

RÉSUMÉ: Ce travail est une plongée au cœur du filon des maisons individuelles dessinées par les architectes néo-wrightiens français au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Crayon en main, l'enquête débute sur les coteaux bordant la plaine de l'Adour, dans la maison familiale de l'architecte bigourdan Edmond Lay, qu'il a en partie construite de ses propres mains. Après avoir rencontré Wright et son architecture lors d'un séjour américain de 1958 à 1962, il rentre "au pays" pour y construire une vingtaine de maisons individuelles dans la tradition de l'architecture organique. En 1978, il réalise pour un jeune couple et avec une équipe d'artisans chevronnés, un vaisseau de pierre et de bois échoué dans une prairie du sud-ouest français au pied des Pyrénées : la maison Auriol.

Une modernologie minutieuse de ces deux projets en reconstitue la morphogénèse dans les moindre détails. La connaissance intime de ces habitations est alors confrontée à la pratique des confrères néo-wrightiens français d'Edmond Lay afin d'interroger la spécificité de ses moyens et objectifs architecturaux. Il s'agit d'abstraire – ou d'extraire – par le dessin, l'éthique d'Edmond Lay, singulière et circonstancielle, à partir des caractéristiques intrinsèques de sa production spatiale domestique.

Il déploie une esthétique environnementale fusionniste qui conduit à la métamorphose de notre relation avec les milieux. Ce mouvement "organique", délaissé par l'historiographie, ouvre des brèches dans l'insensibilité au monde ambiant. Cette est-éthique n'est pas un vain exercice artistique, et ne s'oppose pas aux critiques écologistes plus matérialistes que portent les morales constructives soutenables. Par-delà l'opposition stérile entre art et technique, l'architecture d'Edmond Lay est une source pertinente à laquelle puiser pour faire face aux enjeux contemporains.

ABSTRACT THESIS: This work follows the mother lode of single-family houses designed by French neo-Wrightian architects in the second half of the 20th century. Pencil in hand, the investigation starts on the hillsides bordering the Adour plain, in the family house of architect Edmond Lay, which he built partly with his own hands. After encountering Wright and his architecture during a trip to the United States from 1958 to 1962, he moved "back home" and built some twenty single-family houses in the tradition of organic architecture. In 1978, he was commissioned by a young couple to build a vessel of stone and wood, alongside a team of skilled craftsmen, in a meadow in the southwest of France at the foot of the Pyrenees: the Auriol house.

The meticulous modernology of these two projects carefully reconstructs their morphogenesis. This in-depth knowledge of these homes is then compared to the practices of Edmond Lay's neo-Wrightian French colleagues, in order to explore the specificity of his architectural means and objectives. The aim is to draw Edmond Lay's unique and circumstantial ethos from the intrinsic characteristics of his domestic spatial production.

The resulting fusionist environmental aesthetic sparks the metamorphosis of our relationship with various *milieux*. While this "organic" movement has been neglected by historiography, it opens up gaps in our insensitivity to the surrounding world. This aest-ethic, however, is not a pointless artistic exercise, nor does it stand in opposition to the more materialistic ecological criticisms of sustainable constructive morals. Moving beyond the futile contrast between art and technique, Edmond Lay's architecture is a relevant source of inspiration for addressing contemporary challenges.

Les maisons naturalistes d'Edmond Lay
modernologie d'une architecture environnementale

DOTTORANDO
Antoine Fily

Dottorato di Ricerca
Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura

Sapienza Università di Roma | SAPIENZA UNIVERSITY OF ROME | ciclo CYCLE XXXVI | nov. 2020 - oct. 2023
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura | DOCTORAL SCHOOL IN CIVIL ENGINEERING AND ARCHITECTURE
Dipartimento di 'Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura' | 'PLANNING, DESIGN, TECHNOLOGY OF ARCHITECTURE' DEPARTMENT



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di Ricerca PIANIFICAZIONE, DESIGN, TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA
PHD PLANNING, DESIGN, TECHNOLOGY OF ARCHITECTURE

Coordinatore | Director
Prof. Fabrizio Tucci

Curriculum PROGETTAZIONE TECNOLOGICA AMBIENTALE
Curriculum ENVIRONMENTAL TECHNOLOGICAL DESIGN

Coordinatore Curriculum | Curriculum Chair
Prof. Luciano Cupelloni

Annexes · volume II Textes & Entretiens

Les maisons naturalistes d'Edmond Lay
modernologie d'une architecture environnementale

Dottorando | PhD Candidate Antoine Fily
Supervisore | Supervisor Prof. Fabrizio Tucci
Consulente esterno | External advisor Prof. Rémi Papillault
ÉNSA Toulouse · LRA

Ciclo | Cycle XXXVI
Novembre 2020 - Ottobre 2023



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO DI RICERCA

Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura

COORDINATORE

Prof. Fabrizio Tucci

CURRICULUM

Progettazione Tecnologica Ambientale

COORDINATORE CURRICULUM

Prof. Luciano Cupelloni

Annexes · volume II Textes & Entretiens

*Les maisons naturalistes d'Edmond Lay
modernologie d'une architecture environnementale*

DOTTORANDO

Antoine Fily

SUPERVISORE

Prof. Fabrizio Tucci

CONSULENTE ESTERNO

Prof. Rémi Papillault, ÉNSA Toulouse, LRA

CICLO XXXVI

Novembre 2020 - Ottobre 2023

Les trois premiers documents, dont la conférence à l'École d'Architecture de Toulouse qui est inédite, rapportent les propos directs d'Edmond Lay.

J'ai réalisé de nombreux entretiens oraux et téléphonique que j'ai pour la plupart enregistré. J'ai retranscrit la plupart ici, grâce à l'aide précieuse de Margaux Servans. Pour des raisons techniques et de temps disponible, l'intégralité des entretiens n'a pas été retranscrite. En outre, je n'ai pas enregistré les entretiens téléphoniques avec Luc Cazanave et Christian Gimonet.

J'ai également échangé par mails avec différents chercheurs et témoins de l'époque mais la disparité des informations n'était pas retranscriptible sans un conséquent travail d'édition.

Les propos sont retranscrits tels quels, dans une forme proche de l'oralité et sont parfois anecdotiques. N'étant pas destinés à la publication, ce document comporte de nombreuses "coquilles".

Textes & Entretiens

Propos d'Edmond Lay

- p.8 01 Edmond LAY · *La Sculpture du quotidien. Discours prononcé le 5 février 1985 à l'occasion de la remise du Grand Prix d'Architecture 1984*
- p.12 02 Edmond LAY · *Matières et formes* | entretien avec Edmond Lay par Marie-Christine Loriers · juin 1985
- p.18 03 Edmond LAY · *Conférence* | École d'Architecture de Toulouse · 16 février 1988

Entretiens concernant l'atelier d'Architecture d'Edmond Lay

- p.38 04 Échange de mail avec Richard Loarie · 27 mars 2023
- p.42 05 Entretien avec Marc Sénépart · 6 juin 2023
- p.62 06 Échange de mail avec Pierre Eibel · août 2023
- p.68 07 Entretien avec Pierre Lajus · 16 avril 2023
- p.86 08 Entretien téléphonique avec Gérard Huet · 27 janvier 2023
- p.91 09 Entretien téléphonique avec Paul Degrez · 30 janvier 2023
- p.99 10 Entretien avec Martine Goncalves · 21 octobre 2022
- p.113 11 Entretiens avec Michel Estangoy · 27 décembre 2018 et 24 mai 2022
- p.122 12 Entretien avec Isabelle Naudy-Guarrigues · 24 mai 2022
- p.128 13 Entretien avec Guy & Odile Auriol · 17 avril 2022
- p.138 14 Entretien avec Hermanio Martins & Guy Auriol · 10 juin 2022

Entretiens sur l'architecture organique néo-wrightienne en France

- p.162 15 Entretiens avec Claude Franck à propos de Paul Bossard · février 2023
- p.169 16 Entretien téléphonique avec Jean Castex · 30 mai 2023
- p.181 17 Entretien avec Gabriel Le Vourc'h à propos de Claude Petton · 20 avril 2023
- p.190 18 Entretien avec Jean-Pierre Campredon · 29 décembre 2022

Propos d'Edmond Lay

01 Edmond LAY · La Sculpture du quotidien

Discours prononcé à l'occasion de la remise du Grand Prix d'Architecture 1984
5 février 1985

« 20 ans de travail - 7 300 journées - 70 000 heures passionnées consacrées à l'Architecture, à la réflexion sociale, à la conception, au déroulement du chantier, pour la sculpture du quotidien. Mes préoccupations architecturales ont plusieurs objectifs. de nature biologique, sociale, technique et artistique. Les moyens utilisés pour les atteindre sont variés et très personnels, la part artistique, intuitive, étant plus importante que l'aspect scientifique.

I - LES OBJECTIFS ARCHITECTURAUX

Ils sont de nature différente.

Rapport de l'Architecture avec l'être humain, dans ses réactions les plus profondes, au niveau du cerveau reptilien, du cortex.

Notion de sécurisation, de bien être, de luxe mental, de ventre maternel et de vie fœtale, de fuites visuelles, de choix possibles.

Rapport de l'Architecture avec le groupement humain de base. La famille, la tribu immédiate, l'équipe de travail, pour faciliter les rapports des uns aux autres et développer l'esprit de liberté de chacun, dans le respect de l'autre.

Il s'agit de notions d'espaces qui permettent à l'individu de s'épanouir plus facilement dans le groupe (familial, tribal, de travail). Espaces ouverts qui permettent de se rencontrer, de sentir l'autre, de se retrouver, de vivre en participation.

Liens de l'Architecture avec la Société, dans une approche politique plus large, pour créer les conditions d'un épanouissement social et culturel, en réalisant des espaces publics qui amènent la Société à réfléchir sur elle-même et à se retrouver dans une symbolique subtile, voire insolite, mais qui ne soit jamais d'esprit totalitaire et brutale.

L'efficacité rationnelle, qui relève de l'organisation générale des espaces-fonction, conçus à cet effet, espaces étudiés en volumes, dans les trois dimensions, en évitant les séparations trop stratigraphiques.

Un organigramme bien suivi et conçu en volume, peut faciliter les rapports humains, dans la famille, le travail, les heures de détente.

L'efficacité spatiale, c'est obtenir un volume maximum, un sentiment d'espace le plus grand possible, avec le moins de matériaux nécessaires. C'est donc l'efficacité maxima, au moindre coût.

Cette recherche, financière et architecturale, a été faite pour chaque projet, dans

l'habitat, comme pour les lieux de travail.

Il s'agit d'utiliser tous les espaces possibles, de supprimer les zones inutiles ou peu importantes, d'agrandir les parties essentielles, soit par un volume réel, soit par un jeu de contrastes, soit par des jeux d'espaces. Les lignes architecturales, qui se prolongent entre elles, donnent ainsi une impression d'ampleur, malgré des dimensions réelles souvent réduites.

II - LES MOYENS MIS EN ŒUVRE

L'ARCHITECTURE

L'Impression de Stabilité

L'Architecture se doit, comme tout abri, de donner un sentiment de force, de stabilité, de puissance, doublé d'une impression de sécurité, dans le détail et dans l'ambiance intérieure.

Les espaces fluides

L'interpénétration des espaces est recherchée pour créer une aventure visuelle, des espaces, générateurs d'insolite et de surprise, des liaisons visuelles, sonores, d'une zone à l'autre, et créer ainsi une continuité de vie dans l'espace.

Les espaces courbes

Très difficiles à utiliser.

Équilibrées d'elles-mêmes, grâce au rayon de leurs courbures, et au poids de l'espace qu'elles créent, la courbe et la contre-courbe sont d'une très grande richesse et génératrices d'une musique architecturale particulière, de lumières douces et subtiles.

Espace naturel, féminin, maternel, cosmique.

Les espaces verticaux - les explosions d'espaces

Illuminées par le haut, ces cathédrales de lumière peuvent éclairer, par diffusion latérale, tous les volumes qui convergent et donnent sur ces espaces.

Utilisé avec des espaces très horizontaux, l'ensemble produit des explosions de volume, des contrastes de lumière, des résonances sonores variées, une relation sociale particulière.

Les fuites visuelles

Un espace n'est sécurisant que si la fuite est possible et si l'esprit, la vision, peuvent errer vers d'autres espaces, intérieurs ou extérieurs, sans difficultés.

Le contrôle visuel, auditif, relationnel de l'espace vécu, me paraît indispensable pour le bien-être et un certain relâchement de l'esprit de protection immédiate.

La fuite visuelle peut devenir culturelle, si elle favorise le cadrage d'un arbre remarquable, d'un paysage particulier, d'un détail architectural intéressant.

Créer des espaces poétiques

La douceur des formes, la transition des espaces, l'utilisation des matériaux naturels ou forts, les jeux savants de lumières bien dosées, l'élégance des espaces, un chantier aimé par ceux qui le fabriquent, font qu'une certaine poésie peut se dégager de l'architecture.

Quelle joie pour l'architecte, quelle nécessité vitale pour les utilisateurs !

LES MATÉRIAUX

On ne se lasse pas d'un matériau naturel, car il n'a pas d'âge.

L'âge du matériau correspond aux informations échangées avec la nature par notre cortex, depuis le fond des siècles. C'est donc une vision confortable car connue, imprégnée depuis toujours.

La pierre, le bois, le cuir, matériaux éternels - en-dehors de toute mode. La brique et les tissus sont proches. Le béton, matériau bon marché, bien utilisé, est très intéressant. L'exaltation des agrégats naturels, des teintes recherchées, des matières de coffrages, peuvent en faire un matériau fort et noble.

LES HOMMES

Les travaux ont été réalisés avec une équipe restreinte.

Daniel RECAGNO - Daniel CABLAT - Michel PASTOR - Rémy NAVARRO - Evelyne TESTUT

Monique GARET et CLAUDINE ma femme.

Des étudiants nous rejoignent pendant les vacances et nous aident.

Les études, les chantiers sont faits les uns après les autres, successivement chacun en son temps, sans hâte particulière.

Une seule œuvre à la fois, ce qui implique une organisation du travail et de la commande, difficile, mais permet un contrôle continu de la conception et de l'œuvre.

Un "Patron disponible».

Beaucoup de participation avec les Maîtres de l'Ouvrage, d'écoute, de réunions préalables, pour préciser les programmes et "nourrir" l'Architecte et son équipe.

Une réflexion sur la qualité architecturale est pratiquement imposée au Maître de l'Ouvrage, qui ne demande d'ailleurs pas mieux, car il participe de ce fait, par son imagination et sa réflexion personnelles, à la conception et à la façon de son ouvrage.

LA DOUBLE RESPONSABILITÉ DE L'ARCHITECTE - L'ENGAGEMENT

Responsabilité vis-à-vis de chaque individu, et de la Société dans sa globalité. L'Architecte est également responsable de l'impact de ses réalisations sur le territoire - aspect politico-social, mais aussi écologique.

Très lourde responsabilité, dont il aimerait quelquefois partager le pouvoir avec d'autres. Ce pouvoir sur les autres, ce pouvoir sur les paysages, implique un respect très profond, une connaissance exacte du milieu social, une analyse et une perception très sûres du milieu naturel...

Une société produit l'architecture qu'elle mérite, car ce n'est pas l'Architecte qui choisit ses commanditaires, mais l'inverse.

Longtemps, l'Architecte se faisait choisir, au gré des rencontres, dans les couloirs d'un Ministère, depuis quelques années, la pratique des concours en France, donne la possibilité à beaucoup d'architectes, de s'exprimer plus facilement.

Notre Société a tout à y gagner. La trace de notre civilisation et de notre société, sera en particulier, architecturale au sens large du terme.

Pour terminer, je citerais cette amicale lettre d'un confrère Architecte de talent - Gérard HUET - qui pose très exactement tous les problèmes de l'architecture ».

« J'ai appris par la presse la distinction qui t'honore.
Elle met en valeur la patiente recherche,
L'obstination sans limites que tu imposes à ton parcours...
Qu'elle te conforte dans le désir de continuer
Et de pousser toujours plus loin les limites...
Là où naît l'Architecture... »

Edmond LAY

02 Edmond LAY : Matières et Formes

Entretien avec Edmond Lay par Marie-Christine Loriers
juin 1985

Les maisons qu'Edmond Lay a construites pour ses clients particuliers parlent avec des bouches d'ombre et de soleil. Châtaigner et cèdre rouge, bloc de calcaire des carrières voisines et béton de galets reflète l'eau... Elles ont une présence si naturelle qu'on les croirait poussées sur ces terrains, émergences rocheuses à demi confondues avec le paysage. D'autres bâtiments, comme la caisse d'épargne Bordeaux Mériadeck, ou le centre de formation aux carrières sociales de Talence ne séduisent vraiment que lorsqu'on s'attache à les parcourir, à en découvrir les itinéraires, les lumières, les espaces internes.

Edmond Lay parle peu d'architecture. Non qu'il se taise. Il préfère parler d'autre chose : des fermes de la Bigorre, de ses clients, d'une promenade dans le parc Guëll, ou des arbres centenaires du parc Massey à Tarbes.

Non qu'il n'ait rien à dire : il développe pour nous une stratégie du non-dit, une naïveté bien composée qui renvoie inévitablement le discours théorique à son architecture.

A : Edmond Lay, vous construisez des bâtiments qui échappent aux classifications stylistiques en vigueur aujourd'hui, vous affirmez ne lire que fort peu les revues d'architecture... Vous avez obtenu le Grand Prix d'Architecture 1984 et, à cette occasion, diffusé un texte où vous situez votre travail : la part intuitive, artistique, dites-vous, est plus importante que l'aspect scientifique. Vous cherchez à mettre en rapport l'architecture et l'être humain dans ses réactions les plus profondes, au niveau du cerveau reptilien, du cortex... Vous faites à la fois référence à la tribu et au cosmos, à la personnalité de l'individu et au groupe social. Sur le terrain, vos bâtiments ont une présence physique, terrienne, une matérialité forte qui apporte un écho bien concret à ces idéaux. Pouvez-vous expliquer ce qui fonde votre travail ?

Edmond Lay : C'est le bien-être de l'habitant que je cherche en premier lieu. Un bien-être physiologique, biologique, psychologique et social. Je ne m'inscris pas dans un courant, je ne revendique pas une philosophie ou une étiquette. Je construis en fonction d'une conviction profonde : je suis certain que les hommes ne peuvent pas vivre dans des boîtes rectangulaires, avec un plafond à 2,50m des parois légères et fragiles, des lumières et des vues sans intérêt. Je pense que l'homme - je veux dire l'être humain en tant qu'espèce - a un désir, un besoin quasi animal qui sommeille au fond du cortex, celui de se trouver dans un lieu qui le protège, où il puisse être

accolé à une paroi et voir aussi ce qui se passe au-dessus de lui, au-dessous, au loin. Être dans un trou, oui, mais, s'il le veut, se déplacer dans des espaces différents, ici un passage bas et étroit, de l'obscurité, là un grand volume, des ouvertures, des vues, l'éclat de la lumière. Ici, pouvoir se replier sur soi-même, redevenir fœtus ou homme des cavernes ; là, rencontrer les autres, développer la vie familiale, participer au groupe social... Construire des bâtiments qui soient capables de tout cela, c'est ce que je m'efforce de faire, aussi bien dans les maisons particulières que les H.L.M. ou les lieux de travail.

A : Quels sont les moyens que vous utilisez ?

E. L. : Je cherche à la fois l'efficacité rationnelle et l'efficacité spatiale. Je me donne des raisons précises à partir de l'organigramme d'une représentation des fonctions, des relations au site, des mouvements des gens, de leur personnalité et de leurs activités. Et je vois cet organigramme en volume. Toujours en volume ! (Edmond Lay dessine dans l'espace avec ses mains des formes courbes, des volumes imaginaires qui s'imbriquent les uns dans les autres). Cela se traduira par des espaces variés, fluides, des différences de niveaux, des liaisons visuelles, des trous, des percées, des passages. Cela est vrai pour les H.L.M. que j'ai construits à Tarbes, en triplex, avec une interpénétration des pièces sur plusieurs niveaux, des contrastes entre les coins intimes et le volume principal sur deux niveaux avec un balcon intérieur. C'est vrai encore pour le siège social de la Caisse d'Épargne de Bordeaux, dans le quartier Mériadeck. Ce qui a été l'intérêt même du projet, c'est l'existence, dans le programme et sur le terrain de conflits, de contraintes, de liaisons et de séparations fonctionnelles impératives. C'était tout à fait passionnant.

Conflits : entre le quartier ancien et l'urbanisme de dalle qui, pour la Caisse d'Épargne située en bout de dalle, imposait deux niveaux d'entrée. Cette double circulation a été le prétexte pleinement accepté de ce jeu constant sur les différences de niveaux, des volumes, des profondeurs, des occasions de points de vue à l'intérieur du bâtiment.

Contraintes : la symbolique de la Caisse d'Épargne, l'idée de protéger le bien des gens, la forteresse pour l'argent... Contraintes encore : l'organisation des bureaux très explicite dans la programmation, la nécessité de communiquer entre les services, l'accueil du public, la sécurité. Pour nous, cela a signifié une architecture extérieurement très fermée, un travail sur la lumière et sur la fluidité des espaces de circulation. Avec des ouvertures là où il faut : des fentes, des lumières zénithales intéressantes qui éclairent les bureaux. Beaucoup plus que la quantité de lumière, je recherche la qualité de la lumière. C'est elle qui donne leur présence à tous les matériaux. J'aime les formes arrondies, les courbes, les matières chaudes au regard, rugueuses au toucher... Sur une paroi plate, la lumière s'écrase. Tout blanc, là où le mur est éclairé, et dans l'ombre, tout gris. Aucune nuance. Sur une paroi courbe,

sur le relief d'un mur irrégulier, le blanc passe au gris, au sombre, au noir profond, doucement, avec subtilité. C'est extrêmement agréable...

A : Vous dites « doux », « agréable », votre architecture, pourtant, évoque moins la douceur que l'énergie, que la force des matières et des formes...

E. L. : Et pourtant, j'essaye de faire doux... Peut-être se trompe-t-on sur le sens du mot doux. Disons que je ne cherche pas la violence. Je cherche à faire des lieux agréables. Et pour moi, ils prennent ces formes-là, ces matières, ces volumes. Ils répondent à ce besoin de sécurité que j'évoquais tout à l'heure. Et de plus, je veux que la maison soit une source de plaisir. Tout ceci est pour moi un luxe mental absolument, nécessaire !

A : Parlons de votre travail pour les maisons particulières. Comment faites-vous pour atteindre, dans leur construction, ce "luxe mental" tout en demeurant dans des prix inférieurs, je crois, à ceux de maisons en série des plus ordinaires ?

E. L. : Effectivement, je construis bien souvent de manière économique. Qu'il s'agisse de commandes modestes, une maison en parpaing de moins de 100 m², ou un bâtiment plus extraordinaire, du point de vue des matériaux, de la situation, de la surface, je procède de la même manière.

