

COMMENT JE SUIS DEVENU...

Jimi Cheynut & Pierre Lefèvre

Parcours d'architectes

Marc Barani

Frédéric Borel

Roland Castro

Paul Chemetov

Nathalie Franck

Françoise-Hélène Jourda

Philippe Madec

Christian de Portzamparc

Jacques Ripault

Maurice Sauzet

Denis Valode

Préface de
Thierry Paquot

Le Cavalier Bleu
EDITIONS

Jacques Ripault



Jacques Ripault a fait de la lumière son matériau de base. S'il aime le massif c'est pour mieux jouer avec la gravité. Loin de toute mode, il privilégie l'usage à l'apparence, la sobriété à l'éclectisme, la collectivité à l'expression individuelle et la permanence à l'éphémère.

1953

Naissance à Alençon, Orne

1982

Lauréat des Albums de la jeune architecture

1982-1984

Pensionnaire à la villa Médicis à Rome

1985

Fondation de l'Atelier d'Architecture

1990

*Biennale de Venise
Centre universitaire René Cassin à Paris*

2005

*MAC/VAL, Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne à Vitry*

2006

ADN-PSA à Vélizy

2008

La Carène de Brest - Lauréat du prix architecture Bretagne

2009

Campus de Gennevilliers

2011

École d'Arts de Carcassonne

La vocation

« Il n'y a rien durant mon enfance qui me destinait à l'architecture. Je ne dessinais pas alors que mon frère Jean-Luc, qui était considéré comme l'artiste de la famille, passait lui la plupart de son temps à dessiner merveilleusement sur des sujets complètement imaginaires. Moi, je n'ai appris le dessin que plus tard à l'école d'architecture. Plutôt doué pour les mathématiques, j'étais le rationnel des deux. C'est pourquoi mon père pensait que je deviendrais comme lui ingénieur. Peut-être est-ce pour contrarier ce projet que j'ai pris des chemins différents plutôt tournés vers l'art qui m'attirait secrètement.

Mon père qui était très exigeant décida de nous mettre en pension avec mon frère dans un établissement scolaire tenu par des prêtres à Alençon. C'était une tradition familiale puisque mon père y avait fait lui-même ses études, tout comme mon grand-père. Et à notre tour, mon frère et moi-même suivions les pas de nos aînés. Mon frère étant turbulent, les prêtres ne voulurent pas le garder et il ne termina pas son année, tandis que moi, j'y demeurai finalement seul, durant plusieurs années. J'y étais bien encadré, par d'anciens camarades de mon père qui enseignaient dans l'établissement. Aujourd'hui, je ne regrette pas cette période, car j'ai reçu à Alençon une éducation sévère qui m'a sûrement formé le caractère et armé pour la vie, mais aussi dans ces circonstances, dans une collectivité de vie, avec des lieux et des règles qui cadencent les jours, on y développe je crois son imaginaire.

L'architecture, c'est comprendre et ordonner, puis il faut s'imposer, s'engager, résister et tenir bon. Je dis souvent que les architectes sont comme des boxeurs, il faut savoir encaisser et en général on reçoit plus de "coups" que l'on en donne.

Depuis l'enfance, mon père qui aimait voyager nous emmenait tous les ans pendant les vacances découvrir des pays étrangers, l'Italie, l'Espagne, l'Irlande, l'Écosse ou les pays nordiques dans de longs périple culturels en voiture. C'est ainsi que nous avons parcouru toute l'Italie en trois semaines. Pointilleux, il organisait tout jusqu'au moindre détail et à la moindre minute de la journée en laissant peu de place à l'imprévu. Nous avons visité les lieux emblématiques de l'architecture médiévale, baroque ou de la Renaissance. Je dois avouer qu'à l'époque, j'étais un peu "ailleurs" et je m'enthousiasmait assez peu pour ces visites. Pourtant aujourd'hui, avec le recul, je crois que ces voyages furent une chance pour moi car ils me permirent de découvrir l'Europe et d'aiguiser ma curiosité, tout en me donnant somme toute des repères.

