

Ouvert au public
Entretien avec Patrick Bouchain, architecte

Par Sophie Trelcat et Jean-Max Colard

La « poétique du chantier » est devenue un principe actif de la politique culturelle française, notamment via la requalification des friches industrielles en espaces culturels. Un processus dont l'architecture et scénographe Patrick Bouchain fut l'un des principaux pionniers, ayant mené à bien la réhabilitation du Magasin à Grenoble en centre d'art contemporain, suivie de la Ferme du Buisson à Noisy-le-Sec, du Lieu Unique à Nantes, de la Condition publique à Roubaix, etc. Pratiquant une architecture processuelle qui donne toute sa place au chantier et à la « mobilité des choses », auteur d'un ouvrage intitulé « construire autrement » (Actes Sud) et architecte invité du Pavillon français de la Biennale de Venise en 2006, Patrick Bouchain revient ici sur son parcours, sur sa participation active aux nouvelles « fabriques culturelles » et revient sur sa conception ouverte du chantier.

Comment en êtes-vous venu à intégrer le chantier et à maintenir sa présence dans vos architectures ?

L'idée d'architecture en chantier a démarré lorsque j'ai travaillé avec des commanditaires, des gens de théâtre comme Zingaro ou l'équipe du Théâtre du Radeau qui par manque d'argent, construisaient en partie eux-mêmes. Alors je me suis aperçu que les gens de théâtre, dans la construction de leur décor, dans l'assemblage d'éléments techniques constitutifs du plateau, accomplissaient un acte tout particulier : comme si pour se servir d'une chose, il fallait d'abord la travailler, y toucher. Je me suis demandé pourquoi on n'agirait pas de même sur les chantiers et dans l'architecture. C'est donc en travaillant pour les gens de théâtre qui construisaient un lieu - souvent des transformations d'usines ou d'atelier - sans avoir la compétence architecturale, mais guidés par le souci de l'usage qu'ils allaient faire du lieu, que je me suis proposé d'appliquer ce principe de participation au chantier. Et mon premier vrai chantier ouvert au public dans le cadre d'une commande publique fut le Lieu Unique à Nantes, en 1999.

Comment cela s'est-il matérialisé ?

Dans le cadre du Lieu Unique, j'ai voulu faire une baraque de chantier ouverte au public, parce que la rationalisation du travail dans le bâtiment a fait perdre toute tradition ouvrière au sein des entreprises qui emploient beaucoup de travailleurs en intérim. Sans corps ouvrier constitué on assiste à une dislocation de la baraque de chantier et des relations qu'elle instaurait, notamment la désignation d'un mousse responsable de la coordination, du nettoyage, de l'achat des repas, il était un peu la bonne, un peu le délégué syndical qui ne travaillait pas directement sur le chantier, mais agissait pour le confort de tous. C'est alors qu'on a vu arriver l'amarda sécuritaire sur les chantiers, les travailleurs doivent impérativement porter un casque et des chaussures, mais on se moque qu'il n'y ait pas d'endroit pour retirer ses chaussures ou se réchauffer les mains.

Lors du concours de Nantes, j'ai proposé que le chantier soit un acte culturel, que le lieu soit ouvert pendant le temps du chantier et que le futur responsable du Lieu unique investisse l'endroit dès le premier jour du chantier, et non pas à la livraison finale du bâtiment. Pour ça, il fallait une baraque de chantier accueillante, et j'ai alors pensé que cette baraque de chantier serait le lieu du futur utilisateur, le lieu du concepteur, le lieu du maître d'ouvrage, et le lieu des entreprises. Et comme on faisait une grosse économie en réunissant ces quatre fonctions, on pouvait avoir une plus grande baraque de chantier. L'idée de « chantier acte culturel », c'est de pouvoir organiser une conférence ou un repas pendant le chantier, c'est de montrer des savoir faire, c'est éventuellement d'associer les partenaires de la collectivité qui ont participé à la commande.

Le chantier comme acte culturel s'apparente aussi au chantier démocratique, au chantier connu du savoir partagé?