Tout d'abord, analyser le site, la pente, l'exposition, le vent, la lumière, les vues sur les éléments proches et lointains, les pierres, les arbres, les montagnes. Je prends mon temps, je reste des heures sur le terrain, à différentes heures du jour, par beau et mauvais temps. Pour voir. J'ai besoin de trouver le sens d'un paysage. Ensuite, y installer la maison pour qu'elle y réponde, pas nécessairement pour qu'elle y disparaisse, non, mais en tout cas, pour qu'elle en fasse partie. Le paysage détermine les niveaux d'implantation, la silhouette, la disposition des ouvertures. Il y a toujours dans mes bâtiments deux sortes d'ouvertures : les plus grandes qui font rentrer la lumière et laissent l'extérieur pénétrer l'intérieur. Généralement, elles ne sont pas verticales, les vitres sont inclinées, protégées par l'avancée du toit, par des galeries extérieures. L'été, il fait frais ; l'hiver, le soleil pénètre jusqu'au fond des pièces. Les petites ouvertures, les fentes, les trous dans les murs épais découpent des tableaux dans le paysage, un arbre tout proche, une montagne au loin... Ou bien elles ménagent un regard intéressant sur une autre partie de la maison, un aperçu sur une autre pièce. Ces trous, c'est bien souvent sur le chantier que je les décide, que je les construis moi-même. La façade n'est que le résultat de toutes ces décisions. 1

A : Quelle est dans ces maisons particulières, la part de votre travail sur le chantier, celle du projet et celle de la main ?

E. L. : Les deux sont indissociables. La conception ? Pour les maisons particulières,

je travaille beaucoup avec mes clients, j'apprends à les connaître. Nous avons des séances de travail : je dessine les pièces une à une sur leurs indications. Puis je dessine les relations qu'ils expriment. Je les fais rêver, il faut rêver sa maison... Ensuite, j'articule le tout, en plan et en volume, puis je leur propose une maquette. C'est à ce moment-là, en fait, qu'ils commencent vraiment à voir, pas avant. Sur le chantier, ils découvriront physiquement la présence du bâtiment, et généralement, ils commenceront à l'aimer. Le chantier est un moment à part entière de la conception d'une maison. J'ai construit entièrement ma maison. J'ai beaucoup travaillé au chantier de la maison d'Auriol, le client aussi d'ailleurs. J'ai choisi à la carrière les blocs de pierre, un à un. Je les ai mis en place, assemblés selon leur forme et leur teinte, j'ai créé des volumes, des transparences, des trous. J'ai dessiné le plan d'ensemble évidemment, mais en plus, j'ai découvert sur place des solutions de matière, de relief, de proportions entre les pierres, entre les pleins et les vides. C'est un travail plastique, un peu comme de la sculpture. Les éléments - la terre, l'eau, le feu - ont une importance déterminante. J'utilise le plus possible les matériaux naturels locaux : béton de galets, ou blocs de pierre taillés, plafonds de châtaignier ciré, bardage de cèdre rouge. J'ai mis au point un « béton de cailloux » que j'aime beaucoup utiliser. La maçonnerie de galets, chez nous, dans le Béarn et la Bigorre, est un matériau traditionnel. J'ai adapté cette technique ancienne : les galets sont triés un à un, une couche de sable entre le coffrage et les galets laisse leur relief apparent. C'est très beau, très riche, et pas cher du tout ! Je crée presque toujours un bassin, un plan d'eau, pour que le soleil s'y reflète et se réverbère sur les plafonds. C'est un tableau cinétique somptueux, calme et reposant, une poésie incomparable... Mais ne croyez pas que je construis toujours à l'ancienne ! J'utilise aussi volontiers des éléments industrialisés, des panneaux de béton préfabriqués. On peut jouer de la même façon sur une trame constructive rigide, sur des matériaux plus pauvres...

A : Vous paraissez fuir le discours théorique au profit de réflexions ancrées localement, dans la terre et le paysage de votre région...

E. L. : Absolument ! Je revendique tout à fait de faire une architecture régionale, et je ne me passionne pas pour ce qui peut s'écrire sur l'architecture !
J'ai vécu dans la maison de mes grands-parents, une ferme bigourdane, avec une seule vaste pièce commune, où chacun, pourtant, trouvait un coin d'intimité. Je ne l'oublie jamais...

A : Références régionales d'une part, mais également références internationales, car vous avez travaillé aux États-Unis ?

E. L. : J'ai effectivement travaillé en 1961 chez Paolo Soleri. Chez lui, j'ai découvert le concept d'écologie, la ville organique, utérine, les dessins en forme de fœtus. Mais

pour moi, je vais vous avouer que Soleri est avant tout un tourneur de cloches ! Savez-vous que ce sont ses cloches en terre qui l'on rendu célèbre avant qu'il ne commence ce projet de ville ? Sa ville, n'est-ce pas aussi une grande cloche ? J'ai d'ailleurs l'impression qu'elle n'est pas à la hauteur du dessin et du projet... Faire une ville tout seul, quelle drôle d'idée... Soleri m'a fait découvrir les formes libres, que je n'ai pas encore eu l'occasion d'utiliser. Les États-Unis, c'est aussi Franck Lloyd Wright, pour moi le plus grand, chez qui il y a tout. TOUT. La science de la structure, l'intelligence du plan, de la lumière, des matières, la rencontre avec les sites. Et surtout, cette immense modestie de l'architecture qui sait aussi bien s'inscrire dans un paysage magnifique que dans un lotissement banal. J'ai visité toutes ses réalisations, je crois. J'allais commencer à travailler chez lui lorsqu'il est mort. J'admire Franck Lloyd Wright. Et j'aime Gaudi. Dans ma vie, il y a des pèlerinages obligatoires à Barcelone, au Parque Güell. Un bain de plein et de transparence, d'aspect structurel et de poésie. Il a inventé les structures tridimensionnelles cent ans avant les autres. Mais dans cette architecture surréaliste, il y a quelque chose d'angoissant, une forme d'émotion qui n'est pas celle que je recherche. Je suis plutôt en quête de « rassurance », de bien-être pour ceux qui vivent dans mes bâtiments. Je ne suis pas tenté par le surréalisme... L'architecture médiévale m'a énormément marqué...

A : Vous posez-vous la question du style ?

E. L. : Style ? Je ne me pose jamais cette question. D'autant plus que je suis sûr d'en avoir un. Je ne prétends pas être original, mais je fais de l'architecture comme je signe, c'est ma façon de m'exprimer.

A : Vous avez pourtant construit des bâtiments qui portent une signature moins personnelle, je pense à ces pastiches réalisés pour la chaîne thermale du soleil.

E. L. : Je n'en ai pas honte du tout ! J'ai construit un bâtiment dans le centre ancien de Bagnères-de-Bigorre et si je ne vous l'avais pas dit, vous croiriez encore qu'il s'y trouve depuis des siècles. Quant à ces hôtels de grand luxe, qui évoquent plus la Louisiane que le Béarn, eh bien, au fond de leur parc, ils ne gênent personne ! On apprend beaucoup à répondre à ce type de commande. Mais Je prend aussi plaisir à construire des aménagements de thermes : la présence de l'eau, la symbolique de la grotte, la mise en situation du patient dans ce contexte de retour à l'élément liquide, tout cela n'est pas pour me déplaire !

A : Malgré votre allergie aux étiquettes, que pensez-vous du terme « expressionnisme » ?

E. L. : Je ne vois pas de quelle tendance vous voulez parler (il rit, naïf, ou très habile ?). Je ne cherche qu'à exprimer ce que je ressens. Je m'intéresse à la façon dont on vit dans ce que je construis.

A : Et si l'on disait qu'expressionnisme réfère aux émotions, aux sens, aux formes, à ce que l'on voit, ce que l'on touche, ce que l'on ressent ?

E. L. : Dans ce cas, je veux bien... Il n'y a rien de moins désincarné qu'une maison. On y dort, on y mange, on y fait l'amour, on y naît et on y meurt. Cependant, je dis bien que tous les bâtiments ne doivent pas seulement répondre aux besoins matériels des gens. Il y a en priorité ce désir de l'espèce pour une certaine qualité d'espace dont je vous parlais. Il y a des formes qui répondent à des désirs des sens et de l'esprit, des lieux qui répondent aux besoins de la communication sociale. Il faut que les bâtiments aient une âme, voyez-vous, c'est essentiel...

Propos recueillis par Marie-Christine Loriers

03 Edmond LAY · Conférence

École d'Architecture de Toulouse
16 février 1988

Noël Escudier et Christian Cros s'étaient rendus peu avant à l'atelier de Piétat accompagnés de trois étudiants pour rencontrer Edmond Lay et réaliser des prises de vue de l'atelier.

Edmond Lay : Et quand nous avons fait la deuxième partie de cette maison¹, deux ou trois ans après, c'était d'autres conditions, le premier entrepreneur n'était pas libre. Nous avons donc fait appel à un deuxième entrepreneur, et j'avais très peur que, comme la main d'œuvre, la patte humaine n'était pas la même, j'avais peur que la façon de la maçonnerie soit différente. En fait les deux ouvriers que le deuxième entrepreneur a mis à ma disposition ont tout de suite vu comment il fallait faire. J'étais moins libre pour m'occuper de la maçonnerie à ce moment-là. Mais j'y passais quand même tous les soirs. J'y passais vers cinq heures le soir, quelques fois même plus tard, six heures, sept heures. J'y passais quand je pouvais et puis je déplaçais avec la barre à mine un petit peu les pierres pour donner un petit air de famille à tout ça, que ça ressemble au reste. Les ouvriers quand ils venaient le lendemain matin, ils voyaient leurs pierres un peu déplacées mais ils avaient compris que j'étais passé par là et que c'était ce que je voulais. Voilà.

[...]

Voilà toute cette maçonnerie a été faite pratiquement en trois semaines. Alors évidemment quand on arrive en haut de la cheminée là-bas, ça devient plus délicat. Il a fallu faire venir un élévateur avec deux pattes.

[...]

Ce qui est au milieu là, c'est une sorte de sculpture. C'est un bassin avec une fontaine.

C'est traité comme une sculpture de tous les côtés, on peut faire le tour de la maison. Il y a pas de façade, il y a un ensemble, il y a une unité.

[...]

On a fait des morceaux de cette maison, je parle de la toiture évidemment. On avait fait une partie de la toiture sur le sur le champ à côté. Le charpentier m'a dit : « *Oh, je vais le préfabriquer à l'usine et puis je vais amener la charpente.* » Alors effectivement, c'est ce qu'il a fait, il a préfabriqué la charpente chez lui et puis il l'a montée. Il l'a montée dans le pré à côté. Et puis quand tout ça a été monté, on a pris la charpente et comme un chapeau, on l'a posé sur la maison. Il avait envie de le faire. Moi je vois

1. Il s'agit de la maison Auriol à Gabaston · 1978-1984

pas pourquoi on l'aurait pas fait. C'est lui qui voulait faire ça comme ça.

[...]

En fait à la même époque j'ai fait deux maisons. Une maison, celle-ci, en pierre et en red cedar. Et une autre tout à fait en traditionnel avec du parpaing enduit des enduits. Celle-ci a coûté meilleur marché que l'autre. Mais je n'ai jamais retrouvé un client qui veuille refaire celle-là. Qui veuille refaire pas cette maison bien évidemment, c'est pas mon genre, mais refaire une maison avec de la pierre. J'ai jamais pu trouver un deuxième client. Je crois qu'ils sont choqués par l'aspect grotte qui les dérange énormément. Et à l'intérieur, elle est très raffinée. Il y a il y a de très belles moquettes. Vous allez voir quelques photos. Il y a des meubles qui ont été faits par un de mes amis qui s'appelle Dominique Zimbacca qui est un très bon architecte aussi mais qui a fait les meubles de cette maison. C'est très raffiné. Certaines personnes pensent, ont le sentiment qu'ils rentrent dans une grotte. Enfin les êtres humains sont différents. Je regrette de pas avoir eu l'occasion une deuxième fois d'utiliser ce matériau qui est très, très beau et qui est très, très facile d'emploi.

Voilà, vous avez des questions à poser sur cette maison tant qu'on y est ?

J'avais un très bon menuisier. J'ai insisté un tout petit peu sur les menuiseries tout à l'heure parce qu'on s'imagine qu'on aura beaucoup de difficultés à trouver des artisans ou des entrepreneurs pour faire les choses. Moi l'expérience m'a prouvé et me prouve tous les jours que chaque fois qu'on veut faire quelque chose de sensé, de raisonnable et de bien tout le monde suit. Et je dirais même, tout le monde, les ouvriers, les entrepreneurs - je ne parle pas de Bouygues évidemment, ça c'est un autre problème - mais les entrepreneurs et les artisans sont généralement très heureux de faire autre chose. Très heureux de faire des expériences, d'apprendre autre chose. Moi il y a quatre jours, un gros entrepreneur de Tarbes² m'a encore dit : *« Je suis content de faire ce chantier - parce que c'est un chai qui va être entièrement préfabriqué - pour moi, ça me permet de mettre au point dans mon entreprise un système de préfabrication. »* Voilà, c'est un peu difficile à faire mais il va y arriver très bien parce que c'est un bon entrepreneur. C'est une grosse entreprise. Avec les petits artisans, c'est exactement la même chose. L'artisan qui a fait les menuiseries [Jean-Mary Mesnildrey à Aureilhan], il était ravi. Il nous a fait des menuiseries très, très bien. Elles sont très belles. Elles sont très solides. Ils travaillaient très, très bien. On a fait les détails ensemble, il pigeait tout de suite. Ils amènent des idées. Quelquefois, ils vont plus vite que l'architecte quand on parle le même langage. Les gens sont très remarquables en fait.

Là le budget de cette maison - bon c'est difficile parce qu'elle a été faite en deux fois - je crois que la première tranche - ça veut rien dire non plus parce que c'était quand même il y a 10 ans - elle a du coûter, à l'époque, alors en anciens Francs,

2. L'entreprise Gallego pour le chai de Château Montus à Castelnau-Rivière-Basse en 1987

58 millions³. Non, c'était pas cher du tout. La maison à 38 millions que j'ai faite en parpaing, elle était plus cher au mètre carré que celle-là.

Il me demande de parler de mon parcours.

J'en ai fait un aujourd'hui de malheureux ! [rires] Je vais parler du précédent qui a duré 25 ans 30 ans. J'ai fait mes études à l'école des Beaux-Arts Paris. Et puis au bout de 7 ou 8 ans, j'ai eu l'occasion de partir aux États-Unis enseigner l'architecture pendant 4 ans. D'abord dans une université qui s'appelle *Notre Dame* et ensuite dans l'université de *Cornell, state New York*. Et comme j'avais envie de construire, que de professeur, je serai passé à étudiant s'il avait fallu que je m'installe aux États-Unis parce qu'il aurait fallu que je passe un diplôme américain. J'avais envie de construire tout de suite alors, je suis rentré en France. J'avais d'ailleurs un visa de 4 ans donc j'étais obligé - c'est un visa un peu particulier : un *exchange visitor* - j'étais obligé au bout de quatre ans de rentrer en France.

Ce que j'ai fait jusqu'à présent ? Beaucoup de concours gagnés. Évidemment les maisons individuelles, j'en ai fait très peu parce que les gens viennent pas chez moi. Ils ont peur. Il faut bien le reconnaître. Je sais pas pourquoi. J'en ai trois actuellement, je fais trois maisons individuelles. La loi des séries. Ça existe la loi des séries. Alors là, j'en ai trois à faire dont deux à Toulouse d'ailleurs ! Des clients très intéressants, très agréables. Parce que c'est vrai aussi que je choisis mes clients. J'ai pas envie de perdre mon temps. C'est vrai. Quand je dis perdre mon temps, c'est passer de longues heures avec des clients qui n'ont rien à dire. Des bourgeois qui voient le couloir, la chambre des deux côtés, le *living room* comme la maison voisine, qui arrivent avec la revue en disant : « *La chambre, je la veux comme ça, la salle de bain, je la veux comme ça.* » C'est pas très intéressant. Je pense qu'il y a une autre façon d'aborder les problèmes et d'essayer de leur faire découvrir une façon de vivre et de devenir même. Plus philosophique... C'est intéressant pour l'architecte d'avoir une confrontation avec des clients intéressants et puis d'évoluer ensemble et de créer des choses ensemble.

Alors il y a des gens qui n'ont pas envie de jouer ce jeu. Si je joue pas, ça ne m'intéresse pas de faire n'importe quoi.

Alors, ça c'est la deuxième partie de la maison qui a été faite après. La deuxième maçonnerie là, elle ressemble beaucoup à la première. Pourtant elle a fait elle a été faite par un petit groupe d'ouvriers différents. Ça c'est l'entrée qui est en plexiglas. On a modifié le système d'entrée de la maison. Parce que le garage initial et l'entrée initiale est devenu une chambre. Voilà une partie des meubles de Zimbacca. La grande cheminée là. Vous voyez la transparence sur la forêt. Voilà les meubles de Zimbacca, le coin repas et au fond la cuisine qui est en bois également très épais et tout ça donne au Sud. Et en haut, il y a la chambre des enfants.

3. Environ 340.000€ valeur 2022

Bon alors maintenant, on passe à une autre maison que j'ai faite avant celle-ci⁴. Ça a été pratiquement ma première maison. À côté de Tarbes. Là aussi toutes les pièces sont orientées plein sud. Alors ceux-là ils voulaient pas de porte, ils voulaient un grand volume très ouvert avec beaucoup de fuites visuelles. Alors la maison est faite avec des demi niveaux à l'intérieur et on voit d'un bout à l'autre de la maison à l'intérieur. Les enfants sont en bas, les parents sont au-dessus, en balcon sur le séjour, légèrement en balcon en tout cas. Les rives qui sont toujours un peu traitées.

Ça c'est la façade arrière. C'est en fait très fermé, il y a juste des petites menuiseries.

Bon là, on va passer à autre chose, on va passer à la mienne. C'est la première que j'ai faite. Celle-là, elle est faite en béton de cailloux. C'est très, très fermé au nord également et très ouvert au sud. Les menuiseries sont légèrement obliques de façon à ce que le soleil rentre très profondément l'hiver et ne rentre pas l'été. Le séjour, avec les menuiseries là un petit peu différent. Avec un grand bassin devant et puis un bateau qui se balade en plastique. J'avais acheté ça il y a 20 ans aux États-Unis. C'était l'ancêtre de la planche à voile.

La maison Goldenberg qui est en construction, en parpaings légèrement décalés.

[...]

Alors celle-là elle est restée longtemps... presque finie et non habitée et elle a été achetée il y a trois mois par des gens qui vont la finir. J'ai des clients qui voulaient s'installer à Tarbes comme médecin et puis ça n'a pas marché, ils sont restés à Paris. Ils ont mis longtemps à la vendre. Ils voulaient la garder. Puis un beau jour, il a fallu se décider.

Mon agence au milieu des broussailles et de la forêt. Ça évolué depuis c'est des photos qui ont été faites il y a 7 ou 8 ans. Il y a un grand jardin au milieu quand on rentre puis il y a deux parties en L et puis en bas, il y a une grande salle où pour l'instant, il y a un bateau en construction.

Alors ça c'est la restauration de la tour Hachan à Saint-Lary. Ce que vous allez voir c'est tout neuf. La tour existait un petit peu, mais très, très abîmée. Tout le reste, c'est fabriqué il y a 7 ou 8 ans.

Y compris les petites lucarnes qui ont l'air du XV^{ème} ou du XVI^{ème}. Le maire qui est un entrepreneur les avait depuis plusieurs années. Il les avait faites faire à un de ses ouvriers puis les avaient mis dans la terre pour les faire vieillir. Ça marchait très bien.

Ça c'est la maison des gardes moniteurs à Saint-Lary, c'est des triplex, il y en a cinq ou six. Ça c'est la partie sud avec le living room et la chambre au-dessus et puis

4. Il s'agit de la maison Laurine à Hibarette · 1974-1977

derrière il y a la chambre des enfants et au milieu de la salle de bain. Une grande transparence.

[...]

On passe à Payolle, sous la neige. Un concours que j'ai gagné. C'est dans les tout premier concours que j'ai gagné en arrivant à Tarbes. C'est l'aménagement du site de Payolle. Il y a un restaurant, un centre d'animation avec une petite boutique, quelques chambres d'hôtel qui donnent sur le lac et puis des gîtes ruraux avec des cheminées qui marchent tout le temps.

Ce que je voulais c'est que depuis le jardin public de Saint-Lary, on voit les gens qui sont dans le gymnase derrière. Ce qui m'a amené à mettre tous les vestiaires en haut. Comme ça on a une transparence et on voit les gens jouer au tennis, au basket. D'habitude les gymnases c'est fermé, on voit rien. Là, on voit ce qui se passe dedans très bien puis ça donne sur le jardin public.

Ça c'est le Navarre à Tarbes, c'est mon premier immeuble collectif. C'est les HLM qui sont formés de duplex et de triplex. La façade sur rue est très découpée. C'est le premier bâtiment en France où il y a un découpage comme ça qui se soit fait en volume et en plan de façon à éviter une grande barre le long d'un boulevard. Puisque c'est quand même l'époque où on faisait les barres, n'oublions pas. Ici, c'est une façade sud avec des duplex. Il y a le living room avec la chambre au-dessus. Il y a des gens qui s'aménagent des choses. Il y en a un qui s'est fait comme un bateau en haut. Il ferme. Moi je trouve ça très bien, ça me dérange pas du tout. Ils appréhendent leur bâtiment. Il y a des gens qui mettent des jardinières, d'autres qui n'en mettent pas.

[...]

Un autre type de d'architecture, c'est petit immeuble de bureau que j'ai fait à Auch pour la direction départementale de l'équipement. Là aussi, bordure en cuivre, une toiture en tuiles, toute simple et puis des murs en béton enduit avec des petites rainures. Très très bon marché ce bâtiment. Toute la toiture est en charpente fermettes.

Mes photos sont pas très bonnes. Alors, il y a de très, très belles jardinières. Il y a un jardinier extraordinaire. C'est dans un coin dégueulasse, mais par contre le jardinier il aménage un très bel espace autour. Voilà l'entrée là-bas. Il y avait deux services et il y a l'entrée qui est au milieu puis les deux services de part et d'autre de ce bâtiment. Ce que j'avais voulu leur faire c'est des mini bureaux paysagers. Ils ont failli accepter et puis à la dernière minute, ils ont refusé et quand ils ont eut mis les cloisons, ils m'ont dit : « *On a eu tort. Vous aviez raison, il fallait les laisser comme ça.* » C'est trop tard. Parce que l'intérêt c'est qu'il y avait d'une part – c'est un bâtiment qui est en fait nord-sud - il y avait une façade sud et puis la façade nord était orientée vers la cathédrale d'Auch. Alors, c'était un paysage très joli au lointain. Ils auraient pu profiter des deux : du soleil et de la vue.