En réalité, c'est seulement après le lycée que me vint l'idée d'être architecte. En terminale, tous les élèves de ma classe, y compris mon meilleur ami, voulaient devenir médecin. N'ayant jamais réfléchi à mon avenir professionnel, je voulus, moi aussi, m'inscrire à la faculté de médecine. Comme j'avais raté mon bac, je redoublai ma terminale et j'eus donc une année entière pour réfléchir à ce qui m'intéressait profondément. Amoureux de la mer, j'imaginai d'abord faire des études d'océanographie, mais à mesure que l'année s'écoulait, je réalisai que ma passion était en réalité les bateaux dont j'aimais l'étrave, les épures, la dynamique et la perfection de leur construction. Sur un bateau, le moindre escalier ou le moindre parapet semble se fondre à la coque dans un mouvement presque parfait avec son milieu. Je fus conforté dans mon choix par mon meilleur ami Philippe Lebon qui est devenu peintre. Il avait finalement arrêté ses études de médecine pour s'inscrire aux Beaux-Arts. Mon baccalauréat obtenu, je m'inscrivis dans l'école d'architecture, rue Chevaleret à Paris, pour faire de l'architecture navale. J'eus la chance d'entrer dans une très bonne école où je rencontrai des architectes passionnants. Ce fut alors que je découvris l'architecture dans son sens

le plus large et je compris qu'elle touchait à l'humain, à la sociologie, au territoire, à la matière, aux structures, et que pour être architecte, il fallait finalement être un peu "touche-à-tout". Je n'avais jusqu'alors jamais ouvert un seul livre sur le sujet, mais je me passionnai rapidement pour toutes les questions qui étaient soulevées par la discipline. L'histoire de l'architecture contemporaine que je découvris, du Bauhaus* à Louis Kahn*, en passant par Aalto, sur lequel j'ai développé mon mémoire de diplôme, m'ouvrit un univers dont jusqu'alors je n'avais pas idée. C'est l'histoire des usages, des techniques et surtout de la pensée. »

Le cursus

« Après l'école, je travaillai un an chez Claude Vasconi, qui voulait que je prenne en main un gros projet de transformation du site des usines Renault à Billancourt. Il me montra les premières esquisses qu'il avait déjà réalisées. Je n'étais pas convaincu et je le lui fis savoir. Quand j'y repense aujourd'hui, je trouve cela prétentieux et j'ai le sentiment d'avoir dépassé les limites mais avec beaucoup de gentillesse, il ne m'en tint pas rigueur. Je constituais des maquettes de réseaux, j'exprimais les flux, les distributions, les stratifications et cela ne correspondait pas avec la forme d'ensemble que Vasconi avait décidé de manière péremptoire. Nous avons beaucoup débattu sur ces questions de la forme préconçue, intuitive et de la forme qui se construit. Nous partagions l'idée que l'architecture n'est pas un métier, mais une passion et une façon d'être. Un jour, une amie me dit qu'elle préparait un dossier pour la villa Médicis* à Rome. Si elle était sélectionnée, elle pourrait y résider pendant deux ans avec une bourse pour mener à bien un projet personnel. Ce fut le déclic pour moi et je quittai alors Vasconi pour tenter ma chance à mon tour. En l'espace d'une semaine, j'avais monté un dossier sur un sujet en rapport avec l'Italie et un scénario inverse à celui que

j'avais développé lors de mon diplôme sur la notion de *Campo*, de la répétition et de la singularité. Plusieurs jurys dont un avec Roland Simounet ont été décisifs et je suis parti à Rome deux années durant lesquelles j'ai poursuivi un travail personnel sur l'habitat. J'y ai fait des rencontres avec d'autres architectes, Catherine Furet et Bernard Desmoulin, le peintre Christian Bonnefoi, le musicien Pascal Dusapin, l'écrivain François Bon et surtout un magnifique cinéaste Jean-Christophe Villard.

