perrin et Perrin ont eu un apport important pour tous les ouvrages en verre, Bernard Viry dans la définition des principes et des détails des ouvrages métalliques, Alain Bony a été constamment à mes côtés dans la recherche des matières et des couleurs du second-œuvre. Nous avons ensemble été plus loin qu'il n'est possible de le faire dans un aéroport, évidemment, et, je l'espère, plus durablement. Les constructions liées aux activités culturelles, musées, théâtres, bibliothèques ont certes été soumises à des exigences fonctionnelles et techniques importantes qui souvent ont influencé leur forme mais elles restent, de manière plus évidente que les lieux de transport et de commerce, les lieux de rencontre et de retrouvailles entre le public et la création. Le présent n'y méprise pas le passé. Tout ne s'y mesure pas en termes de rentabilité financière immédiate.

J.-B. S.-B. — Comment se sont associées les contraintes de la culture dans laquelle tu venais travailler et l'organisation spatiale du site pour imaginer, dessiner et habiller ces espaces ?

P. A. — La culture n'est jamais une contrainte si on la prend bien pour ce qu'elle est, le rassemblement des traces vivantes en nous d'idées et d'expériences avec celles, sous nos yeux, nos oreilles, nos mains, des créations qui les ont accompagnées. Quelque chose qui enrichit l'esprit et le rend libre, quelque chose qu'il faut poursuivre sans jamais l'imiter. Je crois que les cultures ne se combattent pas chez les artistes véritables, je veux dire chez ceux qui sont mus par le désir de créer plutôt que par la volonté de produire. Je crois qu'au contraire c'est leur rencontre et la découverte de leur différence qui permet à chacune de vivre et d'évoluer.

Il n'y a pas de « chinoiseries » dans l'Opéra de Pékin. Il n'y en a pas dans mes autres ouvrages en Chine. Pourtant, si beaucoup de Chinois se les sont appropriés et les considèrent comme « chinois », c'est que, me promenant dans les rues, en regardant autour de moi, j'ai voulu, sans prétendre l'analyser de manière savante, me laisser envahir par leur culture.

J.-B. S.-B. — Dans tous les aéroports que tu as dessinés, on ressent une attention très forte aux matériaux, à la manière dont la lumière va révéler des textures, structurer les volumes. *" J'ai mis longtemps à me pénétrer de cette vérité physique que les matériaux n'ont pas de couleur, mais seulement une manière caractéristique de modifier la lumière qui les éclaire, se réfléchit sur eux ou les traverse. "* Parce que la fonctionnalité est omniprésente dans ces architectures du passage, comme tu les appelles, il semble ne pas y avoir de gestes inutiles. Tu as dessiné pour la marque iGuzzini la lampe GEM. C'est un vrai projet de design industriel. Comment s'est déroulé ce projet ? La collection et les produits finis sont-ils ceux que tu attendais ?

P. A. — A part le Bosqueto, un banc dessiné pour Saporiti Italia à l'occasion d'une exposition à Milan et qui n'a pas été commercialisé, mes incursions dans le design et la production industrielle ont été provoquées par des projets d'architecture, dans le domaine de l'éclairage chacune des deux fois.

Pour l'éclairage des routes de Roissy, j'ai dessiné et conçu avec Phillips un appareil, le Roissy qui, à l'origine, grâce à deux sources de lumière indépendantes, permettait de combiner un éclairage fonctionnel, efficace de la route avec un balisage visible au loin, un appareil transparent, d'apparence légère. Créé en 1973, il a été adapté aux modifications techniques sans que sa forme change et il est toujours en vente.

Pour l'éclairage des salles d'embarquement du Terminal 2^E, à Roissy encore, j'ai étudié avec iGuzzini un appareil utilisant une lampe de très longue durée de vie, avec le principe que, comme pour un certain nombre d'objets « jetables » de l'époque, le relamping serait en fait un changement d'appareil facile à faire. En fait, cet appareil, le Gem, a été adapté lui aussi à d'autres usages et à d'autres sources.

J'ai trouvé chaque fois très intéressant le travail avec les industriels. Il est à la fois imaginatif, ambitieux et extrêmement précis, l'usine ne pouvant pas accepter les à-peu-près que le chantier permet encore, avec leurs avantages et leurs inconvénients.

J.-B. S.-B. — En cela, ton dessin et ton architecture entretiennent des affinités et des liens ténus avec le design. Tu connais bien les racines de ce métier dont les périmètres d'intervention, aux contours de plus en plus flous, ne cessent de croître. Avec l'œil de l'architecte, quel est ton regard sur le monde du design ?