Ça c'est un château d'eau à Gradignan. C'est aussi un concours que nous avons gagné avec un entrepreneur. C'est un tore. Vous voyez le trou au milieu ? Et puis on a fait le fût central qui ne porte rien. C'est le fil central qui permet de faire passer toutes les canalisations. Je me suis aperçu à la fin du chantier que l'entrepreneur avait prévu une peinture au dessus de tout ça. Alors, on était prêt à peindre ça en blanc alors j'ai dit : « *Halte là ! C'est pas la peine. Par contre, on pourrait utiliser la peinture pour faire une sorte de peinture abstraite sur le fût.* » Et j'ai eu beaucoup de difficultés à faire passer l'idée. Peindre tout ça en blanc, ça ne faisait aucun problème mais peindre le fût, il fallait que je demande la permission au président du conseil régional, au président du syndicat, au maire... Très difficile, on y est quand même arrivé parce qu'il suffit de vouloir faire les choses, on y arrive. Voilà s'amusant le tore.

On fait de tout dans ce métier. On fait des châteaux d'eau, on fait des lycées, on fait des maisons. J'ai commencé par un hangar pour faire sécher des peaux. Un hangar métallique. Je vous montrerai pas.

C'est un concours que j'ai gagné il y a 5 ou 6 ans, c'était l'ambassade de France à Abu Dhabi. Elle était formé d'une chancellerie, d'une résidence de l'ambassadeur. Je la montre très rapidement, j'ai quelques plans là pour sortir un peu des photos, faire une cassure. Les coupes et les façades.

Alors oui tout est à l'envers. Je commence à prendre l'habitude.

Non, ça n'a pas été construit. Par contre, je suis en train de faire celle du Koweït en remplacement depuis 15 jours.

Un petit immeuble à Bagnères-de-Bigorre dans une rue très, très étroite. Très difficile à faire.

Ah ! L'hôtel des sources à Eugénie-les-Bains, ça c'est une restauration. Alors là aussi, j'ai fait une expérience assez amusante dans la mesure où à l'origine ce bâtiment, on ajouté un étage, on a ajouté le portique devant et on a ajouté tous ces balcons. Mes clients voulaient des balcons en fer forgé, alors il a fallu dessiner tout ça, faire le détail de tout ça. C'est pas du fer forgé. C'est de la fonte, c'est moulé. Alors il y a des il y a des chapiteaux ioniques et là il a fallu dessiner tout ça à échelle grandeur en vérifiant que ça se déroule. Ah, c'est toute une technique.

Ça c'est une petite galerie commerciale à Tarbes. On a fini à 3 ou 4 ans. Il y a une grande charpente au-dessus dans la ZAC de l'Ormeau à Tarbes. Tout à fait la fin du chantier.

Bon là, on passe à la caisse d'épargne de Bordeaux que j'ai faite avec Pierre Layré-Cassou à Bordeaux. Qui lui avait le client et qui voulait que je fasse ce projet avec lui. Nous avons beaucoup travaillé avec le directeur de la Caisse d'épargne pour mettre au point le programme. On a eu un programme très, très bien fait. Et puis quand nous avons eu le programme après avoir vu chaque chef de service, avec le directeur nous avons poussé ça très loin, on a commencé à travailler. Et nous avons fait une maquette et nous sommes allés devant le conseil d'administration de la Caisse d'épargne de Bordeaux pour présenter le projet. Ces messieurs se sont partagés en deux camps. Il y avait ceux qui disaient « C'est dégueulasse ! Qu'est-ce que c'est que ce truc ! » et les autres qui disaient « Ça nous plaît beaucoup. Pourquoi pas, c'est très bien. » et puis celui qui l'a emporté en fait, c'est le directeur qui a dit « Les architectes ont fait un projet qui à moi me convient parfaitement. Il correspond parfaitement à l'organigramme que je leur ai donné et ça fonctionne très bien. » Moi j'ai rien dit et puis c'est comme ça qu'on a fait la Caisse d'épargne de Bordeaux. Alors avec une entreprise qui s'appelle Bouygues et que je vous conseille vivement à tous d'éviter dans votre vie. Ça vous évitera de l'énergie perdue. C'est une entreprise de contentieux, c'est pas une entreprise de construction. Ils sont là pour faire du contentieux et gagner de l'argent. Ils y en ont perdu d'ailleurs beaucoup sur ce chantier. C'est peut-être le seul en France où ils ont perdu de l'argent parce que nous savons répondre. Il faut savoir dans ce métier avoir un esprit juridique très fin et être très précis dans ses lettres. Il faut être très bon en français ça il faut savoir. Les mathématiques si vous savez compter jusqu'à 10 ça suffit. Et faire des soustractions. Mais par contre le droit et le français, très, très important ! Parce qu'il faut savoir faire une lettre, il faut savoir répondre, il faut avoir l'esprit juridique pour que quand il y a un procès à la fin - et avec Bouygues il y a toujours un procès - il faut que votre client gagne le procès. C'est un devoir pour vous. N'oublions pas. Voilà l'intérieur, c'est une grande cathédrale. Tout est préfabriqué sauf évidemment ce mur courbe. Alors granit de Juparana au sol et puis de la tôle rouillée en plafond. Encore un volume intérieur. Il y a beaucoup de lumière qui passe dans tout ça. C'est très traité en volume. Un petit coin. On a traité les meubles aussi. On en voit au fond là-bas. C'est nous qui avons dessiné les meubles. La banque. Il y a un système d'organisation excessivement poussé dans une caisse d'épargne. Dans toute banque d'ailleurs. Il faut la surveillance visuelle, c'est un grand gruyère. Il faut que tout le monde soit chez soi et qu'en même temps, on puisse tout vérifier, tout contrôler.

Alors, ça c'est aussi un concours que j'ai gagné à Bordeaux, il y a 12 ou 13 ans. C'est le centre de carrières sociales. Il fallait garder l'allée des platanes, c'était un impératif du concours. J'ai fait ça avec Saint-Laurent à Tarbes. On a fait un grand arc de cercle qui se termine un bout avec le Centre audiovisuel et un amphithéâtre et à un autre bout avec le restaurant et les cuisines. C'est tout préfabriqué. Alors nous avons d'abord gagné le concours et puis nous sommes allé au ministère à Paris qui

nous a dit : « *Mais vous n'arriverez jamais à le faire au prix prévu. Vous n'y arriverai jamais.* » Nous avions 999 francs le mètre carré pour le fabriquer et nous avons fabriqué 999 francs le mètre carré⁵. Ah on n'a pas eu un centime de plus mais on y est arrivé. Je dis pas que la fin du chantier a été facile. C'était une époque où on faisait des grandes barres aussi pour pour faire des bâtiments d'université. À l'intérieur, il y a une grande rue pour les élèves. Je me rappelle encore le gars du ministère qui me disait « *Mais toutes ces courbes, tous ces ronds, vous n'y pensez pas !* » Je dis « *Mais c'est du parpaing enduit, ça coûte rien.* » C'est vrai. 5 ou 6 ronds dans l'ensemble du projet, ça n'existe pas. En pourcentage, c'est ridicule.

Ça c'est la dernière opération que j'ai faite mais les photos sont très, très mauvaises. C'est pas encore réceptionné. C'est un concours aussi que nous avons gagné à l'agence. C'est le service départemental des vétérinaires. Mais les photos sont très mauvaises et c'est pris au grand angle, ça a besoin d'être travaillé. Il est beaucoup mieux que le que les photos qui sont très, très laides. Puis il a besoin de vivre un petit peu, il est à peine terminé. Ça sent encore le chantier. Les bâtiments, ça a besoin de vivre ça a besoin d'être vécu. Il y a des jardinières dans tous ces tubes là, elles sont pas encore plantées. C'est juste une fin de chantier.

Ça aussi ça vient d'être terminé. C'est la bibliothèque municipale de Laubadère à Tarbes. C'est pas fini non plus tout à fait.

[...]

Alors en bas, on a une salle nous conférences de jeux pour les gosses. Enfin un truc difficile à faire parce que on veut tout y faire et rien en même temps. On veut y faire trop de choses. Là-bas au fond c'est la mairie. Il y a plusieurs programmes, il y a une mairie, une bibliothèque et un centre des postes. Oui, on voit que c'est pas fini c'est encore c'est encore un chantier.

[...]

Si vous voulez vous me posez des questions, je vais essayer d'y répondre.

Public #01 : Comment est-ce que tu te définit ? Où est-ce que tu te trouves ? Tu es un artiste ? Un chercheur ? Tu es ingénieur ou tu transpires beaucoup ?

EL : Je transpire beaucoup.

Public #01 : Tu travailles comment ?

EL : Je travaille beaucoup, je transpire beaucoup. Je trouve que c'est très difficile. Ça ne vient pas tout seul. C'est très rare. Ça arrive quelquefois mais c'est très rare. Ça demande beaucoup, beaucoup de travail. Une fois qu'une chose est finie, il faut

5. Équivalent de 1200€/m² en valeur 2023

la refaire. Et puis on la refait deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois... Et puis au fur et à mesure qu'on refait les choses et qu'on y dépense de l'argent, il n'y a pas de miracle, c'est de mieux en mieux.

L'architecture qui se fait comme ça sur un coin de table, moi, j'y crois pas du tout. Enfin, il y a peut-être des gens qui sont très doués, très fort mais je crois que ça demande surtout beaucoup de travail. Et beaucoup de travail avec les gens avec qui on fonctionne. Ça commence par le maître d'ouvrage qui nourrit l'architecte. Parce que l'architecte est là pour répondre à ses besoins, pour l'aider à faire ce qu'il imagine mal. Il a une idée et l'architecte est là pour l'aider à y voir clair dans son cerveau et à l'aider à faire à réaliser cette idée le mieux possible. Alors il y a des techniques de discussion avec les maîtres d'ouvrage. Ça dépend des maîtres d'ouvrage, ça dépend des gens. Il y a certaines personnes qu'il faut prendre d'une certaine façon, d'autres d'une autre façon. L'essentiel, c'est le résultat, c'est qu'il y ait confrontation et que le maître d'ouvrage arrive à exprimer ce dont il rêve. Il faut le faire rêver.

Puis ensuite c'est vrai également avec les entrepreneurs. Faut pas croire que lorsqu'on a fini les plans et lorsque on a mis tout ça au point c'est fini. Ça commence à peine. Et c'est peut-être la partie la plus difficile. Parce que là il faut faire passer l'idée, il faut l'expliquer, il faut enthousiasmer les gens qui vont travailler avec l'architecte. On forme une équipe. Je parle toujours pas de Bouygues, parce que l'équipe avec Bouygues c'est autre chose, c'est bien évident. Et s'ils sont intéressés, ils feront le projet, il construiront mieux que si on laisse aller un peu les choses. Moi, je suis persuadé que là on a un travail à faire sur le chantier qui est inexplicable. Le même chantier, le même projet avec deux entreprises différentes, ça donne deux constructions différentes. Ça c'est absolument évident. Je peux pas vous l'expliquer mais c'est comme ça. Parce que il faut tirer de l'entrepreneur le maximum de ce qu'il est capable de faire. Alors c'est à l'architecte de voir jusqu'où on peut aller le plus loin possible avec lui. Et en fonction de l'entrepreneur, ce sera des choses différentes. Alors, il faut cerner, il faut comprendre dans quelle direction il faut aller avec l'entrepreneur. Il faut pas essayer de lui faire faire des choses qu'il a pas envie de faire. Il y a toute une technique, là aussi. Il faut ouvrir les oreilles, il faut écouter, il faut essayer de comprendre comment, avec l'entrepreneur, on peut faire un travail intelligent. Si on s'entend bien, si on a une bonne compréhension entre l'architecte, le maître d'ouvrage et l'entrepreneur, le projet est plus réussi que s'il y a une mauvaise entente, si on s'explique pas bien. Ça c'est certain. C'est évident. Encore faut-il le dire, le vivre, le faire. Et ça c'est très difficile. Pour moi, c'est aussi un peu difficile. C'est pas difficile parce que je le fais. Mais c'est plus facile d'être tout seul sur sa planche à dessin et de réfléchir à ses propres problèmes et d'essayer de les résoudre. Que d'être avec 20 personnes autour d'une table et puis de faire le chef d'orchestre, d'essayer de faire bouillir la marmite et de tirer de tout ce monde le maximum de ce qu'ils savent faire. Et ça on ne peut pas l'apprendre dans une école évidemment. Mais on l'apprend quand on fait ce métier. Ça c'est l'expérience. Il faut

savoir que ça existe. On me l'avait jamais dit, je l'ai je l'ai découvert.

J'ai répondu ? Ah oui, il m'a demandé encore où je me situais. Moi je me situe nulle part. Je fais ce que je peux, le mieux que je peux. Si mes clients sont contents pour moi c'est l'essentiel. J'ai pas d'autres ambitions.

[Question inaudible]

EL : Alors ça m'est difficile de ne pas dire que je n'ai pas de filiation avec un architecte. Un dénommé... Un certain architecte... Il s'appelle monsieur Wright. J'ai vécu quatre ans aux États-Unis. Je suis allé aux États-Unis essentiellement pour visiter ce qui s'y faisait à l'époque. Malheureusement à cette époque là, on connaissait pas Khan et c'est bien dommage parce que je me serais intéressé beaucoup à Khan. Je n'en ai jamais entendu parler de Khan aux États-Unis à ce moment-là. Mais il y avait Mies van der Rohe, il y avait Johnson, il y avait Wright, il y avait Saarinen, il y avait Soleri... Enfin Soleri il y était pas puisque c'est moi qui l'ait découvert. Mais j'ai vu tous ces messieurs, j'ai vu leur architecture, je suis allé leur rendre visite. Et puis je me suis fixé très vite sur Wright parce que les autres c'était de joyeux lurons à côté. Pour moi, ça ne m'intéressait pas du tout. Ils étaient bon quoi. Tandis que Wright était très, très, très bon. Alors tant qu'à faire, autant voir ce qu'il y a de mieux. Évidemment. Il y a une poésie tellement extraordinaire dans tout ce qu'a fait ce monsieur qu'on on est quand même un peu soufflé. J'ai découvert ce que pouvait être l'architecture en voyant l'architecture de Wright. Avant, je connaissais ce qu'on a en Europe. Je connaissais l'architecture moyenâgeuse qui m'a toujours beaucoup plu. Je connaissais l'architecture classique, je connaissais l'architecture scandinave. Je connaissais Le Corbusier très, très bien parce que j'aimais beaucoup ce que faisait le Corbusier. Je continu à aimer beaucoup d'ailleurs. Mais le déclic... Si, j'avais perçu quand je visitais de l'architecture moyenâgeuse, je sentais qu'il y avait quelque chose qui me prenait au tripes. Quand j'ai vu ensuite de l'architecture de Wright, j'ai eu le même sentiment. C'était un émerveillement absolument complet parce que tout est parfait. Le moindre détail est travaillé. Alors ce qui est marrant, c'est que Wright travaillait à des honoraires tout à fait normaux de n'importe quel autre architecte. Il se faisait pas payer deux fois plus cher. Absolument pas, il faut pas croire ça. L'été comme tous les Américains, on travaille, les vacances, ça n'existe pas trop. On fait autre chose pour se payer tout ce qu'on a envie de se payer parce qu'on est dans un système de consommation comme chacun sait. J'étais professeur de français. J'apprenais pas le français parce que je sais pas apprendre le français mais je parlais français. Enfin, j'étais là en tant que français pour corriger l'accent de professeurs de français américains. Je pense que vous avez compris. Et il y avait parmi ce groupe deux jeunes professeurs qui devaient avoir 26-27 ans qui avaient écrit une lettre à Wright qui était pas, à ce moment-là encore mort. Ils lui avaient dit « *Monsieur Wright, nous sommes jeunes, on n'a pas d'argent, on aime bien votre architecture,*

est-ce que vous pourriez nous faire une maison ? » Et Monsieur Wright a répondu « Avec plaisir, où est votre terrain ? » Alors ils ont correspondu, ils se sont téléphoné. Wright est allé voir le terrain, il l'a trouvé très beau et il leur a dit « D'accord, je vous fais une maison. » Il leur a fait une maison mais à 10%, avec des honoraires de 10%. Une très jolie petite maison pour des gens qui avaient très peu d'argent. Cette maison aujourd'hui doit être construite, avec tous les plans d'exécution, tout. Quelle modestie. On n'imagine pas en fait, on voit pas les gens comme ça.

Public #02 : J'aurais une autre question. Vous avez dit à propos de la maison Auriol, je crois, qu'elle ne présentait pas de façade et que vous la trouviez assez harmonieuse. Alors j'aimerais savoir si vous voulez dire par là qu'un édifice qui présente une façade et n'est pas harmonieux ou l'est peut-être un peu moins qu'une architecture qu'on pourrait qualifier d'organique ou qui se rapproche plutôt de la sculpture qu'une certaine conception de l'architecture qu'on a, très classique ?

EL : Oui, je ne parlerai pas de la façade bâtiment. Un bâtiment est un objet autour duquel, en principe, on tourne, à moins qu'il y ait un mur mitoyen. Auquel cas il y a trois où il y a deux façades. Enfin deux autres parties qui sont vues. Comme tout objet, on doit pouvoir tourner autour. Je pourrais répondre quand même à ta question, il y avait une question très précise à laquelle je n'ai pas répondu. Je pense que l'architecture c'est bien évidemment une technique très poussée. Il faut être très technicien pour faire ce métier. Il faut être juriste, je le répète. Il faut savoir faire les soustractions., les règles de 3. Et puis il faut être artiste. Parce que la construction devient architecture à partir du moment où elle exprime quelque chose, où elle raconte quelque chose. Et si on raconte rien, ça reste de la construction, c'est pas de l'architecture. Toute la différence, elle est là.

Comme toute œuvre d'art, il faut exprimer quelque chose. J'ai répondu à votre question ?

Et c'est très difficile, bien évidemment. Parce que c'est pas une œuvre d'art que l'on fabrique seul, comme un peintre ou un sculpteur. On est toute une équipe. Alors il faut que tout le monde soit d'accord, il faut tirer tout ce monde.

Public #03 : Je voudrais vous posez une question et puis vous donner mon impression. Vous avez un ton très agréable. C'est paisible, c'est l'architecture paisible. Je regrette un peu que vous ne vous soyez pas arrêté – comme je crois que c'est Escudier qui le disait – sur des détails. C'est allé un petit peu vite. Il y a beaucoup de choses. On aurait aimé s'arrêter sur les choses que vous trouvez les plus jolies, s'arrêter un peu plus longtemps. Alors vous avez parlé des rapports avec les entrepreneurs. J'aurais aimé vous poser une question concernant les rapports avec les techniciens.

EL : Oh, les mêmes exactement. Quand on a affaire à un ingénieur de béton armé, à

un thermicien, un acousticien, il fait partie de l'équipe et il faut bien se comprendre pour arriver à réaliser ensemble quelque chose de bien. C'est pas évident. Il faut travailler. Le technicien amène sa réflexion. L'architecte y réfléchit. On fait une réunion et on se dit « Tu crois pas qu'on pourrait faire ça comme ça ? On pourrait arranger ça cette façon ? » On fait évoluer les choses. Moi, je m'arrête jamais à une étude de technicien brutale et directe qui sort du moule par rapport à mes études. L'architecte commence à faire des études qui – en principe – doivent contenir toutes les possibilités techniques de l'œuvre. Parce que si c'est pas constructible, c'est quand même grave. Et puis après, ben ça évolue normalement. Très simplement. Je dirais que c'est presque ce qu'il y a de plus facile. J'en ai pas parlé parce que je n'ai jamais eu ce genre de problème. Avec les techniciens, eux aussi, on leur fait faire ce qu'on veut. Enfin ce qu'on veut, ce qui est possible. Mais ils le font très bien, ils le font très bien. Il faut pas être inquiet du tout. Ça se passe très très bien.

Si vous avez envie de faire une structure en câble tendue – ça m'est arrivé, c'était une photo que j'aurais pu montrer – j'avais gagné un concours à Tarbes pour une foire des expositions. J'avais fait un espace de 120 m de long par 80 de large sans aucun poteau, sans rien. Tout en câbles tendus. Je suis allé voir Prouvé qui m'a envoyé chez Geder, et puis on a discuté avec lui, et puis moi j'ai pensé à des câbles tridimensionnels, et puis on a arrêté parce que le maître ouvrage a arrêté mais on aurait pu très bien continuer, ça ne posait aucun problème. La technique, ben l'architecte est là pour faire bouillir les idées et puis avec avec les ingénieurs avec qui il veut travailler – qu'il choisit d'ailleurs éventuellement – ça se fait quoi. Ça se travaille comme tout, ça se travaille. Monsieur me trouve serein mais moi à ce niveau là, je suis très serein. Il suffit de vouloir le faire, c'est pas difficile.

Chevalier : On a vu beaucoup d'objets, de très jolis objets. Je voulais savoir si vous auriez pu nous montrer des choses qui étaient dans des tissus urbains existants. Un peu comme lorsqu'il manque une maison dans une rue. Est-ce que vous avez eu des projets à faire comme ça ?

EL : Oui. Mais il est pas là, je ne vous l'ai pas montré. Il y en a un à Tarbes. Il m'arrive souvent d'avoir l'architecte des bâtiments de France, je dirais sur le dos. Mais pourquoi pas, ils ont leur mot à dire. Ils ont des idées à défendre. Dans une opération comme ça, il est bon de parler avec eux et de voir dans quelle direction eux... Ils ont une vision globale donc il faut s'insérer dans cette vision. Et oui, ça m'est arrivé à Tarbes de faire un petit immeuble de location où l'architecte des bâtiments de France m'a demandé de réaliser quelque chose qu'ils ont dans l'esprit des maisons de la place d'à côté. Et je le fais actuellement. J'ai un petit immeuble de 17 logements à Tarbes que je dois faire dans les mêmes conditions. Il faut que je m'insère un tissu urbain. Pas facile. Je le fais pas très très bien d'ailleurs. C'est difficile pour moi, c'est très difficile.

Ce que je vais dire c'est au sujet de la Caisse d'Epargne de Bordeaux qu'on a vu. Alors, disons qu'elle est dans un contexte particulièrement sévère qui est le contexte de Mériadeck. Et on comprend facilement qu'à la limite, on ait envie de réagir, même par rapport à ce qui est le reste de Mériadeck. Et on imagine bien donc, l'envie de faire, peut-être, une sculpture pareille. Par contre, on imagine mal comment un programme très élaboré de banque arrive à sous-tendre les volumes que vous avez proposé et que vous avez même, à la limite, qualifié de cathédrale. Alors est-ce qu'on peut travailler pour faire de la banque, une activité bancaire, dans une cathédrale ?