Je développais un concept de petites maisons très profondes avec des patios, un peu sur le modèle des villas de Pompéi mais surtout d'Herculanum. Il s'agissait de maisons groupées très serrées qui comprenaient des *atriums* par demi-niveau et des décalages de terrasses. Je fis une série de variations sur ce thème, je travaillais à la "romaine" c'est-à-dire avec beaucoup de promenades dans Rome et dans le sud de l'Italie. À mon retour de la villa Médicis, je n'avais plus qu'une envie : passer à l'action et réaliser un projet. La RIVP avec Michel Lombardini m'a donné la chance de construire un premier petit immeuble de dix-neuf logements dans une parcelle étroite de Belleville à Paris. Les hommes qui donnent une chance dans la vie sont rares. En fait, j'avais suivi à peu près le même parcours que la plupart des architectes de ma génération. J'avais été lauréat des Albums de la jeune architecture puis pensionnaire à la villa Médicis, tandis que d'autres architectes avaient reçu des bourses équivalentes pour passer des séjours au Japon ou aux États-Unis. Cette génération qui avait été exposée lors de la Biennale de Venise en 40 de moins de 40 ans. »

L'apport à l'architecture

« À l'extrême, pour moi, l'architecture n'est que lumière. J'irais même jusqu'à dire que la lumière est le but ultime de l'architecture. Elle peut avoir une infinité de

valeur et de façon d'être. Et il y a ainsi une infinité de façon de la travailler et de l'exprimer. Pour moi, elle est le premier matériau de l'architecture qui joue sur la structuration des espaces. L'année dernière, j'étais au sud de Naples à côté de Ravello. Il y a là une église dont la lumière marque des triangulations au sol qui sont des ombres projetées. Elles jouent si admirablement avec le quadrillage des carreaux que l'on ne peut croire que ce soit le fruit du hasard, la lumière donne vie à cet espace. C'est impressionnant de voir combien la lumière est l'élément de réminiscence dans l'espace qui agit un peu comme une madeleine de Proust en nous rappelant des sensations de l'enfance. Pour moi, la lumière m'évoque notamment la maison de ma grand-mère avec ses persiennes à travers lesquelles se faufilaient les rayons du soleil pendant la sieste lorsque j'étais enfant, les draps suspendus dans la cour, grandes toiles blanches pleines de lumière et d'ombres chinoises, derrière lesquelles nous courions en zig zag et nous cachions, des clairières dans les arbres, des carrières avec des blocs taillés avec des ombres noires en redents. La nuit, c'étaient les lumières des phares des voitures qui en passant jouaient dans les volets pour dessiner des raies qui défilaient au plafond. Dans son livre *Penser l'architecture*, Peter Zumthor, qui est probablement l'architecte actuel qui me touche le plus, parle précisément beaucoup de ses impressions tactiles et visuelles. C'est un livre émouvant parce qu'il ramène vers des choses très simples que l'on a tous ressenties, des sensations que nous avons envie de retrouver dans l'architecture.

Dans le musée d'art contemporain du Val-de-Marne, le MAC/VAL, que j'ai réalisé à Vitry-sur-Seine, la lumière est fondamentale. J'ai essayé de l'utiliser dans un esprit cistercien. Ces monastères sont des lieux dépouillés qui me bouleversent plus que les cathédrales parce qu'ils ne sont parfois presque que des entités de pure lumière. Les cathédrales, elles, sont tellement organisées structurellement qu'elles mettent plus en scène finalement la "technologie" de l'époque que la