Je pense qu'on n'a pas encore produit d'architecture démocratique. On a peut-être construit des architectures républicaines, mais on n'a pas une architecture qui ait l'expression de l'harmonie ou de la diversité démocratique. Il serait assez beau que le chantier soit le moment de l'acte culturel. Il faut pouvoir imaginer que celui qui construit un bâtiment peut être au final celui qui s'en sert. Si vous faites du logement social, vous pouvez très bien avoir un ouvrier immigré qui sera lui-même affectataire, un jour, d'un logement social, et il découvrira alors que ce lieu ne correspond pas du tout à son mode de vie. Au fond, toute l'histoire de l'architecture a toujours été faite des apports culturels des autres, alors pourquoi ne pas intégrer ce fait dans le moment même du chantier

Vous dites pratiquer une « architecture d'interprétations » : que cela signifie-t-il ?

Une architecture d'interprétations, c'est le fait qu'on dessine d'abord quelque chose de conforme à la réglementation et à la commande, mais c'est une indication, au même titre qu'un metteur en scène qui écrit un scénario le transmet à un acteur ou une actrice, pour qu'ils l'interprètent à leur tour. C'est une notion opposée à l'architecture d'exécution la plus présente aujourd'hui. Tout est pré dessiné, ensuite tout est exécutable et au final tout n'est que contentieux : dès que l'exécution n'est pas conforme au dessin, il y a conflit. Notre attitude revient plutôt à considérer le dessin comme une indication, et l'architecte conduit le maître d'ouvrage dans son interprétation. Là aussi, c'est une forme plus harmonieuse, et si l'on peut dire, démocratique.

Avez-vous maintenu dans vos divers projets et constructions ce principe de la baraque de chantier ouverte au public ?

Avec le temps, on a fait trois types très différents de baraques de chantier. Au Lieu Unique, Jean Blaise n'avait jamais eu d'espace permanent, il ne faisait que des festivals et redoutait de se fixer. Le projet est comme si on lui avait construit un campement nomade avant le lieu sédentaire, D'autres fois nous avons organisé des campements où les caravanes éloignées des travailleurs étaient posées sur le site même de la production, comme s'il s'agissait d'un cirque. Pour La Condition Publique à Roubaix, à l'inverse, on avait affaire à un lieu très grand, l'équipe qui allait le diriger serait dispersée. Il n'y avait pas de confort, il faisait froid et venteux donc on a fait un lieu un peu « cocoon », un espace resserré pour que toute l'équipe se retrouve dans un espace de proximité. On y a mis une entreprise d'insertion qui a fait un restaurant de quartier. Donc là on a poussé l'expérience un peu plus loin, pour que la baraque de chantier soit un lieu de convergences, et permette aux habitants du quartier de venir sur le site pour voir le chantier et rencontrer la future équipe dirigeante. Avec le Channel à Calais on a voulu aller encore beaucoup plus loin : là le lieu fonctionnait déjà mais on allait le transformer. Dans ce genre de situation, généralement, vous mettez les gens dehors, vous louez des bureaux à côté ou des modules algeco, vous transformez le site, puis vous faites revenir les gens. Mais là on a aménagé la baraque de chantier en prolongement de leurs bureaux, comme une extension qui accueillait en même temps les concepteurs et les ouvriers. C'est d'ailleurs le seul endroit où, le responsable du lieu s'est servi de l'extension pour y faire des spectacles. Chaque soir notre salle de réunion était transformée en cabaret.

Quand on visite aujourd'hui le Lieu Unique, on remarque aussi une esthétique du chantier présente dans le bâtiment. Comment cela s'articule-t-il avec votre idée du chantier comme acte culturel ?

On a commencé à déposer les éléments du bâtiment, Jean Blaise aimait l'endroit tel qu'il était, appauvri. Il a assisté à ce déshabillage lent et assez élégant du site, et il en est resté quelque chose, c'est avec lui qu'on a bâti l'esthétique du lieu. Pour la première fois j'ai découvert que le chantier était une esthétique qui n'avait rien d'anecdotique. De même Jean Blaise a compris qu'il ne devait pas fermer le bâtiment final, mais qu'il devait au contraire continuer à le transformer. Donc j'ai développé une idée de lieu ouvert et en transformation permanente. Basé sur cette idée j'ai fait un

chantier moins cher - le projet était deux fois moins cher que les autres - et la ville a convenu que cet argent serait accordé à Jean Blaise tous les ans pour qu'il adapte son lieu à son fonctionnement. Très souvent on fait des lieux fermés, et à peine livrés, la personne dirigeante s'aperçoit à l'usage que ça ne marche pas complètement, et donc elle demande des transformations nécessaires et coûteuses que la ville refuse de lui accorder, ayant mis déjà beaucoup d'argent dans l'architecture du site.