EL : Non, je n'ai pas parlé de cathédrale pour la banque. La cathédrale du fric, d'accord, mais enfin, n'exagérons pas ! Non, ce que je voulais dire, c'est que le volume très précis que j'ai montré à un moment donné, comme il est très très haut et qui a une lumière très très particulière – et je crois assez réussie – parce que l'architecture c'est la lumière, essentiellement, c'est faire venir de la lumière d'un peu partout d'une façon un peu mystérieuse - ça me donnait une idée de cathédrale, sans plus. C'est un beau volume. C'est tout. Mais ça fonctionne surtout très très bien. Enfin, nous avons un organigramme très particulier. Les chefs de services dans leur bureau devaient voir tout ce qui se passait la banque. Il y en avait 6. Alors, ils se baladent dans l'espace et puis ils ont des visions. Il y a des fuites visuelles dans tous les sens. Puis il y a qui a des liaisons entre des services très particuliers. C'est pas facile du tout à faire une banque. Je viens de faire un tribunal actuellement. Pas facile du tout non plus. Il y a beaucoup de liaisons très spéciales qu'il faut manier avec dextérité.

Public #04 : monsieur Lay, j'aurais voulu vous poser une question, parce que vous avez parlé de très belles choses, des bâtiments, des maisons, etc mais vous n'avez pas parlé de votre aspect d'urbaniste. Première question. Et deuxième question, quels sont vos projets ?

EL : Je suis pas très très accroché par l'urbanisme. Vous le sentez bien. Je fais de l'urbanisme avec Monsieur [Qui?]. Je suis plus intéressé par l'architecture. Je me sens plus à l'aise dans ce domaine qui est plus culturel que l'urbanisme qui est très sociologique. C'est une autre logique. J'ai fait avec beaucoup de plaisir la ZAC de l'Ormeau à Tarbes en tant qu'urbaniste. Mais je cours pas après. Je préfère faire de l'architecture, il y a pas de doute.

Là, je viens de gagner le projet a gagné enfin, retenu pour un concours. Un tribunal d'instance à Bordeaux. Je le sais depuis deux jours et j'en suis très très content. Il y avait quatre phases. Il y avait une phase où on était 300. Sur les 300, on en a pris 30 sur dossier et puis ces 30, on leur a fait faire un projet, gratuit puisqu'il fallait donner une idée. C'est gratuit les idées. C'est pas important les idées, c'est gratuit.

Alors on leur a donné des idées. Et puis je pense que les idées que nous leur avons donné étaient bonnes puisqu'on a été retenus. On n'est plus que 5. Il y en a encore 4 de trop comme dirait mon père. Voilà, c'est très très gros projet et très intéressant. Je réponds à votre question.

Je fais le LEP de Thiviers actuellement qui est un concours qu'on a gagné également, il y a 2 ans. Je vais sur le chantier demain matin. Je le fabrique. J'y passe deux jours par semaine. C'est intéressant les LEP parce que c'est à la fois une usine, de l'hébergement, un hôtel, de la restauration, des classes... Très très varié comme projet. Très intéressant. Il y a même un groupe d'habitation au milieu puisqu'il y a des logements des...

En plus d'être une jolie sculpture, un bâtiment doit pouvoir s'adapter aux différentes fonctions dans les années à venir. Est-ce que le fait de coller à un organigramme momentané d'une société comme le Crédit Agricole...

EL : la Caisse d'Épargne de Bordeaux ?

Public #05 : la Caisse d'Épargne oui pardon, excusez-moi. Est-ce que le fait de coller un organigramme... Comment est-ce que vous pensez à l'avenir ? C'est ça un peu la question que je voulais vous poser.

EL : Ça c'est le problème de mon client, pas le mien pour l'instant dans le cas présent. Donc le client avait un organigramme très précis à suivre spécifiquement à ce moment-là. C'est ce qu'on a fait. Il nous a jamais demandé de faire un bâtiment qui soit extensible, flexible, modifiable à souhait. On lui aurait dit qu'on savait pas le faire peut-être tout simplement. Il faut se méfier beaucoup des choses qui doivent tout faire et rien faire du tout. C'est le cas de cette école. Douteux, douteux... On pourrait en faire un supermarché. C'est vrai. Alors, je sais pas si c'est efficace, c'est à vous de juger, moi j'en sais rien. Moi, je vois pas une école d'architecture comme ça. Chacun ses rêves. Moi j'y serai très très très malheureux. Je me serais barré il y a longtemps. Il est vrai que ce que j'avais à Paris était guère mieux. Celle de Bordeaux... Celle qui se fait à Lyon à l'air assez intéressante. Il y a quelque chose qui pointe le nez, ça paraît intéressant. Il me tarde d'aller la voir.

Public #06 : Oui bonjour, je voudrais revenir sur un point donc vous avez parlé tout à l'heure à propos de la technique. Vous avez dit que il fallait être très bon technicien. Avez-vous appris la technique à l'école ? Et si ce n'est pas le cas, où est-ce que vous l'avez apprise et à quel moment ?

EL : Soyons très modestes. Qu'est-ce que je veux dire par bon technicien ? Je veux pas dire savoir manier les intégrales comme Einstein, c'est pas du tout ce que je veux dire. Il faut avoir la notion du matériau, je vais avoir le sens du matériau. Il faut

savoir qu'à un moment donné, ça marche pas ou ça marche. J'ai eu de l'expérience de ce que je vous dis, encore il y a 15 jours au LEP de Thiviers dont je parlais. Je vais vous parler de cette expérience, ça vous expliquera ce que je veux dire par la technique. C'est un tout petit rien mais ça en dit long. Il y a une structure métallique sur un atelier avec des porte-à-faux, les pannes prennent le porte-à-faux par rapport à une poutre principale. Il y a 1,80-2m de porte-à-faux avec une tuile dessus. Je me suis baladé dans le chantier, j'ai regardé ça. J'ai dit « *Oh, pas d'accord. Est-ce que j'irai m'accrocher au bout de la panne ? Non, j'irai pas m'accrocher au bout de la panne.* » J'aurais peur de m'accrocher au bout de la panne. J'aurais peur qu'elle pète. Alors là déjà... Voilà c'est ça la technique. Alors, j'ai regardé un peu mieux et puis j'ai vu que les boulons - à mon avis - étaient pas à leur place. Alors je suis revenu dans la baraque de chantier, j'ai appelé le gars de Socotec. J'ai dit : « *Monsieur, moi, j'ai quelque chose à dire, je suis désolé mais pour moi ça passe pas.* » Alors, je l'ai amené voir le truc. Ça l'a pas choqué du tout. D'ailleurs personne l'avait vu jusqu'à présent. C'est fabriqué depuis un mois et demi. Alors j'ai dit : « *Vous allez me vérifier tout ça messieurs ! Pour moi, je suis pas d'accord, Ça tient pas, ça marche pas. C'est pas possible, les boulons ils sont trop resserrés, il y a un cisaillement, il y a pas de continuité dans les efforts... Pour moi, c'est un truc qui ne marche pas.* » Et je l'ai fait vérifier et j'ai raison. Tous ces messieurs les ingénieurs avaient pas vu. Alors ils disent : « *Monsieur Lay, la section de la panne, elle est très correcte. Il y a juste un petit problème au niveau de l'attache.* » La section de la panne, j'ai pas besoin de lui pour savoir qu'elle est bonne. Moi c'est l'attache qui me posait un problème. Effectivement l'attache, il faut toutes les refaire. Parce que les efforts ne passent pas quand on a eu vérifié. Alors c'est ça être bon technicien. Je sais pas les calculer. Oh, tu parles les calculer, j'en serai capable. Mais j'ai été le seul à voir que ça marchait pas. Parce que c'est du bon sens. Ça va pas plus loin que ça. C'est du bon sens ! Et quand on a scié un tout petit peu un bout de bois - je me fabrique des choses je dois vous dire - quand on a fait des poutres de béton, quand on a fabriqué des choses, on a le sens du matériau et moi je pense que j'ai le sens du matériau. Il est pas pensable qu'à l'agence on fasse une maison, un immeuble, n'importe quoi sans que les hauteurs des poutres soient suffisantes. Quand les ingénieurs passent après, il y a aucun problème. On va pas augmenter la poutre d'une fois et demi ou de 1,20. Ça passe. Je sais que ça passe. Si j'ai 25 mètres à porter, je sais ce qu'il faut faire pour passer 25 mètres. Si j'ai 25 mètres de porte-à-faux et bien je traiterai mes poutres pour que mon porte-à-faux de 25 mètres passe et puis ça passera. Je sais que ça passe. Effectivement après les calculs me montrent que ça passe. Je dessine des choses possibles. Parce que je le sens. Je le calcule pas. Pas besoin de calculer. Je suis désolé. Mais l'histoire que je vous ai raconté sur le chantier, elle est quand même pas piquée des vers. Et puis c'est pas vieux, ça a 4 jours ou la semaine dernière. Et quand ça passe pas, ça passe pas. Ça se sent. Est-ce que ça s'apprend à l'école ? Peut-être oui, je sais pas.

Public #06 : Pardon, j'enseigne le calcul des poutres mais je suis d'accord avec vous. Je suis d'accord avec vous parce qu'effectivement il faut qu'un intellectuel, il faut qu'il ait au moins le bon sens du Français moyen avec quelque chose en plus. Et s'il n'a que ce qu'il y a en plus et bien effectivement, il ne tient pas sa place.

EL : Et je vais je vais sortir un autre exemple et vous me donnerez certainement raison. Actuellement quand on calcule du bois - le bois standard pas le lamellé-collé - quelquefois ça passe tout juste. Je sais pas pourquoi. Parce que les ingénieurs partent sur des bois sec or dans la réalité ils sont pas sec. On peut avoir des problèmes. Alors, il faut pas hésiter à dire : « Bah écoutez, vous m'avez fait cette section de tant par tant mais je suis désolé vous allez me la faire un peu plus grande. » Et puis tout le monde est d'accord. C'est ça, il faut sentir. Il faut comprendre ce qu'on fait. Il faut être dans le matériau. Il faut être je sais pas c'est c'était pour moi. C'est évident. C'est des choses évidentes. Il faut comprendre ce genre de choses. Et puis ça s'apprend en le faisant, il faut pas s'imaginer que c'est très difficile. C'est du bon sens d'abord, c'est vrai. Oui, vous voulez qu'on arrête ? Une autre question ? Moi, je suis pas fatigué ?

Public #07 : Croyez-vous que cette expérience donc sensible que vous avez actuellement, n'a-t-elle pas été acquise d'abord par ce que vous dites donc, que vous avez travaillé avec vos mains, de la même façon que le maçon a aussi un cinquième sens qui le guide et aussi à cause donc du nombre d'années d'expérience que vous avez ? Au début, quand vous étiez jeune architecte, aviez-vous ce sens des proportions ?

EL : Oui, enfin il s'agit pas du sens des proportions. Il s'agit du sens matériel. Il est probable que je ne devais pas l'avoir non, c'est certain. Ça s'acquiert. Le cerveau humain marche très très bien. C'est une sacré mécanique. Alors quand on le fait fonctionner un peu, quand on s'entraîne, il marche bien. Un bel outil, il faut bien le dire. Très très remarquable. Le plus bel outil qui existe sur la création d'ailleurs. On n'a pas besoin de fil à plomb pour savoir qu'un truc est droit. L'œil est un outil de vérification absolument extraordinaire. Il m'est arrivé d'avoir des jeunes apprentis menuisiers chez moi. Je suis obligé de leur dire « Mais utilise ton œil ! » Ils sont là, avec l'équerre, le truc... Ils ne voient pas, ils ne voient pas que c'est pas droit ! Il suffit de regarder ! C'est vrai, c'est vrai, c'est vrai...

Public #08 : Je voudrais revenir au problème de la référence. Est-ce que vous n'avez pas parfois l'impression qu'il y a des limites à la référence de Wright, surtout au milieu urbain ? Est-ce que vous avez pas envie parfois de la remettre en question ?

EL : Les limites à la qualité... à Wright, moi c'est autre chose. Pour moi Wright, c'est la qualité. Ça veut pas dire plus. Moi, j'essais pas de faire du Wright. Je suis désolé, je

fais ce que je peux ! Et j'ai des références. C'est vrai. Elles m'ont tellement marquées que je les ai. Je voudrais m'en débarrasser, je peux pas. Peut-être que si je vis encore 40 ans, je pourrais faire autre chose, mon architecture très, très personnelle. Pour l'instant, c'est vrai que ça ressemble un peu tout petit peu à du Wright. J'en suis désolé. En fait les architectes qui font leur propre architecture, il y en a pas beaucoup dans le monde. Il y en a trois ou quatre. Je fais pas partie de ceux-là. Tant pis. Il y a Botta. Moi j'aime pas du tout. Donc là il y a quelque chose. Il y a Khan. Il est vivant. Ah, il y a Rogers aussi et Richards. Ils font des choses eux. Puis je connais pas trop. Vous connaissez sûrement beaucoup mieux que moi. Je suis dans ma campagne, je fais mes expériences comme je peux.

Public #08 : Tous ces détails souvent assez complexes, je voudrais savoir quels sont vos outils de représentation favoris ?

EL : C'est une question intéressante. C'est lié à la méthode de travail. Alors, c'est vrai qu'à l'agence on fait beaucoup de maquettes. Toutes les maisons qui sont là ont donné lieu à des maquettes. On fait une première maquette et puis la maquette donne la possibilité de faire le plan, puis le plan fait modifier la maquette. Enfin c'est un échange continu entre deux méthodes, deux moyens, deux techniques de travail. Il y a aussi les perspectives. Et puis sur le chantier, on fait des essais grandeur nature. Ça m'arrive très fréquemment de dire « *On va faire un morceau là. On va faire 2m² pour voir à quoi ça ressemble. Avant de faire une connerie, on va le vérifier.* » Et puis c'est bien. Bonne méthode. Les menuiseries, pour parler de ça plus particulièrement, je demande quelquefois à l'entrepreneur de me faire un petit bout de menuiserie pour voir à quoi ça ressemble. Et puis là on épaissit un peu... C'est le même prix. Parce qu'à partir du moment où on débite à la machine, que ce soit dégueulasse ou bien, c'est le même prix. Mais ça mérite effectivement une réflexion avant, du travail. On revient toujours au même truc : le travail. Et puis même des fois un petit bout de maquette d'abord en balza, ensuite on le donne à l'entrepreneur et puis l'entrepreneur, il fait la maquette grandeur nature, on vérifie. Puis on fait des croquis sur place. Parce que c'est quand même plus facile quelquefois - surtout la maison comme celle d'Auriol - c'est plus facile de voir la façon dont il faut faire la menuiserie en particulier quand on a l'ensemble. Parce que l'ensemble fini n'est pas ce que l'ensemble aurait dû être quand on a fait les plans, dans un cas pareil, c'est une création continue.

La gestion du coût ? Ça m'a posé aucun problème. Non non, j'avais une maçonnerie à faire. C'est moi qui la faisais, avec deux ouvriers. Une chose que disait monsieur tout à l'heure, c'est extraordinaire, ça m'a frappé sur le chantier quand j'ai travaillé avec les deux ouvriers en question quand on a fait la première fois la maçonnerie. Le sens qu'un ouvrier peut avoir du centre de gravité d'une pierre. On les soulevait avec une élingue. Il y avait une énorme masse de pierre. Alors on soulevait, il passait

l'élingue mais il savait au demi centimètre près, il avait pesé sa pierre, puis on mettait l'élingue et elle était équilibrée. Aucun problème. Moi aussi, je savais ! [éclats de rires dans la salle] Quelquefois je lui disais : « *On pousse un peu, on pousse un peu et allez on va essayer comme ça.* » J'avais le même sens. C'est sûr. Comme j'aurais pu ne pas l'avoir. Je l'avais. Alors, il me disait quelquefois « *Allez monsieur Lay, vous poussez avec votre gros crayon.* » Le gros crayon, c'est la barre à mine. [rires]

Public #09 : Je voulais vous demander : on voit que vous êtes très présent sur le chantier et ça paraît indispensable, si vous êtes plusieurs votre agence et comment se répartit le travail, si vous déléguez un peu ou pas, est-ce que vous avez des architectes avec vous ?

EL : Nous sommes 12. C'est une grosse agence et c'est le maximum qu'on puisse avoir pour arriver à tout contrôler. Alors nous il y a des architectes. Actuellement, il y en a 4. D'habitude je suis associé ponctuellement pour les affaires que nous faisons. Et puis il y a des dessinateurs et puis effectivement je délègue. Mais je les connais depuis très, très longtemps les gens qui sont chez moi. Ils sont là depuis 20 ans. C'est un personnel qui tourne pas. Ils sont bien payés, ils sont là, je sais quelles sont leurs possibilités, jusqu'où je peux aller, je peux demander le moins possible. Je sais ce qu'ils ne seront pas faire, je leur demande pas, je connais. On se connaît.

Public #09 : Vous êtes très présent sur les chantiers vous personnellement ?

EL : Alors, je suis présent sur les chantiers, sur certains chantiers moins sur d'autres. J'y vais quand c'est nécessaire. Je connais très bien ce qui se passe sur mes chantiers parce que ça vient de la structure de l'agence. C'est un immense bureau paysager en fait. Sur tous les téléphones, il y a la possibilité d'entendre la conversation. Donc même si le gars est à 6 mètres de moi « *Ah il y a untel qui vous téléphone.* » je peux écouter puis je sais de quoi il s'agit. Je contrôle assez bien. Et on a une télécopieuse qui marche bien aussi. On se passe des documents très rapidement avec mes confrères qui ne sont pas là. On arrive à communiquer et à contrôler oui. Peut-être qu'on pourrait le faire encore mieux bien sûr mais ça va. J'ai pas trop de chantiers, attention ! J'en ai quelques gros. Je tiens pas à en avoir trop d'ailleurs parce que ce serait plus possible. J'en ai suffisamment pour contrôler, pour savoir ce qui se passe, pour y aller. Très souvent si c'est nécessaire, moins souvent quand c'est pas nécessaire. Actuellement, je vais à Thiviers sans arrêt parce que j'ai besoin d'être à Thiviers quoi. C'est une phase difficile de chantier. Parce que les chantiers faut pas croire que c'est toujours pareil. Il y a des phases de chantier qui sont faciles, il y a des phases de chantier très difficile, il y a des phases de chantier facile mais où il faut être souvent là parce que il faut coordonner tout ça. C'est très varié un chantier.

Enfin c'est un métier passionnant, vous allez pas vous embêter.

Public #10 : Je crois me rappeler que c'est Wright qui a écrit un bouquin ou un article qui s'appelle Conseil à un jeune architecte.

EL : J'ai pas lu. Je suis allé voir j'ai pas lu sa littérature.

Public #10 : Je crois me rappeler qu'un de ces conseils, c'était de construire son premier truc à 1000 km de chez soi parce que comme de toute façon ce serait raté, il vaudrait mieux pas l'avoir... Il fallait se faire ses armes⁶.

EL : Je suis pas du tout d'accord.

Public #10 : Je reviens pas sur Wright. Je voudrais savoir toi, quels conseils tu pourrais donner à de jeunes architectes ?

EL : ... [rires] Il y en a tellement à vous donner... tellement. D'être honnêtes, envers vous-mêmes, peut-être. C'est peut-être ça qu'il faut. Savoir quand continuellement contrôler sa propre pensée et se remettre en cause. Je crois que c'est par là qu'il faut commencer. Se remettre en cause sans arrêt. Très modestement. Faire une chose et au lieu de dire « *Ah ce que c'est chouette !* », dire « *Ça peut être mieux.* » et on recommence. Et là ça donne ces fruits. Je crois que ce serait le premier conseil que je donnerais. Si j'avais à en donner un, parce que chacun a sa propre existence, ses propres expériences et les expériences des uns ne servent absolument pas aux autres, il faut pas se faire d'illusion. Il faut y passer pour comprendre.

Ça va oui ce que je vous ai dit ? C'est pas... ? Ça vous étonne ou pas, je voudrais savoir ?

Public #11 : Il nous manquait les thermes de Barbotan.

EL : J'ai pas fait de photos des thermes de Barbotan. J'ai rien là sur ce que j'ai fait depuis 5 ou 6 ans, j'ai rien. C'est bien les thermes de Barbotan. C'est industrialisé mais ça se voit pas. On fait des choses avec du béton. Une autre fois.

6. C'est effectivement l'un des 14 conseils à un jeune architecte que Wright prodigue au cours d'une conférence donnée à l'Art Institute of Chicago en octobre 1930.

Entretiens concernant Edmond Lay

04 Richard Loarie : sur l'intermède américain

échange de mail
mars 2023

Richard Loarie est le gendre de Paul Jacques Grillo, marié avec sa fille Sally Ann. Ils se lient d'amitié avec Edmond Lay visitent ensemble nombreux bâtiments de Wright et participent à la Rice Design fete en juin 1962. J'ai pris contact avec son fils Mark Loarie grâce aux réseaux sociaux et il a accepté de transmettre mes questions à son père. Nous avons ensuite organisé un entretien en visioconférence le 13 avril 2024 avec Peter Symon qui prépare une monographie consacrée à Paul Grillo. Un enregistrement de cet entrevue a été réalisé mais je n'ai pas pris le temps de le transcrire.

About Edmond Lay and Richard Loarie:

Antoine Fily : When, where and how did you meet Edmond Lay ?

Richard Loarie : I met Edmond at Notre Dame, we went to visit all the Frank Lloyd Wright buildings we could for roughly two year period. He was an undergrad teacher and I was a grad student. We met at school because my architecture courses overlapped in the department he was working in.

Mark Loarie : Note that my father idolized Frank Lloyd Wright as a young person and had the opportunity to meet him as a child. There is a family photo somewhere of him sitting on Frank Lloyd Wright's drafting table

AF : How did you participate in the Rice Design Fete junior college idea contest with Edmond Lay ?

RL : I was drawn to work for Edmond because he was producing a compendium of design in the style of Frank Lloyd Wright for that project.

AF : Edmond said he published a thesis on audio-visual teaching aids as a result of their participation in the 1962 Rice idea contest about Junior College. Have you kept a copy of this work ? Did you keep any archives of this junior college idea contest ? More generally, have you kept any archives of Edmond Lay's time in the United States ?

RL : It has been so long I just don't remember any of this.

AF : Have you collaborated on other projects with Edmond Lay ? The construction of

residential houses for example ?

RL : I collaborated with him on his work for the Rice University Design Fete which was a design college. Collaborated with him and mostly I worked directly for Edmond and took direction from him.

AF : Did you travel with Edmond Lay to the United States ? If so, where ?

RL : We traveled several hundred miles around Chicago Wisconsin and Indiana. Neither of us had enough money for hotels on these trips and we slept on the ground under the stars.

AF : Did you visit the earthen buildings in Taos, New Mexico with Edmond Lay ?

RL : No I did not. I was aware of them but did not have the opportunity to visit.

AF : Edmond Lay was friend with Paolo Soleri and helped him with the construction of Cosanti in Scottsdale. He also said he brought students from Notre Dame. Did you visited Paolo Soleri with Edmond Lay ?