poésie du lieu. Au MAC/VAL, je ne voulais pas avoir une lumière fixe comme cela se fait maintenant dans les musées très sophistiqués comme en Suisse. C'est le cas par exemple à la fondation Kirchner à Davos réalisée par les architectes suisses Gigon et Guyer en 1992. On y trouve une fausse lumière naturelle. Elle provient d'un plafond en verre opalescent au-dessus duquel sont cachés des projecteurs. Ils sont gérés par des ordinateurs pour avoir une lumière constante. C'est-à-dire que si un nuage assombrit le ciel, la lumière artificielle augmente. Si en revanche, on a du soleil, la lumière artificielle baisse. Que vous visitiez le musée le matin ou le soir, la lumière est donc toujours la même. Cette constance de la lumière est une chose ennuyeuse. Évidemment pour les conservateurs c'est extraordinaire. L'œuvre est toujours éclairée de la même façon. Au MAC/VAL, le conservateur a accepté que la lumière qui éclaire les œuvres puisse changer dans la journée. On peut regarder une œuvre en pleine lumière, mais si un nuage passe tout à coup on découvre l'œuvre dans la pénombre. Je voulais que ce musée soit le plus dépouillé possible de sorte que les œuvres soient centrales. Le lieu est ainsi essentiellement traité par des enclos, des murs, des profondeurs et des cadrages. Certains qui auraient souhaité que le musée soit un événement dans la ville, un lieu spectaculaire, ont considéré que l'architecture était trop en retrait. Mais dans le contexte de Vitry qui est dur, un objet spectaculaire et démonstratif n'aurait pas été respectueux des gens dans ces quartiers difficiles. Il fallait au contraire un bâtiment qui incite à la sérénité. L'horizontalité étant la seule façon qui permettait de relier le site avec les bâtiments alentour tellement divers, j'ai choisi de réaliser un bâtiment de plain-pied. C'est ce qui assure également une lumière naturelle partout avec un maximum d'éclairage zénithal. Elle permet ainsi d'étirer l'espace, de rapprocher la lumière des œuvres puis de donner la sensation tout à coup que l'espace se dilate, créant une série de sensations physiques. Pour chaque pièce, nous devons

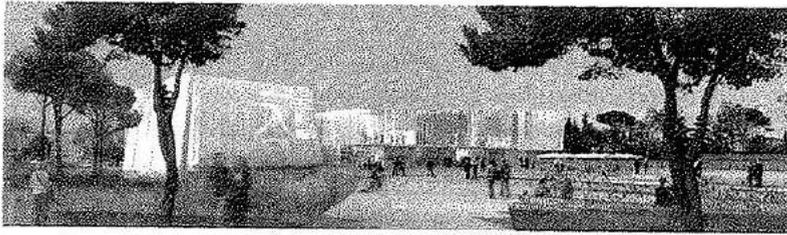
savoir exactement quelles variations de lumière nous voulions donner selon les expositions et quelles ouvertures étaient nécessaires pour cela. Nous aurions pu aller plus loin encore, mais ce serait devenu une sorte de jeu maniériste. J'aime la retenue dans l'architecture. Beaucoup de gens qui ont visité le musée disent éprouver cette dialectique avec les œuvres, ce qui me fait vraiment très plaisir. »

Centre universitaire René Cassin, Paris

« Après la lumière, la deuxième notion qui est la base de l'architecture et que je trouve la plus physique dans un bâtiment est la gravité. On sent qu'il y a une densité, de la masse et tout à coup cette masse devient légère et s'évapore presque. Les bâtiments paraissent se soulever. Ces deux éléments, la lumière et la gravité, sont très liés. Je pense que nous avons particulièrement bien exprimé cette idée dans le centre universitaire René Cassin réalisé rue Broca à Paris dans le 13^e arrondissement. Pour ce bâtiment, je voulais aller au bout de l'idée de la compression par la masse soulevée du deuxième amphithéâtre, ce qui provoque une sensation physique quand on rentre dans le centre. Cette sensation est aussitôt relayée par l'appel de lumière qui invite à monter et comprendre l'enchaînement vertical des espaces. Il y a à la fois une perception de flottement, d'aspiration verticale, et une perception de la profondeur du bâtiment de long en large. Pour moi, c'est symptomatique du travail en coupe du projet.