Il y a aussi tous ces bidons au plafond, qui participent de cette esthétique...

C'est une autre idée, mais ça fait partie du chantier comme acte culturel : vous savez qu'il y a beaucoup d'ouvriers du bâtiment d'origine immigrée, j'ai proposé qu'on fasse un travail sur le thème de l'Afrique. Comme la France jette tous les rebuts de son industrie dans un continent africain qui n'est pas industriel, j'ai proposé de ramener un produit industriel jeté en Afrique comme un objet valorisé. On a acheté à Bamako des bidons pollués qu'on a mis au plafond, au-dessus du public. Vu qu'à Bamako on fait des meubles scolaires avec des bidons pleins de chlore ou d'acide chlorhydrique, on a demandé à ces artisans de faire la correction acoustique du lieu avec ces bidons.

En architecture on assiste à une tendance au recyclage, au réemploi de matériaux et de lieux industriels. Cela ne participe-t-il pas d'une esthétique du chantier ?

Il y a cette bonne conscience du réemploi et du recyclage. Mais personne ne transforme, comme nous le faisons, la relation au travail sur les chantiers. Les entrepreneurs sont souvent réticents pour faire une baraque de chantier, invoquant le manque d'argent, pourtant ils utilisent quatre modules algécos. Notre démarche est de réemployer cet argent pour construire une baraque de chantier, avec des matériaux refusés ou démontés sur d'autres chantiers : une fenêtre, des panneaux de verre etc. Souvent les entrepreneurs ont un hangar plein de matériaux inutilisés, c'est avec ça qu'on fait la baraque de chantier. Il faut parvenir à convaincre que notre méthode est un gain d'argent. L'esthétique du chantier n'est pas une décision ornementale, comme d'autres architectes laissent parfois un mur brut ; chez nous c'est un acte collectif où on préfère garder des matières refusées sur un chantier plutôt que de les jeter.

Dans cette architecture d'interprétation et attentive à la vie de chantier, les choses évoluent beaucoup en cours de route ?

Si ce schéma est possible pour moi, c'est parce que j'ai été autant un maître d'ouvrage qu'un maître d'œuvre. Et c'est ce va-et-vient entre la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre qui fait que je peux déroger à la commande, l'interpréter, tout en restant en accord avec le commanditaire. Cette manière de faire est assez facile pour des bâtiments culturels, où la norme est diffuse. J'ai tenté de le faire pour des équipements sportifs où il y a beaucoup plus de normes et donc là c'était très dur. J'ai aussi réalisé un centre commercial à Nantes. Maintenant je voudrais essayer cette expérimentation sur le logement social. Est-ce qu'il ne pourrait pas y avoir un nouveau mode de production de logement social ? C'est pour ça que je lis actuellement le Code Civil. J'aimerais faire un travail sur la propriété, où l'habitant construirait le bâtiment pendant qu'il l'habite.

Avec votre conception du chantier ouvert, vous vous intéressez aussi à l'idée de montrer les ouvriers et les gestes mêmes du chantier...

Avant, les enfants allaient voir leurs parents au travail. Aujourd'hui c'est fini. On voit encore des photos de Cartier-Bresson où des enfants portent la gamelle du père ouvrier ou sont à côté de leur mère au lavoir. Avant, le travail était présent, à domicile, dans le village ou à la ville, il y avait une relation très proche entre travail et famille. Dans les photographies du Front Populaire, on voit aussi une joie du pique-nique sur le lieu de travail, dont l'esprit se transportant dans les congés payés. Mais après la guerre, on ne voit plus toute cette vie sociale autour du travail. Puis, vers 1974 tout ça s'arrête, comme si on n'avait plus rien à montrer avec l'arrivée du tertiaire. Comme s'il n'y avait plus vraiment de travail. Mais on oublie au passage que pour l'architecture, le bâtiment est toujours

fait à la main, même à 300 mètres de haut. C'est une utopie du travail qui s'est effacée, pas sa réalité : sur les photographies anciennes on voit des ouvriers en train de peindre la Tour Eiffel, mais on ne voit jamais un coréen suspendu à une corde pour poser le verre en haut d'une tour. Tout cela pour dire que nous avons en effet réouvert nos chantiers au public, aux ouvriers, aux enfants, avec des visites scolaires.