P. A. — La connaissance que j'ai du design est limitée par le fait que mes expériences dans ce domaine ont toujours eu pour origine des projets particuliers d'architecture, pour les dépasser ensuite et déboucher sur une utilisation générale. Jamais je n'ai développé, comme tu le fais, un objet hors de tout contexte, ce qui est, je crois, une toute autre démarche. L'objet n'a pas dès l'abord la caution d'un usage dans un espace repérable et connu. L'adopter suppose, de la part de celui qui le décide, de le projeter dans un contexte qui lui est étranger. L'objet se défend seul. Ce qu'il fait très bien s'il est fort. Ce qu'il peut aussi faire, ou tenter de faire, en se référant à la mode, à la tendance, en subissant l'épreuve du marketing souvent peu favorable à la véritable création, ou bien encore en surutilisant les ressources de la communication. C'est ce que je déteste le plus. Mais je ne veux pas céder à la facilité de juger ce que je connais trop peu.

J.-B. S.-B. — La diversité des projets sur lesquels j'ai travaillé et notamment en lien avec des espaces intérieurs (mobilier, dalle de sol, carrelage mural en verre, luminaire, béquille de porte, miroir, art de la table...) me donne l'impression de n'avoir jamais décliné un style. J'essaye d'aborder chaque projet avec un œil neuf, je cherche à capter le bon angle, le sens

que ce projet peut déployer. Cela m'amène inévitablement vers des esthétiques très diverses. Comment pourrais tu qualifier cette démarche, une forme de désobéissance ?

P. A. — Le fait que les productions d'un designer s'inscrivent dans des esthétiques différentes n'a rien de choquant à mes yeux, au contraire. D'abord, parce que souvent ce que l'on reconnaît comme des esthétiques ne sont en fait que des manières ou des habitudes. Ensuite, parce qu'un créateur n'applique pas des idées préconçues mais en découvre de nouvelles ? Certes il serait perdu sans un certain nombre de principes pour le guider. Il les choisit, consciemment ou pas, et n'hésite pas à en changer si le résultat de sa création le demande. C'est lui aussi qui choisit d'approfondir toujours le même domaine ou d'essayer d'avoir une vue générale. C'est seulement quand il a beaucoup travaillé, beaucoup produit, que l'on peut discerner ce qui, peut-être, restera son style, et qui est alors une reconnaissance, une facilité de rangement et souvent aussi une prison. Il faut laisser le style à ceux qui ne sont plus là et, encore, souvent, en délivrer les meilleurs.

J.-B. S.-B. — Un projet architectural, aussi important soit il, est toujours un prototype, une œuvre unique qui s'intègre (ou pas) dans un tissu urbain original, une expérience autonome, à la différence d'un produit industriel qui a vocation à une reproduction de masse, avec des effets de propagation plus ou moins grands. Comment perçois tu ce questionnement du designer dont le rôle est de concevoir quelque chose de plus dans un brouhaha déjà surchargé ?

P. A. — Il y a des attitudes magnifiques, pêle-mêle, l'audace, la naïveté, le courage, l'humilité, la générosité, etc. Ces mots qui les désignent sont totalement détournés et pollués par l'usage qu'en fait la « communication ». Il faut lutter, et cela commence en chacun de nous, pour qu'ils conservent un sens. L'audace n'est pas une attitude anodine. L'acte auquel elle conduit devrait être toujours vital, responsable. La question n'est jamais de montrer son audace, elle est de discerner quand il faut en faire preuve et de trouver alors le courage nécessaire.

Dans le design, comme dans l'architecture, comme dans l'art en général, les intentions ne comptent pas et les justifications n'apportent rien sinon, parfois, une contribution à la sociologie. Il ne faut pas en vouloir au brouhaha. Il est naturel au fond et sans doute créateur par son incohérence même. Il faut seulement s'en extirper, utiliser le hasard pour lui échapper.

J.-B. S.-B. — Le budget est une contrainte essentielle de l'architecture. Je pense à la Villa Noailles de Mallet Stevens à Hyères dont les débuts furent très modestes ou plus près de nous au travail de Patrick Bouchain. Cette problématique, que nombre d'architectes semblent oublier au détriment d'un geste sculptural parfois exagéré, ne devrait elle pas être l'essence même de l'architecture ? Le « bon » architecte n'est il pas celui qui est capable d'apporter une bonne réponse sachant respecter un budget ?

P. A. — Sans en revenir à la triade de Vitruve ou tenter de lui en substituer une autre, il faut toujours garder en tête que le design comme l'architecture font partie des superstructures du monde économique. Ils peuvent s'efforcer de lui donner un sens, ils ne peuvent pas prétendre s'en libérer. La bonne utilisation des moyens, celle de l'argent en particulier, est fondamentale, à court ou à long terme, dans le respect des ressources futures autant que dans celui de l'économie du moment. Qui en doute aujourd'hui, personne. Mais personne de raisonnable ne pense non plus qu'on puisse faire un monde et y vivre en triturant des chiffres.