Dans le Centre de design ADN de PSA, j'ai recherché à suspendre en l'air un bâtiment de 250 mètres de long, par le perré au sol et par des sillons, des strates horizontales successives le long des façades en redents. Cela crée un cinétisme que James Turrell a mis en valeur par la mise en lumière du bâtiment. D'autres projets expriment cette question de la gravité comme les salles de musiques actuelles de Reims et de Brest caractérisées par de fortes opacités et par la bibliothèque de Saint-Quentin-

en-Yvelines qui développe une intériorité sur plusieurs niveaux alternés. »



Perspective de l'École d'Art à Carcassonne

Les figures marquantes

« À l'école d'architecture, j'ai rencontré un professeur, Ahmet Gülgönen, qui avait été l'assistant de Louis Khan à Philadelphie et avec lequel il avait également enseigné. Nous avons passé de longues heures à discuter de tout ce qui concernait l'architecture, un crayon à papier à la main, délimitant des espaces entre-deux, des seuils, des transitions auxquels il associait des perceptions, des sensations, des passages. C'était passionnant. Il m'a fait prendre conscience que j'avais les capacités pour faire de l'architecture. Parce qu'être architecte ne consiste pas seulement à dessiner des volumes mais nécessite surtout d'avoir la capacité d'imaginer la vie d'un bâtiment, de représenter la simultanéité des parcours.

Un projet d'architecture ne résulte pas en effet de l'idée préconçue que l'on a d'un bâtiment, mais s'élabore lentement en se posant des questions transversales. Par exemple, il faut se demander ce qu'une personne a envie de voir quand elle pénètre dans un bâtiment et pourquoi elle prend ensuite une direction plutôt qu'une autre, comment son corps la guide, son regard prend en compte la lumière. L'architecture doit rendre intelligible un lieu. L'architecture est la pensée des simultanités.

Ahmet Gülgönen m'a fait prendre conscience de tout cela. J'ai compris que l'architecture consistait à avancer par strates successives en additionnant tout ce qu'il faut appréhender dans un bâtiment.

Dans ce parcours initiatique en architecture, mon beau-père Emilio Duhart a été également un repère dans mon travail et m'a beaucoup apporté dans ma découverte de la discipline. Il a été l'un des principaux architectes modernes en Amérique du Sud. Il avait suivi des études d'architecture à Santiago du Chili puis à Harvard avec Gropius et avait ensuite travaillé chez Le Corbusier* entre autres sur la villa Shodan en Inde. Il a réalisé une très belle œuvre au Chili dont le bâtiment le plus emblématique est le palais des Nations unies pour l'Amérique latine à Santiago. Si Ahmet Gülgönen m'a fait comprendre que l'intuition en architecture était importante et qu'il fallait approfondir sa sensibilité, Emilio Duhart, lui, m'a appris le rôle social et humaniste de l'architecte et l'importance des relations entre l'architecture et son contexte, en particulier à partir des grands problèmes urbains qui se posent en Amérique latine.

Henri Ciriani, troisième personne qui marqua mon parcours, quant à lui, m'a enseigné la méthode. Architecte d'origine péruvienne, il fut probablement l'un des plus grands enseignants qu'il y ait jamais eu en France, même s'il a été très contesté dans les années 2000 car son enseignement était "soi-disant" devenu un peu doctrinaire. Mais la plupart de ses étudiants sont des architectes avec un vrai bagage de méthodologie conceptuelle, ce que l'on appelle la projection. Henri Ciriani parvenait par certaines approches pédagogiques à leur faire prendre conscience des fondements de l'architecture. Ahmet Gülgönen était certes aussi un très bon enseignant mais il n'enseignait qu'à un groupe restreint d'étudiants avec lesquels il avait des affinités. Au contraire, Henri Ciriani avait pour tous les étudiants la même attention. Il connaissait les points faibles et les points forts de chacun et savait

les aider à évoluer, ce qui est très rare. Le but d'Henri Ciriani était de partager et de transmettre sa passion. Cet enseignement était fait avec beaucoup d'intelligence, de générosité et d'humour.

Peintures de Soto

« J'ai été profondément intrigué par les œuvres du peintre Soto, un artiste sud-américain. Il a beaucoup travaillé sur le cinétisme et la diffusion de la lumière. Quand on se déplace devant l'une de ses œuvres, elle se transforme et se met en mouvement. L'œuvre de Soto est très vaste mais il y a toujours un travail sur l'épaisseur et la profondeur en jouant par exemple sur des rapprochements ou des espacements de lignes et de plans.