Mais il y a aussi l'imagerie « Manpower » des entreprises majors du bâtiment...

Elle aussi est perdue. On a vu des affiches signées "on a besoin d'eux" avec des gens heureux au travail, mais aujourd'hui même cette imagerie a disparu, on ne voit plus d'affiches de gens au travail. Ou alors dans des pays émergents.

Un contre-exemple majeur a quand même été le cas du 11 septembre, où on voyait les images de la gigantesque reconversion collective du World Trade Center...

Oui, mais tout se passe comme s'il fallait faire très vite table rase. La dimension du travail chez les Anglo-saxons est différente : si vous regardez un chantier à New-York, quand il y a une panne, une fuite ou un effondrement de voirie, vous voyez un véhicule de chantier déployer des outils, des signes, vous voyez les ouvriers porter des gants, ou des chaussures assez esthétiques, assez proches en fin de compte du passant ordinaire, bref on vous fait sentir qu'il s'exécute là un acte d'intérêt général. Chez nous, un ouvrier travailler dans la rue fait un acte de basse œuvre et il nous emmerde, il fait un trou, de la poussière, du bruit.

COUPE DE LA QUESTION SUR LA RATIONALISATION

Dans une interview, l'architecte Frank Gehry déclarait qu'« un chantier est beaucoup plus poétique qu'un bâtiment fini ». Qu'en pensez-vous ?

Frank Gehry est pour moi un modèle, la première fois où j'ai vu une de ses architecture, ça m'a vraiment ébranlé, y compris dans le « non fini »...

C'était quoi ?

J'ai vu sa maison, et ce qui est assez beau c'est le Placoplatre. De manière absurde, dans les chantiers actuels on ne fait que dissimuler. Le chantier n'est que masque, avec faux plancher, faux plafond etc. Je comprends Frank Gehry, quand il garde l'enduit une fois posées les plaques de plâtre plutôt que de le recouvrir de peinture. D'autant qu'il fait là une économie écologique et financière. Ensuite, il y a chez lui le plaisir de l'objet industrialisé : on se trompe en pensant comme Jean Prouvé que l'architecture est industrialisée comme une voiture. Non, l'architecture est artisanale, mais constituée d'objets industrialisés — un câble électrique, un grillage, une poignée de porte — mais leur assemblage se fait dans une sorte d'ensemble artisanal, et je crois que Frank Gehry est le premier à avoir mis ça en scène. On a chez lui une sorte de rusticité de l'ouvrage, une sorte d'aléatoire d'une grande finesse, c'est comme une dentelle d'objets industrialisés. Gehry dit tout le temps qu'il est fils d'un quincaillier polonais, et que son architecture n'est qu'un assemblage de quincaillerie. C'est une esthétique de l'assemblage, du bricolage dans le sens noble du « faire avec ». Et ce qui fait la poésie de son architecture, c'est l'harmonie très rare avec laquelle il compose cet assemblage.

En remontant dans une histoire de l'architecture, quelles sont les autres figures qui ont été marquantes pour vous, notamment pour la place accordée au chantier au sein même du fini ?

Il y a Lucien Kroll, et Gaudi. Il y a même Pierre Chareau. Si vous regardez Chareau, sa grande qualité c'est justement sa relation à la ferronnerie, à la serrurerie, au travail du verre, et si on fait la liste des artisans qui travaillaient avec Chareau, on verrait une continuité, comme un metteur en scène travaillant toujours avec le même acteur. Aujourd'hui l'architecte est plus isolé, et il commande d'une manière aveugle à des gens qui vont exécuter. J'imagine un bâtiment qui serait fait comme un ballet. Mais si vous êtes chorégraphe, que vous lancez un appel d'offre pour choisir

les danseurs, que vous prenez les moins chers, et que vous les faites se rencontrer le jour du spectacle, ce sera sûrement une catastrophe.

Comment faire évoluer aujourd'hui cette relation au chantier?