RL : No I was not one of them. Likely other students.

About Edmond Lay and Paul Jacques Grillo:

AF : Do you know how Edmond Lay and Paul Jacques Grillo met ?

RL : Edmond wanted to come to the US and he sent letters to universities seeking one that would host him. Paul responded for Notre Dame and invited him out.

ML : Note from my Mother who was living at home at the time is that Paul would host steak dinners for all the students that didn't travel home for the holidays and Edmond may have attended as well.

AF : Did Edmond Lay collaborate with Paul Jacques Grillo outside the university on architectural design projects ?

RL : I think so but don't remember.

AF : Paul Jacques Grillo and Edmond Lay stayed in touch after Lay's return to France. They notably collaborated on international competitions in Paris in 1966. What about you ? Have you kept in touch with Edmond Lay ?

RL : No contact after I left Notre Dame.

ML : Note from my Mother is that my Father had some falling out with Notre Dame and did not graduate there. My father worked some arrangement with Cornell as he was close to graduating from Notre Dame at the time and transferred to Cornell and graduated there. Further note is that around this time (unclear when) my father

was devastated to find out that Paul was gay. Somehow my father (devout Catholic at the time) was instrumental in getting Paul let go from Notre Dame where Paul moved to Rice to start over. Difficult to talk to my father about all this because it was such a blow to him when he found out that his role model (my Grandfather Paul) was gay after having been married for so many years and had six children including my mother. There is a second order effect to this as times have changed and my father I think is devastated by his own actions to get involved where today rigid perspectives like this have softened and evaporated over time. These were different times in the 1950's at a Catholic University in the midwest. My mother and father were married at Notre Dame Cathedral and then they moved to NY where my mom had been studying with Parsons school of design after having been at Northwestern in Evanston. She dropped out of school when she became pregnant with my sister within weeks of them being married in I think 1959, (Kim was born October 12, 1960).

AF : Paul Jacques Grillo published an article about Paolo Soleri in the issue 115 of the review *l'Architecture d'Aujourd'hui* in 1964. The pictures are signed by Edmond Lay. Did Edmond Lay and Paul Jacques Grillo visited Soleri's place together ?

RL : I don't know

AF : Did Edmond Lay and Paul Jacques Grillo visit the earthen buildings in Taos New Mexico together ?

RL : I think they visited them independently but not together.

AF : Edmond Lay also said he did research on the influence of climate on architecture during his stay in the United States. This research was probably done in collaboration with Paul Jacques Grillo who was very concerned by this theme. What can you tell me about this ?

RL : Edmond Lay got involved with Paul on climate problems and they believed this was a massive problem and they could not find any available research but they believed strongly that the climate was influenced by man. They felt strongly about designing buildings in sympathy with the environment.

AF : In the spring of 1960, Paul Jacques Grillo spent a month at Arizona State University where Jeffrey Cook was teaching, who was also very concerned by the bio-climatic approach. Did you know about a collaboration between Edmond Lay and Jeffrey Cook or Arizona State University ?

RL : I was not aware of this and not surprised to hear about it. This was a new problem to solve and not a lot of work was done in that area.

AF : More generally, do you have an archive of the projects he designed during these years with Paul Jacques Grillo and Edmond Lay ?

RL : No

ML : Note my Grandfather divorced my grandmother in the early 1960's and left the US at some point. I am sad to have never met him even as a baby in 1962. Paul was estranged from the entire family (including my father) for most of the rest of his life living in Spain and France is my understanding. My father went to visit him in the mid 1980's I believe and he has some photos of him somewhere. He was very emotional about it at the time and my grandfather passed not long after, not even sure when.

Some dialog following this discussion:

RL : They thought we were crazy back then. For example, nobody understood the importance that orientation had a huge factor in heating or cooling of buildings. Most site planning was not done with efficiency in mind.

Designing for climate was critical then. I made a proposal to Howard Hughs regarding the City of Las Vegas in the early 1970's. They'd invested billions on gambling and I saw that coming. I proposed designing for the climate and it was rejected.

ML : I remember this proposal was a very big deal to my father and it was a crushing blow when he came back with nothing. He spent months designing an urban plan, earth pods and an airport to support supersonic jets (at the time a big deal) for Las Vegas. The drawings are still available in Colorado and after our conversation on this he has offered all the drawings to me. Wild 70's 12' long mylar with zip-a-tone tape and custom lettering. My mother made him a groovy bright orange leather portfolio set so when he showed up or the meetings he looked the part. At the time I think he was working for Bill Pereira in LA on a lot of projects in Southern California. Wild times.

RL : I was a proponent of rebuilding American cities. Since then there have been a lot of buildings but everything is a pile of shit. Shameful and no designers were my role models for what they had done. Designers were only interested in themselves. Nobody was interested in greater good and only personal gain.

We need to rebuild everything. Nothing is efficient.

05 Entretien avec Marc Sénépart

maison de l'ingénieur à Laloubère (65)
6 juin 2023

Marc Sénépart est un jeune ingénieur qui rejoint le non moins jeune atelier d'architecture d'Edmond Lay et qui réalise notamment les calculs de dimensionnements des éléments en béton armé pour la résidence "Le Navarre".

Marc Sénépart : Socotec, qui était le bureau, qui était un peu comme Veritas, qui était le bureau de contrôle. Et ils m'ont dit : « Oh non mais au bout de 10 ans on fout tout en l'air. »

Antoine Fily : Eh oui c'est la garantie décennale. Vous vous travailliez pour Socotec, vous ne travailliez pas en interne dans l'agence d'Edmond Lay ?

MS : Si, si, à cette époque là si vous voulez je travaillais à l'agence mais j'étais autonome. C'est-à-dire que j'avais commencé déjà à mettre en place mon bureau d'études. d'accord.

Et donc nous étions trois, avec moi ça faisait quatre personnes, qui travaillaient sur le projet.

AF : en ingénieurs vous voulez dire ou de manière générale ingénieurs et architectes confondus ?

MS : On faisait un petit peu tout, parce que les plans d'origine souvent ne convenaient pas à la mise en place de béton d'armature, etc. Donc on avait tout repris de A jusqu'à Z avec ses plans là.

AF : Donc il y avait vous et ?

MS : et trois personnes dont je ne me souviens même plus les noms.

AF : les gens de l'agence d'Edmond Lay ?

MS : Non, ils sont devenu de l'agence Lay après. J'ai eu des tas de problèmes avec Edmond Lay.

Parce qu'à la fin du chantier quand il a fallu payer les heures d'études, etc, ça a été très problématique avec lui. Donc j'ai complètement fondu les plombs avec lui, je me suis tiré comme on dit. Les gars ils ont été repris par l'agence d'Edmond Lay parce qu'il y avait une partie des bâtiments qui était encore en construction. Ceux qui étaient sur le côté.

AF : Ceux qui vont vers les... dans l'axe nord-sud.

MS : Sur lesquels il y a une disposition en trois niveaux. Les appartements sont en accordéon comme ça.

AF : Et donc ils sont restés chez Edmond Lay pour finir cette tranche là.

MS : Ils sont restés pour finir parce qu'il n'y avait qu'eux qui pouvaient finir quoi. Surtout qu'on avait commencé de faire les études de béton et tout quoi. Le garçon qui était le plus le plus âgé et qui était le plus apte à suivre le chantier c'est lui qui a continué le chantier, surtout pour assurer les visites chantiers, etc.

AF : Et eux, c'était des ingénieurs ou ils étaient architectes ?

MS : Non ils étaient dessinateurs tout simplement et je les avais formés. Et puis donc les calculs béton armé étaient déjà fait, il y avait plus que la partie surveillance ce chantier. Et même les dessins d'armature étaient déjà fait puisque Socotec avait toutes les liasses de plan avant le début des travaux.

AF : Comment vous êtes retrouvé dans cette affaire ?

MS : Dans cette galère comme on dit. [rires] Tout simplement, moi, je rentrais d'Afrique du Nord. J'ai été militaire en Afrique du Nord et en 1962, évidemment, avec le départ de l'ensemble des pieds noirs... comme j'avais monté en même temps... J'ai été démobilisé à Oran et à Oran j'ai monté une société de travaux publics avec des amis. Et j'ai été démobilisé en 1959 donc jusqu'aux années 1960 je suis resté en AFN et j'ai travaillé en AFN avec la société. Et en 1962 on nous a foutu à la porte. Heureusement on nous a laissé quand même la peau mais c'était critique. Surtout on est parti sans rien. On avait des engins de terrassement, etc et tout tout est resté là-bas. Ils ont vidé les ateliers, il y avait des types en armes tout le long des camions et du matériel en disant : « Beh maintenant vous foutez le camp ! » À la limite on a eu la vie sauve parce qu'on employait beaucoup de musulmans aussi. Compte tenu qu'on était quand même pas trop mal avec eux, entre parenthèses parce qu'il fallait bien faire tout ça. Il nous ont dit de partir et puis c'est tout. Et on est partis quoi.

Alors je suis rentré en France et ici en France il y avait une annonce pour justement un ingénieur qui serait embauché par un architecte et c'était Edmond Lay. Edmond Lay justement montait une agence d'architecture qui devait devenir un bureau d'ingénierie plus que ça. Des architectes, des métresseurs et puis des ingénieurs.

AF : C'était un peu son idée au début quand il est rentré des États-Unis.

MS : Donc moi je suis tombé là et je lui ai dit ce que je savais faire donc il m'a embauché immédiatement.

AF : Ça c'est en 1962 ? Vous avez une formation d'ingénieur ?

MS : Oui moi j'avais fait aéronautique. J'avais fait l'école aéronautique de Ville d'Avray.

Donc tout ce qui était calcul de résistance c'était mon lot.

AF : Même un peu plus précis que le béton armé probablement.

MS : Non, c'est pas aussi simple le béton armé. C'est très complexe. Je m'y suis mis et ensuite... D'ailleurs l'anecdote la plus juteuse on peut dire, c'est que j'ai commencé à faire des calculs de béton avec une machine à calculer à quatre opérations. Je peux vous dire que c'est du boulot parce que dans toutes les formules de positionnement des aciers, etc, il y a des équations du troisième degré, il faut extraire les racines... C'est pas évident à faire avec des calculs redondants. Et donc je me suis mis très très vite à l'informatique. Il y avait l'arsenal qui avait un ordinateur très puissant, c'était un control data, à Tarbes là. On a eu un contrat avec eux pour l'utiliser de temps en temps pour pouvoir faire les calculs. Je me suis mis très vite à faire deux choses : d'abord un logiciel qui permettait de faire le métré automatiquement, pour calculer tous les toutes les dimensions, etc.

AF : Il n'y avait même pas encore les ordinateurs personnels à cette époque.

MS : Alors c'était en Fortran, je sais pas si vous connaissez ? C'était pas complètement adapté mais enfin on s'en tirait bien quand même. Alors on a commencé comme ça. Et puis petit à petit par la suite, les micro-ordinateurs sont arrivés etc, ça a été plus facile.

AF : En cours de chantier, vous vous êtes mis ... ?

MS : Non, je crois que la première calculatrice programmable de chez Hewlett-Packard et elle a dû arriver dans les années 1976, c'était bien loin. C'était fini. Donc en fait, ça a duré, les dessins de béton armé, les calculs, etc, les devis et les métrés faits à la main etc, c'est à peu près 10.000 heures de boulot. Alors évidemment quand il a fallu payer l'addition... Parce qu'Edmond Lay était comme ça. Il fonçait et puis bon... le fric on voyait après. Il a eu des tas de problèmes durant toute sa carrière à cause de ça. Il avait des sous il flambait et puis après...

AF : J'ai eu plusieurs témoignages, des employés de l'agence qui témoignent que c'était un peu difficile. C'était pas l'époque encore de l'agence à Piétat ?

MS : Non, non mais c'est moi qui ai construit le bâtiment de Piétat, en partie.

AF : Ah oui, je veux bien qu'on en discute. J'ai les plans là, d'ailleurs. [...] Vous êtes partis quand ?

MS : 1965-1966, quand le bâtiment commençait [le Navarre].

Alors ça c'est la première toiture de l'atelier. Elle a une histoire rigolote, c'est que on avait fait la foire de Tarbes avant de construire l'atelier. Ça devait être 1963 ou 1964, quelque chose comme ça. On avait fait un pavillon à l'extérieur qui comportait une centaine de mètres carrés qu'il fallait couvrir etc. Je me suis amusé à faire une

petite structure rigolote en bois qui a servi de toiture. Et ensuite quand on a démonté la toiture [...]

Parce que Edmond, son souci d'entretien n'a jamais été son fort et que sans doute à un moment donné... Ah oui, je sais pourquoi ! À un moment donné il y a eu un incendie dans l'atelier. C'est des gosses qui ont foutu le feu. Parce que comme c'est un terrain qui est un peu à l'écart, quand il a été malade, l'atelier était fermé et ils sont rentrés. Ils ont fait les cons. Apparemment ils ont foutu le feu et donc tout ça ça flambé. Il y a un mètre cube deux cent de bois c'est tout. Pour couvrir cent mètres carrés. C'est un exploit mathématique aussi ça.

AF : Et vous l'avez en partie aussi réalisé ?

MS : Nous-même oui. À l'époque on avait fait venir des planches. C'était une société qui a disparu maintenant, de matériaux qui se trouvait à Tarbes, et qui pour la Foire nous avait donné ce mètre cube de bois, gracieusement. Puisqu'on avait toujours pas d'argent, il fallait se démerder comme on pouvait.

AF : C'était une scierie l'entreprise ?

MS : Non c'était un revendeur de matériaux qui était à Tarbes. Il nous avait donné ces planchettes là ces planches. Elles n'étaient pas coupées exactement. Après il a fallu tout tailler, etc. On a tout fait avec une petite scie circulaire, tout fait au sol et monté. [...] L'exposition avait lieu à la place au bois à Tarbes. là où il y a le petit justement.

AF : voilà la photo que j'ai moi. Il y a déjà un peu la maçonnerie qui est réalisée et les soubassements et on voit cette charpente. [...] Est-ce que vous vous rappelez comment vous avez fait les panneaux là ? C'est du préfabriqué ça aussi.

MS : Alors la préfabrication elle est simple. Tout ça ça a été fait par terre. C'est-à-dire que on avait réalisé... D'abord il a fallu avec les plans calepiner tous ces pièces. Parce qu'il y en avait des plus ou moins longues, plus ou moins... Donc il fallait faire un moule de taille extensible pour pouvoir faire des... Alors ce sont des plaques.

AF : Vous aviez un seul moule ?

MS : Oui, pratiquement. C'est un grand moule très long et on mettait des séparations, des butés pour faire des éléments courts, des éléments longs, etc. Alors ces moules étaient par terre si vous voulez. On positionnait la ferraille et tout et puis on coulait la pièce. Au bout d'une heure à peu près, on prenait un râteau et on griffait la surface. Ça faisait remonter tous les cailloux. C'est pour ça que vous avez toute cette partie dessus, texturée. Alors les gens ils se posent la question : « Mais comment vous avez fait ? » Parce qu'ils pensent qu'on a monté un mur classique. En fait, c'était par terre, c'était d'une simplicité évidente.

AF : Edmond m'avait expliqué ça. Ça veut dire que tout ça ça n'était pas porteur en fait. Il n'y avait que des endroits ?

MS : Ah si c'est porteur là. C'est rempli partout. Parce que les plaques elles sont montées, c'est vide après. Au fur et à mesure, on montait des linéaires de murs et on remplissait avec du gros béton, des pierres, des galets, etc.

AF : Ah oui, je pensais que c'était, qu'il y avait un isolant à l'intérieur comme une laine minérale. Ah oui, c'est du coffrage perdu en fait. Ah oui donc tout est massif.

MS : C'est massif, il peut supporter une bombe atomique ce truc !

AF : Je prends quelques notes quand même pour me rappeler au cas où ce machin, il marche pas parce qu'il a une tête bizarre aujourd'hui. Normalement, ça va mais...

MS : Alors à l'époque, c'était un petit artisan qui était malin qui a commencé à faire le bâtiment. Après je ne sais pas ce que c'est devenu parce que moi j'ai pas fini le bâtiment étant donné que je me suis tiré entre temps.

AF : Donc vous êtes arrivé en 1962 et en 1964 vous disiez, vous n'y étiez plus ?

MS : Ah oui j'y étais plus, j'avais mon bureau d'études personnelles, je travaillait pour faire mes propres bâtiments.

AF : Vous savez qui c'est cet artisan ? Vous avez retenu son nom ? C'était un maçon ?

MS : C'était un maçon de Coarraze – Nay. Qui c'était lancé à un moment donné dans la technique de la projection de plâtre. C'est pour ça qu'il m'intéressait parce que je l'avais trouvé un peu malin et tout et que pour faire ce genre d'exercice, il fallait quelqu'un qui soit assez souple. Parce que c'était un bâtiment quand même qui était hors-normes si on peut dire.

Le Navarre si on revient au Navarre, c'était le Nid Bigourdan de Tarbes. Vous connaissez un peu le Nid Bigourdan ?

AF : j'ai habité un peu dans une maison de la Gespe.

MS : Il y avait Guerlin qui était le président du Nid Bigourdan et c'est lui qui a lancé le bâtiment qui était un HLM. C'était un des premiers HLM avec accessibilité à la propriété. Alors comme il était dans l'enseignement, il a pas eu de mal à vendre ses appartements. En fait tous les gens au départ qui ont acheté des appartements, c'était des enseignants.

AF : Parce que lui-même était prof d'allemand à Théophile.

MS : Oui d'ailleurs il était comme un boche. Qu'est-ce que j'ai eu comme merdes avec lui, c'est pas possible.

AF : Sur ce chantier là ?

MS : Ah oui, oui. Il venait, c'est tout juste si des fois il voulait pas piloter les maçons, etc. Je l'ai foutu à la porte du chantier un jour. Ça c'est la petite histoire, c'est rigolo

quoi. Je vous expliquerai pourquoi je me suis engueulé avec lui. Sur quoi j'étais parti ?

AF : Sur le nid bigourdan et André Guerlin.

MS : Pour faire le bâtiment quand on a commencé. D'abord les plans d'architecture n'avaient qu'une géométrie assez succincte de ce qu'il est devenu après avec les exigences des technologies à mettre en place. On a fait des réunions pendant presque un an. Parce que pour avoir le permis de construire, il a fallu pas mal de dialogue avec la DDE. Parce qu'à l'époque, un HLM, c'était des chambres de 3 mètres par 3 mètres, 2 mètres 50 de plafond, etc. Là, c'était les dimensions du Corbusier, les surfaces étaient énormes parce que les F4 ils arrivaient jusqu'à 112 mètres carrés. Normalement c'est 80 mètres carrés dans la norme HLM de l'époque. Et puis il y avait des hauteurs de plafond de 5 mètres, il a fallu former les gens de la DDE pour qu'ils acceptent. Alors pendant ce temps-là, on a fait des réunions avec les futurs acheteurs.

AF : Là, ils étaient tous trouvés déjà ?

MS : Oui, mais il a bien fallu leur expliquer comment ils allaient vivre là-dedans.

AF : Il y avait vite fait des plans mais pas vraiment quoi encore ?

MS : Non, il y avait des plans d'architecture. C'est un peu ça, c'est une maquette que je connaît pas.

AF : Oui ça c'est les maquettes que j'ai trouvé dans le CV d'Edmond Lay. Donc c'est une étude des volumes. Là il y a un peu plus de détails déjà mais on voit que ça ne correspond pas du tout à ce qui a été fait.

MS : C'est très succinct. Parce que là il y a des pièces linéaires et tout. Ensuite ça c'est un peu complexifié parce qu'il faut faire des pièces préfabriquées comme on verra sur les balcons qui font 5 mètres de long, démouler les trucs, il y a pas d'angles vifs... J'ai pratiquement refondé toute l'architecture en fonction de la technologie à mettre en œuvre. Ici aussi toutes les pièces préfabriquées de balcons, elles sont isolées aussi. C'est la première fois qu'on faisait un bâtiment isolé.

AF : Donc vous dites que vous avez passé un an de réunions avec Guerlin et les futurs acheteurs.

MS : C'était des réunions, des fois il y avait trente quarante personnes et là on leur expliquait avec des dessins et tout comment ils allaient vivre dedans. Et les gens ont choisi leur bâtiment l'endroit... Ça s'est vendu en l'espace de six mois. C'est vrai que quand même c'est toujours un beau bâtiment. Je peux vous dire que au niveau des matériaux, je ne sais pas si on pourrait reconstruire un truc comme ça. Parce que ça coûterait une fortune.

AF : Et comment ça se fait que ça ait coûté si peu cher ?

MS : Parce que le Nid Bigourdan avait sa propre entreprise qui ne fabriquait que des maisons individuelles. C'était une entreprise avec des Portugais, des Espagnols, etc. Pour faire le bâtiment et même le chef de chantier, il a fallu que je le forme avant. Parce qu'ils ne comprenaient rien du tout. Entre monter 4 murs carrés avec des briques ou pas et faire un bâtiment comme ça, c'était pas la même chose. J'ai introduit des techniques qu'ils avaient jamais vu. Par exemple une des premières difficultés sur le terrain, ça a été comment on implante le bâtiment. Parce que en fait, les bâtiments, vous avez des tas de murs qui sont différenciés comme ça, etc. Ce sont des murs banchés parallèles. Tout est en béton ; les murs sont 15 cm et entre les blocs d'appartements, c'est-à-dire entre un linéaire d'appartements, les plus grands sont les F4 donc c'est la linéaire, comment dire, standard. Après vous avez donc un isolant qui est à l'époque un polystyrène entre le voile suivant, etc. Donc entre chaque appartement vous avez 30 cm de béton et puis un isolant.

AF : 15, l'isolant et 15, le joint de dilatation.

MS : Et donc là pour faire cette implantation, c'était pas facile. Parce que ce bâtiment il fait combien 180, 200 mètres de long. Pour mettre des voiles parallèles successifs comme ça.

AF : Il y a moyen de vite de partir si vous

MS : Si vous bougez seulement d'un millimètre à chaque fois moi j'allais sur la route après. Heureusement quand même il y a une scission. les bâtiments en fait, finalement, il y en a trois. Il y a un passage au milieu, ils sont décalés pour accéder à la terrasse derrière. Il faudrait un plan supérieur pour voir. Je sais pas si vous avez ça une vue de dessus ? On le voit ici. Il fallait quand même implanter tous ces...

AF : Oui là il y a le premier élément comme ça avec ici les parkings et là il y a le décalage.

MS : Ça quoi 60 ans et ça n'a pas bougé. Alors comment on a fait ? D'abord je leur ai fait acheter deux petites radios, à l'époque c'était des...

AF : l'ancêtre des talkie-walkies ?