Puis il y a ce sculpteur basque espagnol, Oteiza, qui travaille sur la figure pliée, sur comment l'espace devient volume. Pour moi c'est une approche métaphysique des limites entre vide, forme et matière. »

Regard sur l'architecture d'aujourd'hui

« En ce moment, l'architecture traverse une période kitsch où tout ce qui est accessoire prime. Les bâtiments sont des vecteurs de communication, ils ne sont plus des intérieurs. L'enveloppe est l'enjeu premier au détriment de la nécessaire complexité des espaces qui répondent à une diversité d'usages simultanés. Or la qualité d'une architecture ne vient surtout pas de l'accessoire mais précisément de son intériorité. Ces bâtiments "habillés" de résilles, sans épaisseur, participent d'une architecture sophistiquée qui nécessite des efforts démesurés. D'ailleurs, le plus impressionnant dans l'action de bâtir, est le moment du chantier où on termine le gros œuvre et qu'il n'y a rien d'autre autour, juste le squelette ou la carcasse

brute du bâtiment. Parfois, je rêve qu'un chantier s'arrête à ce moment, comme Le Corbusier l'a fait en Inde avec le palais des filateurs ou la villa Shodan. Tout ce qui vient après, les faux plafonds, la quincaillerie, la déco sont superflus.

La vérité constructive et la mesure ne font plus sens, toutes les structures sont cachées comme au théâtre. Au musée de Bilbao, on trouve ainsi des espaces sublimes mais ils sont le fruit du hasard, comme lorsque l'on froisse une feuille de papier sans intention particulière, il vient se nicher des cavités, des failles magnifiques. Frank Gehry a obtenu ces espaces grâce à l'informatique de façon presque accidentelle par des jeux d'assemblage mais sans avoir véritablement construit l'espace.

L'objectif du musée de Bilbao n'est pas une construction mentale mais un geste pour servir la promotion d'une ville. L'architecture devient ainsi un signal. C'est une tendance qui s'affirme de plus en plus et qui occasionne souvent une débauche de moyens faramineux. Or je trouve que la question de l'économie dans un bâtiment est aussi une question d'éthique, même si cela peut paraître un peu rabat-joie d'en parler. Le travail de l'architecte devrait être aussi de savoir doser le rapport entre l'effet produit et les moyens mis en œuvre pour cet effet. En ce moment, cette question est complètement mise de côté. Et les architectes construisent des bâtiments dont les coûts triplent ou quadruplent une fois terminés. Cela fausse les règles du jeu dans beaucoup de concours d'architecture et si l'on veut tirer son épingle du jeu, il faut éviter de se poser la question du coût. Mieux vaut faire de belles images qui vont susciter le désir.

La supériorité des architectes est leur vision dans l'espace et leur capacité à construire la simultanéité des lieux. L'un des enjeux majeurs dans l'avenir pour les architectes est d'arriver à ne pas entraver leur imaginaire par la recrudescence des normes et à concilier architecture et urbanisme pour penser la ville plus

compacte, mais plus lumineuse sans pour autant faire des tours. Il faut inventer des typologies, concevoir des bâtiments hybrides, tours barres, nappes tours, barres nappes, des grappes, des volumes imbriqués qui font que chacun ait son espace de liberté et le partage avec les autres. »

PRINCIPAUX OUVRAGES

S. Bellu et P. Sautelet, *ADN. Automotive Design Network*, Éd. Anthèse, 2004.

J. Ripault, *Espaces des œuvres. Un musée en noir et blanc*, Archibooks, 2005.

J. Ripault, *Transmettre en architecture*, coll. « Architextes », Éd. Le Moniteur, 2002.

J. Ripault, *Intériorité. Les mini PA, Pavillon de L'arsenal*, 1996.

J. Ripault, *Carnet de croquis*, Éd. A Tempera, 1990.

J. Ripault, *Architectures sans titre – Momenti di architettura in francia 1930 e 1980*, Éd. Electa, 1984.