Il faudrait premièrement élargir la commande. On est revenu à un stade presque équivalent à celui des années soixante : la commande est entre les mains de quelques-uns, très peu répartie. On devrait aussi moins fragmenter et commander à des architectes des ouvrages dont ils s'occuperaient du début jusqu'à la fin. Prenez le cinéaste Stanley Kubrick, qui est souvent une référence pour de très grands architectes comme Jean Nouvel : il n'a fait que treize films, très différents, mais il les a faits de bout en bout. On pourrait donner à nos architectes une mission complète, la responsabilité du tout : du pilotage, de l'économie, de la sécurité, de tout. Il suffirait que dans la loi sur l'architecture on confie des missions élargies, étendues à l'ensemble des missions qu'il y a sur un chantier. Une agence comme Jean Nouvel gère entre 40 et 70 études et chantiers en cours, comment voulez-vous que ce ne soit pas fragmenté ? Rendez-vous compte que Renzo Piano ne prend que 1% de la commande qu'il reçoit, et il refuse tout le reste. Il faut déconcentrer la commande architecturale.

La question du chantier a-t-elle été abordée lors de vos collaborations avec l'artiste Daniel Buren?

Daniel Buren est un architecte, mais il ne sait pas construire... Il a une vision du contexte qui est plus percutante que moi, il voit plus rapidement le rapport à l'espace dans lequel sa pièce doit s'inscrire. Daniel Buren ne travaille que sous la contrainte, il faut donc lui donner l'ensemble des contraintes, économiques, techniques, de sécurité ou autres, et plus on lui en donne, plus la pièce est juste car elle répond très exactement au contexte. Il est très mobile, et j'adore ça chez lui : je peux lui amener une difficulté pendant le chantier. Il peut penser quelque chose de noir et lisse, mais il peut entendre les difficultés qui s'interpose et opter pour le blanc et rugueux. Il a cette gymnastique du retournement permanent, si bien qu'à la fin la pièce est toujours conforme à l'idée originale ; elle ne s'est pas encombrée de l'exécution par le détail. Il est certain que les collaborations avec Giorgio Strehler au théâtre, avec Peter Brook pour qui on a fait les Bouffes du Nord à Paris, et Daniel Buren avec les colonnes du Palais-Royal ont été décisives pour moi. J'ai également été marqué par toutes les écoles de pédagogie active sortie de la pensée du philosophe américain John Dewey. C'est l'idée de l'art comme expérimentation, ou comme processus.

Cette idée de l'œuvre comme *process*, cette volonté de montrer l'œuvre en cours et non pas son résultat final est presque devenu un lieu commun de la politique culturelle... qu'on retrouve dans la généralisation des friches culturelles.

Oui, et je crois que j'ai devancé le mouvement. En 1966, j'étais le seul architecte à faire de l'assistanat, de l'accompagnement, à considérer l'architecture comme un métier de service, et à assister les créateurs pour pouvoir utiliser des lieux non conformes pour leurs travaux. Les friches correspondent à un mouvement de déprise industrielle : il y a eu une destruction violente du patrimoine industriel, on a détruit des lieux dans lesquels des gens avaient travaillé et vécu pendant plus d'un siècle parfois. D'après moi, les artistes ont intuitivement compris qu'il fallait occuper ces lieux qu'on allait détruire au prétexte qu'il n'y avait plus de travail, alors qu'eux n'avaient pas d'endroits pour travailler. C'est un regard politique sur le gâchis et sur l'histoire de cette déprise industrielle. Ensuite, on a voulu trop programmer les lieux culturels, et certains ont préféré se tourner vers ces sites industriels désaffectés et investis plus librement par les artistes. Plus on rationalisait la culture, plus on assistait parallèlement à un développement irrationnel des lieux de production et de représentation. Beaucoup d'artistes ont commencé à vouloir montrer leur œuvre dans le lieu-même où elle a été produite, ou de la produire là où elle sera montrée. Tous les *in-situ*, d'un seul coup, voulaient créer les conditions de montrer l'œuvre sur son site de production, et non plus dans le lieu protégé du musée, mais dans un garage à la lumière artificielle. Comme toujours,

c'est par réaction aux idées trop normées, trop institutionnelles, qu'on a vu se développer ces nouveaux territoires de l'art, friches et autres. Et à son tour ce mouvement sera remplacé par un autre. Peut-être qu'un jour, on invitera des architectes à transformer une tour de la Défense en hangar. Peut-être qu'un jour des architectes seront appelés à procéder au classement historique et patrimonial d'un centre commercial de banlieue. Ça n'est pas impossible.

Propos recueillis par Jean-Max Colard et Sophie Trelcat