MS : Deux talkie-walkies, un théodolite et on a fait venir un géomètre, le géomètre qui a fait l'implantation pour le permis de construire qui a bien voulu passer quelques quelques temps avec nous. Et donc j'ai fait aligner des plots avec un clou. C'était le clou qui donnait les dimensions linéaires si vous voulez. Et en même temps le géomètre avait fait un plan en calculant les diagonales et à chaque fois on vérifiait l'alignement et le parallélisme surtout. Le décalage en longueur, c'était pas catastrophique. Mais surtout, il fallait pas que les voiles... parce qu'après pour rentrer des pièces préfabriquées ! Alors eux ils n'avaient jamais fait ça. Implanter un bâtiment au théodolite et avec des talkie-walkies. Parce que quand on était là

et que eux ils visaient à cinquante ou cent mètres pour dire type : « Bouge de deux millimètres... non c'est pas bon. » Finalement ils ont réussi quand même. Mais ils étaient assez souple les gars, j'ai eu une bonne équipe. Là, j'en avais combien à peu près une vingtaine là. Et le chef de chantier aussi était assez souple.

AF : Le chef de chantier, c'était Montclus ?

MS : Il a une maison d'ailleurs d'Edmond Lay. Montclus oui c'est ça. Voilà comment ça s'est passé l'implantation. Alors ensuite il a fallu mettre en place le matériel nécessaire pour faire le béton armé. Alors il y a trois choses : d'abord l'usine à béton qui était sur place, qui comportait une centrale à béton. Une des premières centrales à béton qui était modernisée. C'est-à-dire avec le pesage de tous les éléments. Sable, gravier, béton, eau. De telle sorte à avoir un béton qui était standard et qui était contrôlé. À chaque fois qu'on faisait un élément de coulage important la SOCOTEC venait chercher des échantillons qui étaient préparés avec la coulée. Et en plus tous les agrégats étaient couverts.

AF : Pour pas être lavé oui pour pas être trempé.

MS : C'était sa révolution.

AF : Vous aviez appris tout ça un peu en Algérie ?

MS : Avant ou oui. J'avais de l'expérience, on faisait des ponts... Les Ponts & Chaussées ils sont pas rigolos vous savez, même en Algérie, c'était quand même des français qui contrôlait tout. Se mettre au béton quand on a l'habitude de faire des calculs de résistance des matériaux et tout c'est pas un soucis. On change de structure mathématique et puis c'est tout. C'est pas les mêmes formules mais enfin il y a suffisamment d'ouvrage dessus pour s'en sortir, c'est pas un problème.

AF : Donc vous avez monté l'usine...

MS : C'était une usine assez sophistiquée qui pesait d'abord tous les éléments. Socotec il n'en revenait pas, d'une manière régulière on était arrivé à 600 kg par centimètre carré. Normalement, c'est 400, 450 kg et là comme on était très précis, à vingt-sept jours il faisait ça.

AF : Et le ciment il venait d'où ?

MS : Ah ben c'était au camion qui amenait ça. Il y avait un silo à béton sur place. Il y avait tout sur place. Et puis ensuite pour la coulée... Alors d'abord les banches métalliques. Alors c'est là où arrivent les petites dissensions avec Edmond Lay aussi. Bon, Edmond Lay quand il a dessiné sa maquette, il voulait avoir des ombres projetées d'un voile à l'autre avec les décalages. Alors, ça donnait des cotes de décalage 37 cm, 18,5. Alors moi j'ai dit : « Vous êtes fou ! Ça marchera pas parce que je vais pas faire une banche métallique différente à chaque voile avec le nombre de

voiles qu'il y a, c'est pas la peine parce que ça va coûter aussi cher que le bâtiment. Faut pas déconner quoi ! » Et voilà. Et d'ailleurs la discussion avec Guerlin un jour quand il a vu arriver les banches métalliques. Il savait pas qu'on allait faire ça avec des banches métalliques. Il a commencé à me dire : « Qu'est-ce que c'est que cette dépense ?! » et tout ça. On s'est accroché là-dessus. Parce que lui il croyait qu'on allait monter des parpaings sans doute, les uns au-dessus des autres.

AF : Donc ça c'est les 20 ouvriers de Nid Bigourdan qui ont soudé ça aux ateliers.

MS : Ah non, non, ça c'est une entreprise métallique qui a fait les banches sur mes plans précis, avec des modules qui correspondaient à peu près à ce que Edmond Lay, mais pas à 37 cm, c'était 25, ou 30, ou 35, ou 40 et puis voilà. Parce que le morceau il fallait pouvoir le remettre ailleurs pour que si le décalage soit devant ou derrière on ait à peu près la même chose et pas s'arracher les cheveux quand même. Faut pas déconner ! Par rapport aux mesures du Corbusier, ça n'avait pas trop d'importance latéralement. Ce qui était intéressant de respecter, c'était les hauteurs puisque là tout est fait en fonction de la vision des gens. Vous connaissez le Modulor...

Alors après, toutes les pièces préfabriquées qui sont en façade, tout est préfabriqué.

AF : En fait, il y a que les voiles qui sont...

MS : les voiles et les planchers. On a fait des caisses. Ça c'est des décrochements, ça c'est des jeux de lumière. Ça c'est Edmond. Alors les allèges et puis les pare-soleils, ici là, au fur et à mesure qu'on banchait, on les mettait en place. Tout avait été préfabriqué avant.

AF : Donc l'étape 1, en fait, c'est préfabriquer les éléments avant même de faire les voiles.

MS : On avait toujours une avance.

AF : Vous les préfabriquiez sur site ?

MS : sur place.

AF : dans des moules ?

MS : dans des moules.

AF : des moules métalliques ou des moules menuisiers ?

MS : Des moules menuisiers. Parce que le Nid Bigourdan avait une menuiserie importante. D'ailleurs c'est eux qui ont fait toutes les menuiseries, portes et fenêtres, elles ont été faites dans leur atelier. Et donc tout ça, ça a été fait dans des moules. Voilà. Les acrotères aussi.

AF : Et les acrotères, il y avait un peu le même système que celui que vous avez fait à l'atelier, de griffer ?

MS : Oui et puis toutes les banches latérales, c'est pareil. C'est griffé comme ça sur place. C'est des plaques qui sont montées.

AF : Plus en haut aussi les incrustations d'ardoise.

MS : Oui, des petites bricoles. Alors le problème, ça a été la grue pour monter tout ça. La place était pas très importante. Donc le garage qui était derrière il a été fait après. Parce que là il y avait la centrale à ce moment-là. Mais pour passer entre la centrale et les voiles des bâtiments qui étaient décalés. La grue elle passait à un moment donné à 30 cm d'un voile. Puisque on avait un chemin qui faisait ça. À un endroit on avait 30 centimètres pour passer le mat de la grue.

AF : Ça c'est les éléments à côté, côté boulevard justement avec...

MS : Alors ça là vous voyez, l'exploit c'est que à certains endroits ces pièces qui sont à l'arrière et qui sont très lourdes, 800 kg chacune. Vous avez les dalles en porte-à-faux à certains endroits qui portent des fois deux tonnes d'un porte-à-faux sur deux mètres vingt. Ici par exemple sur toute la longueur là

AF : Et avec là ici le porteur qui est là et

MS : Et le porte-à-faux il tourne.

AF : Et la cage d'escalier elle était banchée ?

MS : Pour vous donner une idée, on arrivait à couler 100 mètres cubes tout les trois ou quatre jours. Puisque entre le positionnement des banches, le ferrailage et la coulée, on mettait trois jours pour faire 100 mètres cubes. C'est-à-dire, on faisait pratiquement une alvéole complète avec le plancher les voiles latéraux et le plancher dessus. Après c'est passer au plancher supérieur. Mais là on avait pratiquement la moitié du tunnel fait en une seule fois tous les trois jours.

AF : Vous arriviez à placer toutes les banches. Les branches elles faisaient quoi, 2,50m de haut ?

MS : Ça dépendait, c'était un peu chinois donc il fallait faire très attention. J'en ai passé des samedis et des dimanches. Parce que chaque fois qu'ils avaient fini la semaine j'allais contrôler les ferrailage et tout. Alors je leur avait appris à positionner les ferrailages avec des petits plots en bétons que je leur faisait fabriquer pour respecter la distance réglementaire. Ils avaient pas l'habitude quoi, il a fallu qu'il s'y mettent quoi. Donc c'était assez vite compris.

AF : Et après, il y a là justement ces éléments là qu'on voit dans cette maçonnerie parce que c'est assez marrant parce qu'on voit sur.

MS : Alors cette maçonnerie là, c'est moi qui ait inventé ça.

AF : Là, c'est très propre, très droit.

MS : Et puis le premier il est un peu raté. En fait oui, ils sont pas très horizontaux, mais c'est pas bien grave. En fait l'astuce c'est simple, c'est que on avait un support d'un côté vertical puis de l'autre côté, on avait les gros madriers comme ça qui étaient inclinés avec l'angle du fruit. Alors derrière on glissait un madrier de 200 mm comme ça. Et puis on posait les cailloux.

AF : Donc, il y avait deux madrier penchés

MS : Il y avait deux madriers penchés qui étaient pris par le haut et puis en bas bloqués. Mais on pouvait passer des madriers comme ça derrière au fur et à mesure. Une sorte de banche qui remontait en fonction de la hauteur. Et on faisait comme ça toute une rangée de 20-25 cm comme ça. Alors quand il y avait un madrier, on plaçait les galets. Au début ils les choisissaient pas, c'est pour ça qu'ils sont dégueulasses. Alors, je les engueulais et puis après j'ai dit : « Mettez les plus gros en bas, les plus petits en haut quand même, qu'il y ait une sorte d'élégance. » C'est pour ça que ça c'est amélioré vers l'arrière. La photo que j'ai moi de ce truc là. Oui, c'est déjà beaucoup plus beau. C'est plus propre. Après derrière on mettait on mettait les galets, on remplissait de sable, pour faire le talon pour couler la partie de liaison et puis ainsi de suite. Après on reposait des galets dessus.

AF : Et là, il y a pas de ferrailage, c'est de la maçonnerie ?

MS : Non il y a pas de ferrailage, ça fait 70 ou 80 et en haut 30.

AF : Grâce au madrier, ça venait contre, donc là vous pouviez faire une sorte d'arase temporaire. Vous mettiez les suivants dans le mortier mou ?

MS : La plupart du temps on faisait le tour du truc qu'on avait à faire. Donc entre le moment où on commençait à couler d'un coin et on arrivait, le béton était tellement solide qu'il prenait relativement vite. Suffisamment pour qu'on puisse reposer par dessus des pierres sans s'emmerder. Il était déjà et v

AF : Mais vous les posiez avec un peu de mortier frais pour les maintenir ?

MS : Non.

AF : Vous les mettiez sur l'« arase » précédente, ils rentraient un peu dedans. Vous remettiez le madrier, le sable et vous recoliez par derrière et ça ça venait se liasonner avec la coulée précédente.

MS : Donc c'est très monolithique. Là ils étaient trois ou quatre, ceux qui allaient chercher des trucs dans les brouettes. Une fois qu'il avait pris le coup après ça allait vite. Et donc après il y a eu beaucoup de maisons où Lay a fait la même chose.

AF : Il y a celle de Montclus. C'est lui-même qui se l'ai construite ? Vous avez pas participé à sa maison ? Chez lui, il en a fait aussi. C'était en construction chez lui encore au moment où vous travaillez ensemble ? Il finit en 1968

MS : Après la fin du bâtiment parce que il était occupé beaucoup, après la fin du Navarre. Et alors, donc après il y a eu les menuisiers. Les menuisiers étaient bons, là parce que quand on voit les menuiseries qui sont en bois dur des îles. C'est du niangon. À l'époque il n'était pas cher, maintenant c'est inabordable. Le niangon maintenant c'est 3000€ le mètre cube.

AF : C'est peut-être pas plus mal, parce que je sais pas comment il a exploité.

MS : Et donc on a fait venir j ne sais plus combien de dizaines de mètres cubes de bois comme ça, brut, et ils ont fabriqué toutes les menuiseries en Niangon. Il y a toutes les portes d'entrée et puis il y a les escaliers, les cloisons...

AF : ...et puis il y a toutes les baies vitrées au sud, plus les fenêtres hautes, les coulissants...

MS : Bon où je regrette une chose [...] parce qu'on avait prévu que les pare-soleils, ils sont creux au dessus, il y a de la terre dedans et normalement ils auraient dû être plantés de plantes, de lierre, etc. Alors, il y a des gens qui ont compris et qui l'ont fait, mais il y en a pas beaucoup.

AF : mais surtout ils l'ont interdit un moment donné en fait, le syndic a interdit de planter les jardinières. Parce qu'ils ont dit il y avait eu il y avait eu des infiltrations. Ils ont dit que c'était à cause des jardinières. Ce qui était pas le cas.

MS : Il y a même sur la partie haute une double dalle donc ça risque rien. Il y avait des endroits où les terrasses étaient accessibles, les gens, ils ont planté des arbres et tout.

AF : Et là les justement ces éléments, ces cubes, le cube qui est là il fait partie du voile et après l'autre l'élément vient se poser dessus. Et comment il est scellé ?

MS : Vous savez ça pèse deux tonnes ce truc là alors il va pas s'envoler et puis il est un peu coincé, ils ont mis du mortier entre les... Parce que on peut pas faire ça au millimètre. Les balcons ils sont creux, ils sont inclinés comme ça.

AF : L'appui sur lequel on peut s'appuyer, c'est indépendant du balcon ? il y a un élément qui fait le garde-corps.

MS : Ah oui, oui, c'est une autre pièce rapportée sur les plots.

AF : Et il y avait cette question là de Paul Bossard ?

MS : Paul Bossard, c'était un des architectes que j'ai bien aimé parce que c'était un garçon qui travaillait dans le même esprit que nous. Il a fait un bâtiment, je sais plus, c'est à Créteil je crois.

AF : J'ai des images là et il y a des photos du chantier justement.

MS : mais il était venu justement au chantier et tout voir comment ça se passait et tout. Il avait fait un bâtiment qui ressemble à un épi de maïs, avec des balcons qui sortent comme ça.

AF : Ça me dit rien moi. Ça c'est l'immeuble de Créteil les bleuets et donc c'est des éléments qui sont préfabriqués sur le chantier aussi.

MS : C'est la même technique que nous.

AF : Là, on voit bien les joints entre les panneaux préfabriqués. Vous étiez allé voir ce chantier ?

MS : Oui, je me souviens que j'étais à Paris. Donc en fait, il avait pris la même technique que nous.

Un peu moins... par contre c'est pas au moduler. C'est un chantier classique. C'est un peu la même technique. À cette époque là, il y avait eu pendant une dizaine d'années un engouement pour les pièces préfabriquées. Ça commençait. Maintenant, c'est classique mais pour l'époque...

AF : Mais surtout ce que je trouve particulier, c'est la préfabrication sur le site. Ça c'est vraiment pas courant.

MS : En principe maintenant on fait plus ça. C'est fait en usine.

AF : Voilà, là on a les éléments qui sont préfabriqués et avec les pierres incrustées. Pour le coup, le chemin de grue était plus évident chez eux, c'était des bâtiments, c'était des barres comme ça qui était plus... Ça j'imagine que ce sont les moules. Là on voit il est pas encore démoulé.

MS : Ils avaient plus de place que nous, ils sont bien là.

AF : Vous aviez vu ce chantier ou pas ? ça vous dit quelque chose ?

MS : Oui, oui, j'étais à Paris quand il était presque fini.

AF : Et lui était venu à Tarbes ?

MS : Il était venu à Tarbes oui.

AF : Parce que Claudine Lay elle m'a dit qu'il avait passé un moment.

MS : Un bon moment avec nous oui.

AF : Il faisait les études avec vous ?

MS : Je sais pas combien de temps il est resté. Il est bien resté un ou deux mois.

AF : Pour échanger justement sur les...

MS : Oui pour échanger avec Edmond.

AF : Parce qu'ils avaient fait leurs études ensemble.

MS : C'est pour ça qu'ils se sont rapprochés pour faire des bâtiments qui avaient le même esprit.

AF : C'est lequel le bâtiment en épi dont vous parlez là ? On voit sur leur bâtiment les joints, ils sont très visibles. Par exemple là. On voit qu'il y a des joints ici. Avec des doubles recouvrement qui sont très visibles alors qu'au Navarre c'est l'inverse. On ne voit aucun des joints. Tout est masqué.

MS : On est tout le temps entre deux voiles pratiquement. Tandis que eux ils sont vraiment linéaires autour.

AF : Et oui, c'est pour ça que les joints sont visibles. Mais pour le coup au Navarre, au nord par exemple sur ce qu'on regardait tout à l'heure, sur les coursives là, il y a des joints mais on les voit pas quand il faudrait rentrer dedans pour voir.

MS : les pièces sont bien collées.

AF : Qui peuvent un peu jouer justement parce que la précision...

MS : À Laubadère, il y avait la tour qui commençait à monter. Alors ça faisait plein de polémiques les trucs carrés. Il y avait aussi un maître d'œuvre Capenen Da Costa, qui a fait le bâtiment dans la même avenue mais de l'autre côté de la poste ?

AF : Et pourquoi vous avez choisi de faire sur place ? parce qu'il y avait pas d'ateliers assez grand toute façon pour construire ?

MS : Non et puis je suis parti avec des gens qui faisaient des maisons avec des brouettes. Il a fallu tout organiser et tout. Ça a coûté beaucoup de travail d'organisation parce que... À l'époque j'avais 26 ans. Donc un jeune ingénieur de 26 ans qui vient apprendre aux maçons à travailler. Il fallait beaucoup de doigté parce que j'avais pas envie de les avoir contre moi sinon ça aurait été infernal. Après au niveau électricité c'est des entreprises parallèles que Guerlin à fait venir mais par exemple pour le chauffage c'était un des premiers chauffages répartis à partir d'une chaufferie. Il y a une chaufferie qui est à -6 mètres et qui chauffe tout le bâtiment. Donc il a fallu faire toutes les toutes les conduites, je leur ai appris à souder les tubes. Il est pas question qu'il y ait des fuites.

AF : Donc ça c'est aussi le nid Bigourdan qui l'a fait ?

MS : Deux ou trois gars qui soudaient les tubes, on leur avait montré comment il fallait faire.

AF : Et c'est vous qui avait fait tout le dimensionnement du système de chauffage ?

MS : Non c'est un chauffagiste. Enfin c'est ceux qui ont vendu la centrale qui avaient fait l'étude. Il y a des tubes qui font 200mm dans des canalisations qui sont enterrées

dessous, dans des caniveaux.

AF : Qui sont isolés pour pas qu'il y ait de déperditions ?

MS : À cette époque là, on utilisait de mes billes de terre expansée.

AF : de la vermiculite ?

MS : Des boules grosses comme ça qui sont rouges.

AF : Et vous disiez aussi que vous mettiez des isolants dans les éléments préfabriqués ?

MS : Oui tous les balcons ils sont isolés. Je crois que c'est des panneaux de bois qui sont agglomérés avec du ciment. Mais ce sont de la fibralite. Vous connaissez ? C'est des panneaux constitués de...

AF : Donc pas ceux de ce côté. Ah ben on voit ce que vous disiez oui, le joint, c'est un joint creux en fait.

MS : Étant donné que tout est brut, on va pas s'embêter avec les joints parce que c'est beaucoup trop compliqué si on commence à vouloir faire ça avec les millimètres. Oui donc c'est ces éléments là...

AF : ...derrière ils sont isolés avec une fibre minérale ?

MS : la fibralite c'est des copeaux de bois qui sont obtenus avec une machine spéciale qui permet de faire des copeaux linéaires, des fibres. Et après ces fibres elles sont mélangées avec du ciment et il font des plaques de deux, trois, quatre, cinq centimètres de côtés.

AF : Ça fait des plaques rigides qui se mette facilement dans le coffrage.

MS : Et puis surtout ça s'incorpore bien avec le béton frais qui est derrière. Alors bon c'était pas un isolant extraordinaire mais à l'époque c'était déjà mieux que rien. Alors aussi au niveau isolation du bruit là les gens ils sont tranquilles, ils n'entendent rien de l'extérieur.

AF : Mais là surtout avec cette abat-son qui casse...

MS : En plus la circulation qui est indépendante. Et derrière et encore un mur de 15 cm. Alors pourquoi aussi il a été agencé de cette manière là ? Derrière en face, il y a le cimetière. Donc tout est fait pour que les gens ne voient jamais le cimetière, même quand ils circulent derrière. C'est un drôle de vis-à-vis quand même. Tout est orienté sud.

AF : C'est élégant, à chaque fois qu'il libère l'angle.

MS : Vous voyez les porte-à-faux. Je peux vous dire qu'en béton armé, il y a un paquet de calculs. Je devais être à Tarbes le seul ingénieur qui avait cet âge là.

AF : Vous vous êtes bien trouvé aussi, j'imagine avec Edmond Lay.

MS : Oui. Il avait besoin de quelqu'un pour faire les calculs, il m'a jamais emmerdé de ce côté là. Il a fait confiance. Le premier bâtiment que j'ai fait. Ça c'est une maquette d'étude, c'était le palais de la foire de Tarbes. C'est à Barbazan quand on a remis en place. D'ailleurs c'est mézigue qui est au bout-là.

AF : Vous êtes quelques-uns.

MS : Oui parce qu'il y avait toujours des dessinateurs.

AF : Ça c'est le remontage ?

MS : Ça c'est à Barbazan. Parce que une fois monté, il était entièrement rigide.

AF : Là elle est souple dans ce sens

MS : Mais après tout est triangulé.

AF : Ça c'est la maquette de ?

MS : C'est la seule que j'ai en photo alors que la définitive était magnifique. Alors le problème si vous voulez c'était que toute la toiture était tenue sur des câbles. Au milieu, il y avait 80 mètres de portée et ici ça faisait 130 m.

AF : Vous aviez travaillé avec d'autres ingénieurs ?

MS : Au monde, il y avait trois bâtiments comme ça qui étaient construits. À Osaka il y avait une patinoire comme ça que les japonais avaient fait et puis une usine qui était en Suède. En fait l'ingénieur qui avait mis au point ce genre de technique il est venu ici, je l'ai eu avec moi, on l'a fait venir et tout quand j'ai étudié les trucs.

AF : Comment il s'appelle ? Je vais noter là ce que vous me dites : la patinoire à Osaka, une usine en Suède, vous m'avez dit. C'est un ingénieur de quelle nationalité ? Français ? On en reparle plus tard et ça reviendra.

MS : On l'avait fait venir parce que je voulais pas reconstituer des pièces de fixation et que lui il les commercialisait, il avait déposé un brevet. C'était des câbles qui faisaient 35mm de diamètre qui faisaient des poutres, un câble comme ça et un autre comme ça et au milieu d'autres câbles. Alors c'était ces pièces là qui reprenaient les câbles comme ça mais

AF : C'est des pièces qui travaillaient elle à la compression ?