Il faut tout faire pour trouver les solutions qui respectent à la fois les intentions définies dans le programme initial et les budgets fixés pour y parvenir. Il faut aussi savoir reconnaître parfois que cela n'est pas possible et revenir alors à l'origine de la demande pour la reformuler.

J.-B. S.-B. — L'architecture, comme la sculpture, m'ont beaucoup aidé à gérer la simplicité pour ne pas dire la sobriété des formes, à user de la matière avec un certain respect. J'ai une immense admiration pour Antoine Pevsner et Naum Gabo, révélateurs de l'Abstraction au croisement de l'art et de la science, de la sculpture et de l'architecture. Je pense aussi à Peter Behrens, l'un des premiers architectes à assembler tous les métiers de l'art et de l'industrie avec le génie du designer, à Edouardo Chillida et son rapport à la puissance de l'acier. Le XXIème siècle voit émerger des architectures repoussant sans cesse les limites technologiques et formelles de ce que Michel Ragon a appelé dès les années 60 l'architecture sculpture. Comment vois tu cette évolution du dessin de l'architecture ? Quels en seraient pour toi les facteurs déclenchants les plus probants : l'évolution des outils informatiques, l'arrogance des commanditaires, le marketing urbain, la world culture, ou le croisement des pratiques artistique qu'Yves Michaud évoque dans « l'Art à l'état gazeux » ?

P. A. — Ce que je crois absolument, c'est que la création est une et que les arts, tous les arts, les sciences, toutes les sciences, et la littérature, qu'il ne faudrait pas oublier au passage, sont les branches d'un même arbre. Mais il est aussi important pour moi que chacune de ses branches cherche toujours à atteindre sa spécificité. Je connais et apprécie Michel Ragon, mais l'architecture-sculpture, ce n'est rien parce que ce n'est, à la fin, ni l'un ni l'autre. L'époque actuelle, avec toutes les fausses audaces qu'autorisent ici et là les progrès techniques, le gaspillage des ressources et celui de l'argent, le confirme de manière consternante. Non, ce qui est vrai et enthousiasmant, c'est quand tous, écrivains, scientifiques et artistes, nous mangeons à la même table, échangeons nos idées, nos découvertes et nos passions, puis, solitaires, retournons à notre travail. Et que ce cycle se répète sans cesse, le temps, à la fin, faisant le tri.

J.-B. S.-B. — J'ai découvert enfant les architectures troglodytes de Jacques Couëlle. J'avais été très marqué par ses recherches pour rendre l'habitat plus proche du vivant, Par la suite, à Wuppertal, la ville où vit et travaille Tony Cragg, j'ai eu un choc immense en découvrant la Villa Waldfrieden, ou Villa Herberts. Dessinée par l'architecte Franz Krause ; c'est à mes yeux un des plus beaux exemples de l'architecture organique où le dessin souligne chaque élément interne, espace, mobilier, mise en couleur. Aujourd'hui, le bio mimétisme semble un axe de recherche associant science et dessin de manière cohérente, notamment pour neutraliser les impacts sur l'environnement. Les projets futuristes et notamment au Japon, que tu connais bien, d'habitats sous marin qui atteindraient des profondeurs de plus de 500m seront ils des réponses possibles aux enjeux géologiques, sociaux et environnementaux ? Qui dessinera la ville d'après demain ?

P. A. — Où va l'architecture, je n'en sais rien. Elle va là où les jeunes architectes la mèneront en suivant leurs convictions et leurs passions, à travers les réalités du moment, au service d'un désir collectif qui est inconnu mais que la création découvre. Tous les outils sont bons pour y parvenir, s'ils restent des outils, si on sait répudier ceux qui prétendent nous connaître et nous diriger.

Il n'y a pas d'architecture idéale, ce n'est pas prendre un grand risque que de l'affirmer, et le futurisme n'est qu'une vieille blague usée.

* Paul Andreu est diplômé de l'École polytechnique, des Ponts et Chaussées, Architecte DPLG, Membre de l'Académie des Beaux-Arts. Paul Andreu a construit beaucoup d'aéroports dont l'ensemble des installations de Roissy-Charles de Gaulle, l'aéroport de Shanghai ainsi que le Musée Maritime d'Osaka,

le Centre des Arts Orientaux de Shanghai, le Grand Théâtre National de Pékin ou l'Opéra de Jinan. Il a reçu de nombreux prix dont le Grand Prix d'Architecture en 1977, le Grand Prix du Globe de Cristal décerné par l'Académie Internationale d'Architecture en 2006 et a écrit plusieurs oeuvres littéraires dont « La Maison » chez Stock en 2009, « Archi-Mémoires » chez Odile Jacob en 2013 et « Enfin » chez Gallimard en 2014.

* Paru dans l'ouvrage JEAN-BAPTISTE SIBERTIN-BLANC, designer, Editions Bernard Chauveau, Paris 2017