MS : Non, non, tout était tendu. Tout était contraint. Le câble supérieur et le câble inférieur étaient tendus par les pièces par le laçage qui était au milieu. Qui formait donc d'une part la pente du toit. La pente du toit était dans ce sens-là et dans ce sens-là. C'est un toit qui tire relativement plat, mais suffisamment pour évacuer l'eau quoi.

AF : Chaque câble était tendu par le fait qu'il y avait de part et d'autre une structure, les tribunes. Je comprends maintenant et en fait elles étaient large et ça finissait... Ça y est, j'ai compris. C'est pour ça que je vous demandais pourquoi comment la compression mais en fait il y avait pas de compression tout était en tension.

MS : à l'atelier d'Edmond Lay, à la maison, quand on avait la villa à la place de la courte boule. Et donc moi j'avais le bureau d'études techniques, il était pas dans la maison, il était dans le haut-dessus du garage. Et pour ça j'avais mis une échelle et j'avais même ouvert une grande fenêtre linéaire modifiée pour voir la lumière. On était deux ou trois là haut sur 30 mètres carrés quoi.

AF : Et puis vous avez pas pu monter à Piétat parce que vous êtes embrouillés.

MS : Eh oui, parce qu'à l'époque, Edmond il me devait 6 millions d'anciens francs de l'époque d'études. Et il ne me les a jamais payé. J'avais la sécurité sociale des gars sur le dos. J'ai mis 30 ans pour payer la sécu. Heureusement, j'ai eu un accord avec la sécu pour payer mensuellement.

AF : Et oui parce que là vous vous aviez déjà votre bureau d'études et donc oui, c'était lui qui touchait les honoraires et il était censé faire rapidement.

MS : Mais bon ça transitait pas rapidement. Il a eu pleins d'emmerdes avec des gens.

AF : C'est pas c'est pas la partie la plus glorieuse de son...

MS : Par contre pour lui, il s'achetait des bateaux en même temps qu'il ne payait pas ses trucs. Il y a en un qui en train de pourrir là-haut.

AF : C'est celui qui l'a commencé à fabriquer qu'il a jamais fini, c'est une coque il faisait le pont c'est le pont qui construit.

MS : Mais bon Edmond je le voyait pas avec un marteau. Avec un crayon d'accord mais...

AF : Il a travaillé sur sa maison un peu quand même et sur l'atelier ?

MS : Je sais pas s'il a fait grand-chose. C'est le même artisan qui a fait la maison que l'atelier.

AF : Et ils avaient fait avec Raoul Vergez aussi.

MS : Celui-là c'était un sacré rigolo.

AF : Il était à Tarbes Vergez à un moment donné ?

MS : Non à Bagnères. Ah mais Vergez... Ah mais j'ai fait aussi avec Vergez, le garage Mercedes. Les poutres c'est du lamellé-collé et le reste après c'est des croisillons en poutrelles.

MS : Le nom de scientifique de cet assemblage là c'est ce qu'on appelle une dalle orthotrope.

MS : ...comme ça si il y a un mec qui passe derrière en même temps il prend la porte dans la gueule. Bon c'est rigolo mais ça surprend un peu.

AF : Et ça c'est justement l'aile qu'il voulait agrandir et faire l'aile des ingénieurs. Bon ça c'est détruit aujourd'hui.

MS : Mais alors voilà. Edmond les détails qui sont importants et lui. Ça lui passe au dessus de la tête. Quand vous regardez l'état de ces poutres là aujourd'hui. La liaison entre ça et ça, il y a une pièce métallique. Normalement, elle devrait être en inox si bien qu'avec la pluie et tout comme c'est pas protégé, elles sont toutes pourries sur les assises.

Si pour sa maison, ce que j'ai fait c'est que j'ai calculé la grande poutre qui est en façade. Elle est comme ça et elle tourne sur le bloc à la fin.

AF : Elle est comme ça et à la fin elle a un petit à 60 degrés là comme ça elle revient.

MS : C'est long, ça fait plus d'1,50m.

AF : Et après là, il y a le massif de la cheminée.

MS : Alors là aussi, je me suis engueulé avec. Parce que j'ai dit maintenant il y a une pile comme ça et elle finit dans un autre encore ici la plus grosse et tout. Alors donc, je lui calcule la poutre et tout, et puis il monte la poutre. Je crois qu'elle a été préfabriquée et montée avec un... Oui je crois bien. Je reviens quelques temps après quand la maison était finie et je vois qu'il avait monté pour tenir sa verrière... Parce qu'au départ il voulait faire une verrière qui s'ouvre d'un bout à l'autre comme ça. Alors bon bien sur il fallait pas qu'il y ait de poteau. Je reviens, il avait foutu des tas de trucs métalliques entre les deux. Alors je me suis engueulé avec lui : « Tu me prends pour un con ? Je m'emmerde à te faire une poutre, à la calculer comme ça et après tu mets des supports dessous ! Donc ça sert à rien. »

AF : Bon après ces supports métalliques, c'est des fers plats inclinés...

MS : Oui mais bon par principe.

AF : Oui, il y aurait pu avoir une reprise des charges

MS : Surtout que là l'acrobatie c'est l'angle. Parce là il y a un moment de porte-à-faux et de torsion important. Ça c'est Edmond Lay ça.

AF : Il y a un ancrage dans le massif de la cheminée ?

MS : Oui mais il est grand le massif, il est énorme, là il n'y avait pas de soucis mais bon.

MS : Oui, ça c'est le bordel. C'était tout le temps le bordel chez lui.

AF : Il y a un ballon de foot.

MS : Il a fait le concours de l'hôpital de Tarbes aussi qui n'a pas été fait. Mais c'est dommage parce que c'était pas mal aussi.

AF : C'était la même époque ?

MS : Non, moi à partir de 1965 c'était fini avec lui.

AF : Ah oui, c'est 1967 je crois le concours de l'hôpital. Par contre, il y avait Nancy. Il dessinait Nancy à ce moment là.

MS : Mais en fait, Edmond, il avait pas de trop de possibilités sur Tarbes surtout qu'il était très controversé même quelques années après. Et donc il y avait beaucoup d'architectes de Paris avec lesquels il était en relation et il travaillait pour eux. Nancy, il y avait un grand ponte qui s'occupait de ça [Tourry] et donc il avait refilé les plans et c'est lui qui a fait Nancy. C'est pareil la manie de travailler comme ça là sur ces tables, c'est vachement fatiguant et tout.

AF : Ouais m'a témoigné ça que c'était pas du tout agréable, ces tables de pacotille.

MS : La plupart elles-étaient faite de bric et de broc, elles étaient en porte-à-faux. La gestion en fait elle est tellement bien foutue qu'il avait jamais d'argent pour s'acheter du matos correct. Il a jamais eu un ordinateur.

AF : Si là, on voit quelques Apple dans le fond.

MS : Oui mais c'est bien après ça.

AF : Ça c'est la maison à Sarouilles. Ça c'est la maison Goldenberg celle là. Là on voit derrière, je pense que ça c'est le Conservatoire de Bordeaux. Tout est en vrac.

MS : Il y a eu le concours, il a eu le premier prix et après il a fallu lancer l'opération de construction. Et là ils on fait voter le conseil municipal, parce que c'était des socialiste qui étaient là, c'était même les communistes même au départ. Alors, il y a un connard qui avait rien compris qui a voté contre et le projet s'est arrêté.

AF : Et donc après quoi, ils ont refait un concours ?

MS : Oui, ils ont fait le truc en tôle qui existe maintenant. C'est un peu con parce que ce bâtiment là, il était unique dans le monde. Le projet c'était de faire le bâtiment de la foire mais en même temps, il pouvait servir... il y avait à l'intérieur... Il était tellement grand qu'il pouvait y avoir des tennis, du sport dedans, des expositions comme ils font tourner et à une extrémité, il y avait un théâtre. Alors c'était la première fois qu'on faisait une scène avec un plateau tournant. Des trucs à 120 degrés comme ça et alors donc on pouvait jouer une pièce sur des gradins à l'intérieur, il y avait aussi

des gradins l'extérieur. donc l'été bien, c'est que l'on pouvait faire un décor. Déjà suivant et il tournait en quelques minutes le temps que ça tourne tranquillement tout plateau des gens, ils changent de décor etc, c'était vachement bien.

06 Pierre Eibel : À propos de la filiation wrightienne d'E. Lay

échange de mail
août 2023

J'ai pu laisser croire dans ma dernière correspondance que je considérais l'architecture de E. Lay comme organique à la manière de Wright, votre thèse.

Mais il n'en est rien ! Leur lien est plus complexe qu'une simple filiation au Wright organique... !

Beaucoup de mes étudiants ne comprenaient pas quel sens donner à organique.

Il faut selon moi lui donner son sens wrightien : EN LIEN A LA NATURE.

Cela signifie deux choses au moins :

- en lien au monde naturel par opposition au monde artificiel, industriel.
- que la structure de l'espace architecturé est en lien avec « *la structure de son environnement.* »

Prenons pour exemple la maison Kaufmann dite *Maison de la Cascade*, la structure de la maison reproduit dans son principe la structure d'une cascade et pas seulement de cette cascade-là.

Avant de connaître les réalisations E. Lay, je connaissais un peu celles de Wright, en particulier certaines de ses maisons qu'il présentait dans son livre *The Natural House*, livre qui me servit de bréviaire pour mes premières réalisations.

Une rencontre déterminante

Je ne connaissais pas E. Lay. Comme tous les jeunes architectes à l'époque j'avais entendu parler de lui. On le disait *wrightien* et on citait sa maison et son agence en exemple à voir dans les collines avant Tarbes.

Le hasard voulu que je tombe en panne à proximité de cette maison, incident qui devait par la suite orienter mes projets de maisons individuelles et mes réflexions sur le caractère naturel de l'architecture domestique. Si je dis naturel c'est que j'avais l'ouvrage de F. L. Wright *The Natural house* en anglais.

Là il me fallait téléphoner à un garagiste pour dépanner ma voiture hors service. J'ai alors pensé à E. Lay dont je savais la maison toute proche dans les collines.

Incident heureux puisque ainsi j'ai rencontré Edmond Lay et son épouse mexicaine, je crois, qui me reçurent chez eux plusieurs jours jusqu'à la réparation de ma voiture, des gens charmants et accueillants comme des pionniers américains, comme on dépeint F. L. Wright.

Rencontre déterminante !

Je me souviens encore aujourd'hui de l'impression que me fit cette maison.

Une maison de pionnier, isolée, basse et trapue, couleur de près et de forêts, construite en matériaux naturels, pierre, galets et bois. Une maison couverte de végétation sauvage et de lichens, fumant dans sa prairie sur fond de montagnes enneigées. Une maison qui réveilla mes fantasmes enfantins de la conquête de l'Ouest, phénomène que F. L. Wright connu de son vivant. Wright est du temps de l'Amérique des pionniers.

À l'intérieur, l'espace de la maison est ouvert et profond, relativement sombre, sans murs troués, sans portes, sans fenêtres, sans cloisons, sans angles droits. Des lisses en bois portent sans montant des doubles vitrages, inclinés et décalés verticalement sous des avants-toits .

La structure de l'espace est en rythme avec le paysage (la nature) stratifié jusqu'aux lointains pyrénéens enneigés. Elle est en harmonie avec l'horizontalité du paysage avec pour ligne d'horizon les Pyrénées.

Plus tard, en observant la forme de la table où nous déjeunions j'ai découvert que tout était tramé à 60°, la maison, les murs, le mobilier... comme dans de nombreuses maisons présentées par Wright dans *The Natural House*.

Nous avons déjeuné en silence devant une petite télévision posée sur la table qui nous dispensait de converser.

Quatre nuits, j'ai dormi sous les étoiles face aux Pyrénées, sans occultation, sur une banquette tramée à 60° et sous une couverture aux motifs mexicains.

Voir le ciel en se réveillant aux aurores devant des pics enneigés et être ainsi en lien direct avec le paysage (la nature), la terre, le ciel, les saisons, la météo, j'ai pensé : « Est-ce cela une *Natural House*, une maison organique à la manière de Wright ? »

J'en aurais bien parlé avec mon hôte mais j'ai eu l'impression que c'était un taiseux. Ici on semblait ne pas vouloir se prendre la tête avec des questions théoriques !

Quand je reviens à cette découverte de la maison de E. Lay, je comprend que je n'ai vu que cette proximité avec les maisons présentées dans *The Natural House* et mon fantasme de la *Prairie* et des premiers habitants de l'Amérique. Cet aspect, ce style maison de pionnier américain m'avais alors échappé. Ce n'est que plus tard avec mes propres réalisations que je ai vu dans l'œuvre de E. Lay l'aspect maniériste de son architecture au sens d'une exacerbation de la manière d'un artiste en révolte aux principes instaurés ou partagés.

J'ai oublié de quoi nous avons parlé à notre première rencontre et même si nous avons parlé mais ce dont je me souviens c'est d'avoir été associé dans un concours pour un ensemble d'habitations.

Expérience déterminante par ce qu'elle remettait en cause ce que j'avais appris,

expérience humiliante parce que je n'ai pu tracer un trait, mais expérience profitable puisque j'ai définitivement adopté sa méthode de travail telle que je l'avais l'observée. Un méthode qui met au cœur du projet, l'espace, sa structure et la nature au sens de l'extérieur « naturel par opposition à industriel » et enfin l'homme.

E.Lay engage simultanément, une maquette en balsa, une coupe et un plan à de grandes échelles 1/20, parfois 1/10 et il procède comme un styliste qui pose, découpe et épingle directement le tissu sur le corps du modèle. Les dessins sont à main levée et le dimensionnement fait d'instinct. Seule la proportion rapportée à l'homme l'intéresse.

Je l'ai compris dans l'amplitude et la liberté de son dessin, toujours à main levée et toujours à grande échelle, le besoin qu'il avait de se sentir physiquement dans le vide entre les murs et sous le toit, allant, montant ou se reposant.

Depuis mon premier projet de maison, je procède toujours ainsi.

Sur le travail de E. Lay j'ai aussi appris qu'il usait d'éléments et de formes architecturales wrightiennes qu'il réinterprétait et qu'il reproduisait des constantes wrightiennes, comme l'emploi de matériaux naturels, de trames, de motifs géométriques, folkloriques, etc.

Il m'était alors difficile de dire s'il s'agissait d'une mise en œuvre des moyens de l'organique préconisés par Wright ou simple engouement pour l'architecture du Maître.

Je le redit : c'est avec la critique du temps de mes propres réalisations que j'ai vu l'aspect maniériste dans l'architecture de E. Lay. Sa volonté de dépasser les rigueurs formelles établies pour et par l'affirmation d'un style.

Le style de Wright comme affirmation de son originalité française. Il ne fut pas le seul à reprendre ainsi à son compte des manières d'architectes américains.

On peut sans doute y voir un héritage Beaux-Arts dans l'usage des poncifs.

Dans l'œuvre de Wright aussi, l'architecture n'est pas exclusivement un moyen au service de l'espace, elle sert aussi un besoin de style et chez lui par idéal nationaliste.

Le caractère organique initial voulu par F. L. Wright, imbrication du dedans et du dehors, imbrication du naturel et du construit, imbrication du proche et du lointain, ornement intégral est devenu maniérisme.

Pour certains Wright a fini baroque. Il est par exemple difficile de faire la part de l'ornement organique théorisé par le Maître, du décoratif stylistique à effet Inca dans l'usage des *Textile Blocks* des maisons de Los Angeles.

Je crois que c'est le Wright maniériste qui a séduit E. Lay.

Selon moi, Lay utilisait l'œuvre de Wright pour implanter un style à son profit.

Ce formalisme désengagé je l'ai découvert aussi dans mon propre travail.

Il me fit renoncer au métier pour enseigner la réalité de l'espace et me fit voir l'architecture de Lay autrement, comme simples effets de style.

À propos de mes réalisations et de ma première maison

Avec l'expérience de sa maison, les espaces présentés dans *The Natural House* devinrent pour moi une réalité.

Ce sont ces maisons qui m'inspirèrent et non celles de Lay.

J'acquis l'objectif de donner à mes clients futurs, des espaces à vivre wrightiens, pas des maisons dans des lotissements ce qui se révéla une erreur que je retrouvais chez Lay : l'ignorance de la réalité historique de l'habitat et en plus pour E. Lay de la réalité économique du marché car il importe de savoir que les maisons de E. Lay sont trois, quatre fois plus grandes et trois, six et dix fois plus onéreuses que celles du marché français. La compréhension et le travail sur l'espace sont pour moi l'apport principal de E. Lay.

Dans l'esprit de *The Natural House*, j'ai réalisé six maisons :

- 1 - Lescouret · La Croix-Falgarde
- 2 - Grabié · Vieille-Toulouse.
- 3 - Buchillet · Pibrac
- 4 - Mahenc · La Croix-Falgarde
- 5 - Soubiron · Lévigac
- 6 - Blisson · Assat

La maison Lescouret fut la première, la plus organique sans doute, à l'espace le plus impactant, à vivre. Elle est implantée sur le versant sud d'une colline où les dessertes intérieures d'un lotissement ont découpé une sorte de petit promontoire, d'où on peut encore voir par dessus les maisons la totalité du paysage jusqu'aux Pyrénées. Une colline avec des champs de colza et de tournesol aux couleurs changeantes constitue le premier plan en avant les Pyrénées, ligne d'horizon bleutée ou blanche selon les saisons. J'avais de la chance cette localisation choisie avec mon client, me permettait de réaliser une maison de la nature.

J'ai projeté une structure horizontale triangulaire ouverte à 180° sur le paysage, adossée à la colline sur de trois niveaux, appuyés et centrés sur la cheminée selon un principe de croissance vers l'extérieur et tramé à 60°.

Un toit triangulaire équilatéral, dont le côté horizontal est perpendiculaire à la pente....

Des vitrages sans montant portés par quatre lisses en bois horizontales décalées verticalement de quinze centimètres et sans système d'occultation, qui permettent d'établir un lien permanent avec l'extérieur (nature).

Ce système de vitrage souvent repris par E. Lay, est ici directement inspiré de la maison Walker de Wright à Carmel sur la côte ouest du Pacifique.

Pratiqué quatre fois, j'ai dû abandonner ce système non conforme aux DTU qui obligent l'usage de feuillures drainantes pour les doubles vitrages.

Dans toutes mes réalisations j'ai voulu un lien au monde extérieur (naturel) avec des moyens présentés dans les exemples publiés dans *The Natural House*.

Un autre principe de Wright est « qu'une maison croît comme un arbre de dedans vers dehors ». C'est le cas dans la plupart de mes réalisations avec une cheminée centrale. Dans la maison Lescouret la croissance est circulaire, pour mes autres maisons cette croissance est linéaire parallèle à l'horizon.

Dans les « moyens de l'organique » Wright comprend « l'ornement intégral » et le « matériau local ». Ici les carreaux de brique récupérés dans des maisons en ruine et la pierre de la Rhune extraite spécialement des carrières en grands modules, répondent à cette valeur naturel et local.

Ressource encore de l'organique , les « dispositifs passifs ». La maison était construite pour favoriser le caractère passif des moyens de confort. L'épaisse dalle de béton de la rochelle en cantilever, l'habillage de tous les murs en carreaux de brique de 4 centimètres d'épaisseur, le dallage sans isolant, le sol en pierre de la Rhune en grands modules épais, contribuent fortement à l'inertie thermique. Le résultat fut au-dessus des attentes en terme de confort. La propriétaire avec humour se plaignait de ne pouvoir inviter ses amies pour un thé, celles-ci ne voulant plus repartir. La Maison était chauffée en basse température par un système de tuyaux d'acier sous dallage couplé à l'effet de serre des vitrages. Malheureusement la négligence du propriétaire fit que de l'air étant entré dans le système sous dallage, la rouille a percé les canalisations en acier du réseau. Pour réparer, il aurait fallu casser le sol en pierres cirées avec la cire de la Wax-Johnson Compagnie selon la méthode préconisée par Wright. Pour ne pas toucher à ce sol rivalisant en beauté avec celui de la *Maison sur la Cascade*, le propriétaire fit installer plusieurs mini pompes à chaleur air-air, un gâchis !

Comme on le voit cette maison par sa structure d'horizontale en rapport au paysage, par la présence de la nature et du naturel offre un espace où l'on vit quotidiennement la nature et la nature de l'espace.

Conclusion

Si pour mes maisons d'inspiration wrightienne comme la maison Lescouret, j'ai pu disposer de contextes favorables à un caractère organique... ! Pour les suivantes, les contextes ne s'y prêtaient plus : lotissements à petits terrains, nouvelles réglemmentations, crise énergétique et nouvelle culture.

L'organique... ! ne sera plus la valeur recherchée, remplacée par d'autres qualités spatiales et d'autres modèles architecturaux.

Wright était un architecte engagé. Rien de semblable chez E. Lay.

Ce faisant, je me suis rendu compte qu'il y avait dans l'organique wrightien tout l'héritage de l'École de Chicago, son œuvre s'articulant sur une réflexion que je

décries ainsi : être américain c'est être en lien avec l'espace américain tant naturel que social (folk) et les *Prairie houses* et *Usonian houses* comme *Broadacre City* sont les formes originelles donc naturelles de l'habitat "américain".

L'organique de E. Lay était surtout d'apparence, sa doctrine wrightienne semblant se résumer au slogan de Wright à propos de la maison européenne : « Casser la boîte ! », ce qu'il fit sans conteste.

Enthousiaste encore, j'ai visité et photographié son œuvre déjà importante faisant plus de trois cent diapositives (hélas dispersées depuis).

Pour réaliser son *book* et avoir les photos les plus représentatives, il m'invita avec un autre photographe à une projection pour une sélection. Mes photos étaient bonnes et pour autant il n'en a retenu aucune.

J'ai compris que dans toutes mes vues il y avait des jeux de reflets, des effets miroir dus aux doubles vitrages, des brillances que je recherchais.

Dans la sélection de E. Lay au contraire, il n'y avait aucun éclat, aucun reflet, toutes les photos retenues étaient mates, comme le bois, la terre ou la pierre. Ce choix renvoyait sans doute aux caractères des matériaux naturels en opposition au poli et au brillant, caractères des matériaux industriels. Un critère d'apparence, de style qu'il n'hésite pas à reproduire artificiellement comme dans les panneaux griffés de l'agence...

Pour E. Lay, Wright est un style !

07 Entretien avec Pierre Lajus

maison de la famille Lajus à Mérignac
16 avril 2023

Pierre Lajus est né la même année qu'Edmond Lay. Après avoir travaillé pour l'agence d'architecture moderne Bordelaise de Courtois et Sallier, il a développé un travail personnel et s'est fortement impliqué dans la création de la filière bois industrielle, notamment à travers le groupe de recherche AVEC. En 1968, il emmène ses étudiants de l'école d'architecture de Bordeaux en pleine ébullition sur le chantier de la maison qu'Edmond Lay est en train de construire à Piétat. C'est lui qui a suggéré Edmond Lay pour le Grand prix d'Architecture 1984.

Antoine Fily : Quand j'ai rencontré je l'ai trouvé presque enfantin et même dans ses réactions à mes questions. Des fois, j'essayais pas particulièrement de le piéger mais je lui demandais les justifications par rapport à son architecture et souvent il avait un petit sourire qui émergeait.

Pierre Lajus : Oui, il était devenu gentil quoi, enfantin, c'est vrai.

AF : Et souvent à mes questions, la réponse était : « Parce que j'avais envie ! »

PL : C'est terrible ça.

AF : Après il a su quand même conserver en terme architectural. Parce qu'il travaillait encore sur son ordinateur et il créé encore et il continuait à dessiner, redessiner les plans de Wright. Et moi il m'a expliqué quand même le principe de la charpente américaine de Wright, c'est lui qui m'a expliqué. Il y a d'autres personnes qui m'ont témoigné qu'ils lui avaient montré des projets et qu'il était encore capable de...

PL : Oui oui, c'est au point de vue caractère qu'il avait changé.

AF : Vous avez déjà répondu à pas mal de questions par mail mais je me disais que c'est plus facile on se voyant de parler de... Il y a beaucoup de choses à aborder. Après je sais pas trop par où par où commencer ?

PL : Ce que tu veux. Moi je ne connais pas toute son œuvre, je connais pas bien. Je connais la maison puisque en 1968 quand on a fait cette université d'été chez lui il était en train de faire la maison. Le gros-œuvre était fait mais enfin, c'était couvert mais il manquait l'étage quoi. Enfin il manquait beaucoup de choses. Donc j'ai connu la maison en cours de, en train de se faire quoi. Je connais bien le Navarre. C'est ça qui m'avait impressionné, vraiment. Et puis ensuite je connais les travailleurs

sociaux et puis la Caisse d'épargne. J'ai vu quelques autres trucs dans les Hautes-Pyrénées. Les trucs qu'il a fait pour ASF.

AF : L'aire d'autoroute qui a été en partie détruite.

PL : Je connais pas tout ce qu'il a fait. J'ai vu des choses qu'a publié parcours d'architecture. Je connais la maison de Gabaston très bien parce que j'avais fait le reportage pour *Architecture à Vivre*.

AF : Et d'ailleurs vous étiez architecte ABF à ce moment-là ?

PL : Non, non, j'étais architecte conseil des Pyrénées-Atlantiques mais pas des Hautes-Pyrénées. Par contre j'ai été à la Direction de l'Architecture à Paris pendant 3 ans avec Duport et c'est la période où il a eu le grand prix. J'y suis pour beaucoup.

AF : Oui, j'ai lu le travail de Christelle Floret.

PL : Ça c'est clair, je le redis pas.

AF : On peut commencer par la maison peut-être en elle-même et le chantier de 1968 et le Navarre peut-être. Sur Bordeaux et Talence, c'est pas vraiment, je travaille pas trop sur la grande échelle. C'est pas que ça m'intéresse pas mais c'est que sinon ça fait trop large. La maison, il y a Alain Loisier qui m'a envoyé les photos de l'époque. On voit pas grand chose finalement du chantier, on voit beaucoup jouer au volley, tout ça. Où en était les jardinières ? Elles étaient déjà construites ? C'est lui qui les avait préfabriquées sur place ?

PL : Oui complètement. Avec les verrières inclinées entre les jardinières. C'était en place.

AF : Ok, donc ça c'était pas quelque chose que vous avez fait ensemble pendant l'été. J'ai vu que vous aviez des gros rochers.

PL : C'est l'inspiration.

AF : Vous d'abord, vous avez vu Edmond, son travail sur le Navarre ?

PL : En 1968. C'est le Navarre qui m'a vraiment impressionné.

AF : Qui était en travaux à ce moment-là ?

PL : Qui était en chantier.

AF : Vous l'avez vu avant ou après Créteil de Paul Bossard ? Vous m'avez vous m'aviez dit dans un échange de mails que vous aviez été sur le chantier de Créteil ?

PL : J'ai vu Créteil avant. J'ai une référence sur Bossard. Je sais pas si ça peut se retrouver ça, c'est la revue des CIL c'est la revue du logement social. [...]

Parce que ça c'est des choses qui sont je trouve dans son vocabulaire, je trouve que

c'est très voisin.

AF : Et donc ce qu'ils disent pour Créteil c'est qu'il y avait la construction, la préfabrication se faisait à pied d'oeuvre.

PL : Oui c'est Bossard qui imposait ça. Il a dit : « Je veux faire la mission complète. » Je l'ai pas connu Bossard. Je connais un type, je connais Christian Gimonet qui a travaillé chez lui dans son agence. C'était un type qui voulait traiter le chantier de de A à Z quoi. Il pensait c'était ça le métier d'architecte. Donc il a dessiné toutes les pièces de préfabrication et il a suivi la mise en oeuvre. Donc il y a des cailloux des grosses pierres logées un peu comme faisait Edmond là, dans les pièces là. Et puis surtout il a étudié toute l'articulation de ces pièces et surtout tous les rejingots pour récupérer la flotte. C'est pensé avec des tolérances très larges pour être manipulé à la main et avec des jeux énormes pour que ça s'ajuste. C'est du travail rustique quoi.

AF : C'est intéressant. Est-ce que vous pensez que le Navarre il est préfabriqué aussi ? C'est des éléments préfabriqués mais pas sur site par contre ?

PL : Si, sur chantier quoi.

AF : Ah, c'est pas fabriqué en atelier, d'accord.

PL : Non c'était sur chantier.

AF : Et donc vous vous les avez vu fabriquer les éléments ? À l'époque c'est le Nid Bigourdan, c'était l'entreprise qui fabriquait. Donc c'est des procédés finalement très similaires entre Créteil et dans le Navarre.

PL : Oui je trouve qu'il y a une parenté.

AF : Et oui parce que même dans le Navarre il y a des éléments de schiste comme ça. Les mêmes dans les panneaux d'acrotère tout en haut. Alors là, il n'y a pas des compositions comme à Créteil, qui sont très plastiques. Là en général c'est en haut à gauche du panneau, c'est un peu plus simple.

Et donc quoi là on a par exemple un élément qui est standardisé et donc on avait un moule qu'on réemployait à pied d'oeuvre et qu'on produisait en série.

Bon on s'écarte de la maison c'est vrai mais c'est une thématique que je voulais un peu discuter avec vous parce que il se trouve que dans le village où j'ai où j'habite, il y a des amis de longue date qui ont habité dans une girolle. Mais une girolle contemporaine. Je pense que vous aviez arrêté déjà d'exercer. C'est la question de la production standard, aussi de maison individuelle et la raison pour laquelle Edmond Lay pouvait faire appel à l'industrie pour les programmes comme le Navarre et par contre dans le logement individuel il s'est toujours tenu complètement à l'écart de toute standardisation. Et notamment c'était Gimonet qui me disait que quand il y avait le programme bois là je sais plus il y avait un programme bois il avait abordé Edmond Lay pour finalement l'écartier.

PL : Ça l'intéressait pas. Il voyait pas ce type de prolongement quoi.

AF : Pour lui chaque maison c'était une maison individuelle.

PL : Il y avait un client et puis un site. C'était la maison traditionnelle quoi.

AF : Et finalement il y a presque un peu du bricolage aussi souvent sur ces chantiers. Comme ce qu'il a fait d'ailleurs pour sa propre maison. C'est pas un système comme vous ce que vous avez mis en place avec la Girolle.

PL : Oui il y des trucs qu'il a régler en cours de chantier. Il laissait des choses pas tout à fait réglées qu'il réglait sur place.

AF : Ça vous, vous ne faisiez pas ?

PL : Ah non, nous on essayer d'avoir tout réglé avant surtout en maquette.

AF : La maquette c'était le moyen de conception qui permettait de régler. Parce que vous vous pratiquiez aussi manuellement non ? Le chalet de Barèges par exemple vous l'avez construit vous-même ? Ça c'est un peu quelque chose qui m'interroge. Edmond Lay d'une certaine manière, on a l'impression que c'est sa maîtrise technique on va dire, le fait de savoir faire qui lui permet d'improviser. Mais finalement on voit que vous, vous savez faire aussi.

PL : Mais je ne suis pas maçon, je suis plutôt menuisier.

AF : Vous voulez dire que c'est la nature de l'artisanat. La maçonnerie est plus...

PL : Moi je suis pas à l'aise dans la maçonnerie tandis je suis à l'aise pour travailler du bois.

AF : Oui et le bois c'est quelque chose où il faut plus anticiper. On peut pas vraiment improviser un assemblage. Alors que la maçonnerie effectivement, c'est plus l'art de faire à peu près, quand on arrive avec une pierre. Ah oui c'est intéressant ça. Après il a essayé de penser un petit peu la préfabrication d'éléments. Parce que même pour son atelier qu'il a fait lui-même, il y a eu les poutres qui étaient fabriqués finalement. Donc c'est un peu un intermédiaire.

PL : Oui et puis il y a une recherche de préfabrication chez Wright dans les trucs plus ou moins aztèques.

AF : Les *textile-block*. Finalement presque aussi dans les maisons usoniennes automatiques. Il y a une première maison qu'il a fait en 1968 qui s'appelle la maison Fernandes. Elle est à Barbazan et est en bois. C'est une de ses seules maisons qui est tramée avec une trame constructive. Elle reprend justement les maisons usoniennes les premières de Wright. C'est la seule fois où j'ai réussi à trouver une trame dans ses plans. Ça c'est un truc que j'ai essayé d'étudier. Souvent chez les wrightiens on retrouve des trames hexagonales. On trouve des vraies trames, c'est à dire avec

un pas. Alors par exemple chez Claude Petton, je sais pas si vous connaissez cet architecte breton, il y a une maison la trame, le pas il est de 1m40. Chez Edmond j'ai essayé de diviser toutes les cotes pour trouver le dénominateur commun et jamais réussi. Et donc on a l'impression que ça avance comme ça le plan et puis bon on verra bien. De toute façon quand on réalise c'est pas parfaitement parallèle, c'est pas parfaitement à l'angle. Vous avez utilisé les trames à 30 à 60 degrés ?

PL : Non.

AF : Vous avez imaginé le faire ? Qu'est-ce qui fait que vous n'avez pas été dans cette direction ?

PL : En bois tout conduisait à faire des choses perpendiculaires, orthogonales.

AF : Je vais essayer de visiter une maison de Paul Bossard à Paris qui est une maison standardisée sur la trame 60°-120°. Il a standardisé un système de de couverture précontraint avec des câbles. Il n'a fait qu'une maison au final. Je pose beaucoup de questions sur Bossard et Edmond Lay parce que je suis persuadé qu'il y a vraiment eu un contact.

PL : Je ne sais pas si il y eu contact mais ils sont de la même génération.

AF : Oui et ils ont passé quasiment 10 ans dans le même atelier. L'atelier de Louis Arretche donc ce serait étonnant qu'ils ne soient pas connus. Alors après j'avais des questions sur l'écologie. Je trouve intéressant que souvent on vous présente tout votre atelier ou même votre maison particulièrement comme pionnier de l'écologie.

PL : Ben ça c'est Dominique Gauzin-Muller qui est initiatrice de ça.

AF : Et Edmond Lay aussi. Le fait que vous ayez été les pionniers de l'architecture bois je comprends de ce qu'on appelle aujourd'hui les matériaux biosourcés etc je comprends qu'on puisse dire que c'est quelque chose qui à l'époque n'est pas du tout en vogue et donc que de développer la filière bois de manière industrielle, c'est de l'écologie. Edmond Lay, j'ai pas l'impression qu'il ait été du tout dans cette question là de se dire : « Ah il faut... » Et donc c'est quoi votre avis là-dessus ?

PL : C'est pas la même origine. Lui c'est qu'il a des racines vraiment très profonde Edmond. Il est vraiment enraciné dans son pays, dans le paysage montagnard pyrénéen. Donc son écologie ça vient de ça. Ça vient de son enracinement naturel.

AF : Oui c'est pas une écologie comment dire « réflexive ».

PL : C'est intuitif et profondément... à la Bachelard.

AF : Je connais Gaston Bachelard mais je n'ai pas lu.

PL : C'est un philosophe des sensations. Je pense que c'est ça.

AF : Et vous ? Vous vous définiriez plus intellectuel ?

PL : Oui je pense que c'est plus raisonné.

AF : Oui, finalement il y aurait une écologie qu'on pourrait dire des sens et une écologie de la raison ou de l'esprit. Au final ce qu'il faut c'est combiner les deux.

PL : Alors moi il y a quelque chose qui est très déterminant alors après on peut essayer de préciser les choses. Mon enracinement c'est par le scoutisme. J'ai été très très passionné adolescent par le scoutisme. Donc la nature, j'aimais randonner, j'aimais construire des cabanes, faire du feu. C'est la pratique de la nature, surtout du scoutisme qui m'a orienté très fortement quoi.

AF : J'ai été longtemps aussi aux Éclaireurs de France. Ça me fait penser à quelque chose. Il y a et effectivement la nature mais il y a aussi énormément le groupe qui est important. Edmond LAY avait une personnalité extrêmement forte et le groupe je suis pas sûr que...

PL : Le groupe, c'est un travail d'équipe.

AF : Vous aviez une agence qui était une agence à plusieurs têtes.

PL : J'ai quitté Sallier mais j'ai toujours aimé le travail d'équipe.

AF : Alors qu'Edmond Lay il a toujours travaillé seul entouré de...

PL : Avec des gens derrière lui. C'est évident ça.

AF : Wright aussi était une personnalité très forte et de la même manière n'a jamais placé personne sur un pied d'égalité avec lui. Mais qui quand même avait la volonté d'une expérience communautaire avec *Taliesin*. Il a réussi à le faire fonctionner plus ou moins bien grâce à tout un tas de personnes aussi qui l'entourait. C'est intéressant votre expérience de 1968 parce que finalement ça un petit air de communauté temporaire comme je crois que Zimbacca avait essayé aussi de faire.

PL : Zimbacca je l'ai rencontré, j'ai vu sa maison à Paris, j'ai été chez lui quand j'étais au ministère. Mais je connais pas son parcours.

AF : Il y a un livre qui est paru aux éditions Lieu-Dits. Il s'appelle une autre modernité. Sur Zimbacca et Hervé Baley. À un moment donné il a essayé avec certains de ses élèves de vivre pendant une année, produire de l'architecture et faire du chantier de manière un peu communautaire. Puis ça a capoté finalement. Il y a quelque chose d'intéressant parce qu'il y a un antagonisme entre Edmond Lay qui a du mal à partager quelque chose, déléguer, etc et le fait qu'il vous accueille à ce moment-là. Pierre Henri Fabre qui était étudiant à Toulouse dans ces années là qui m'a témoigné qu'Edmond Lay avait fait en AG une proposition pour l'école de Toulouse pour l'Unité Pédagogique de Toulouse qu'il la construisent eux-mêmes un peu comme un *Taliesin*

du Sud-Ouest. Donc c'est marrant, il a cette tension vers l'aspect communautaire des choses, autodéterminées, à faire ensemble sauf que dans la pratique il n'arrive pas trop à composer. Pour revenir sur le chantier. Parce que vous disiez que vous vous étiez menuisier. Est-ce que vous pensez que c'est nécessaire en tant qu'architecte de pratiquer pour comprendre et pour pouvoir projeter ? Est-ce que c'est possible de projeter sans du tout toucher la matière ?

PL : Non, non. C'est indispensable.

AF : Et quelle que soit la nature de l'architecture que l'on fait ? Qu'on fasse une architecture complexe ou plus...

PL : N'importe quoi, en acier, en n'importe quel truc. Il faut toucher les choses.

AF : Pouvoir se représenter l'acte technique qui met en œuvre, qui érige les choses. C'est pas quelque chose qui est complètement partagé même si il y a vraiment un retour de ça dans les écoles d'architecture.

PL : Non c'est indispensable.

AF : Par rapport à la standardisation dont on parlait tout à l'heure. À un moment donné de mes recherches, j'étais pas mal sur le qualificatif d'organique. Comme il est là et qu'il est problématique, j'ai fini par le laisser de côté parce qu'il me posait surtout des problèmes. Mais par contre ce que j'ai pu observer c'est que souvent, ce que j'ai pu observer, c'est que les architectures ou les architectes que l'on qualifie organique ils sont dans une recherche de complexité. Edmond par exemple, le premier plan de sa maison, il est orthogonal on retrouve la disposition des espaces, c'est un peu une croix très allongée qui se développe beaucoup vers l'ouest et très peu au sud, qui tourne un peu avec un centre. Et puis en fait après on a la même chose mais sur la trame hexagonale finalement. J'ai observé ça sur plusieurs de ses maisons. Il va d'abord dessiner un projet orthogonal dans les premières esquisses et au fur et à mesure il va complexifier. Comme une recherche gratuite. Comme s'il apportait quelque chose. Je me questionne. Je me dis : « Pourquoi chercher à faire compliqué quand on peut faire simple ? » J'ai l'impression que vous avez plutôt cherché à simplifier pour pouvoir rationaliser ? Étant plutôt du parti adverse, pour ainsi dire, comment vous percevez cette complexification, cette recherche de complexité ?

PL : Moi je cherche à simplifier. Mais c'est pas un progrès de simplifier, toujours.

AF : Plus on arrive à simplifier plus on est avancé dans la définition du projet ? Mais vous appréciez quand même l'architecture d'Edmond Lay ?

PL : Oui, parce qu'elle est riche, parce que les espaces sont riches. C'est l'espace qui compte quand même finalement.

AF : Oui, si la complexité est au service de...

PL : Dans le bouquin de ma petite-fille, il y a une église extraordinaire

AF : Celle de Fay Jones. Elle est magnifique.

PL : Elle est extraordinaire. Alors c'est fait d'un tas de petit trucs.

AF : C'est le foisonnement.

PL : C'est le foisonnement là, oui, oui, oui.

AF : C'est sûr que là, il y a pas une recherche de simplicité. À la fois c'est pas complexe en terme de structurel.

PL : Mais en même temps c'est extrêmement rigoureux.

AF : C'est quelqu'un qui a été à Taliesin je crois Fay Jones. C'est un des grands problèmes que me pose ce travail dans les choix que je dois faire moi quand je me retrouve en situation de faire un projet. Dans quelle direction aller ? Aller vers de la complexité ? J'avoue que j'ai cette tendance là. J'aime bien complexifier. Ou aller vers la simplification.

PL : Moi finalement, j'admire de plus en plus les Scandinaves. Aalto, Sverre Fehn, Utzon, ces gens-là. Eux c'est quand même la simplicité.

AF : Et en même temps... Je suis allé à la maison Carré récemment et je trouve qu'il y a quand même des choses qui paraissent effectivement simples, il y a une simplicité exprimée avec une toute une complexité.

PL : C'est ça qui m'intéresse le plus.

AF : Arriver à masquer la complexité, que ça paraisse au final, que l'apparence au final soit facile à recevoir. Par rapport à ça aussi là [l'église de Fay Jones], ce qui est intéressant, c'est le c'est toutes ces lignes. Il y a beaucoup ça dans l'architecture de Wright et qu'on retrouve chez Lay, la répétition des lignes. C'est intéressant parce que c'est des lignes souvent qui n'existent...

PL : Moi il y a un truc. J'ai pas visité grand-chose de Wright. Dans un musée à New York il y a un appartement ou une maison de Lay qui a été reconstruit ou transporté, un séjour. De je sais plus quelle maison. Une maison de la prairie où il y a un séjour avec une cheminée et puis un plafond. Il y a des séries de faux plafonds qui vont qui descendent vers des fenêtres en vitraux et puis il y a les canapés après dans ces trucs. Mais là il y avait des séries de plans finalement. Là tout d'un coup on était bien là. Moi je me suis assis là, une impression de bien-être formidable ! Alors que c'était compliqué le dessin. Mais là il y a un truc.

AF : Et vous seriez dire qu'est-ce qui provoquait justement ce bien-être ?

PL : Cette répétition des plans elle était à l'échelle d'abord, une bonne échelle. C'est

très bas tout ça. Et c'est paisible, très horizontal. C'est très paisible.

AF : Je sais pas s'il n'y a pas ça une forme de vibration qui se crée par la répétition. Parce que c'est ça le rythme finalement.

PL : Oui c'est très musical.

AF : La répétition dans l'élévation on va dire, c'est autre chose que la répétition dans le plan finalement, c'est le mouvement. Il faudrait que je creuse un peu ça j'ai pas.

PL : Ça c'est formidable comme sensation.

AF : Oui parce qu'il y a la ligne mais il y a aussi le plan, la répétition des plans. Répéter des plans c'est aussi très coûteux en termes d'architecture parce que ça multiplie les détails. C'est pas quelque chose qu'Edmond a repris. Même Wright il l'a limité dans ses maisons usoniennes par rapport aux maisons de la prairie qui sont plus la même clientèle. Les maisons de la prairie c'est du délire en termes de dépenses, de travail.

PL : Oui, c'est des maisons de luxe.

AF : C'est peut-être quelque chose qui a un peu changé entre l'époque de Wright et votre époque. La commande n'est plus tout à fait destinée à la même clientèle. Même si encore des fois Edmond Lay a pu dessiner pour des personnes avec des moyens conséquents.

PL : J'ai vu une maison, pas de Wright mais de... Greene & Greene.

AF : Qui est impressionnante sur le travail du bois.

PL : Oui mais qui a le même truc dans les faux-plafonds là. Il y a une cohérence dans agencement de la paroi, du mobilier.

AF : Ils ont fait un beau travail qui est très influencé par l'architecture japonaise aussi. Vous avez voyagé au Japon ?

PL : Oui. J'ai fait deux voyages. En 1970 l'année de l'expo d'Osaka il y avait eu un voyage pour architecte fait par l'aluminium français. C'est là vraiment que j'ai eu le coup de cœur pour Kyoto l'architecture traditionnelle. J'ai refait un voyage avec l'Union des HLM orienté sur la préfabrication japonaise. Mais j'ai vu aussi des trucs traditionnels. C'était très intéressant parce qu'on a vu ce qu'ils faisaient. Des maisons industrielles faites avec des containers, un assemblage de containers, ils faisaient des espèces de maisons américaines. C'était très intéressant du point de vue organisation de la préfabrication. C'était de la préfabrication en usine sur le mode container. Les maisons étaient fabriquées par l'assemblage d'éléments du type container sur mesure. Pas des containers de transport c'était des volumes de maison qui étaient de la taille d'un container. On a vu deux types de préfabrication : en métal ou un espèce de béton léger, de béton de fibres. Le premier c'était en 1970 et le

suisant c'était en 1982. Ils faisaient déjà du béton de fibre. C'était très intéressant du point de vue organisation de la production. Parce qu'ils faisaient des maisons sur mesure pour des clients particuliers.

AF : Mais quand même préfabriqué ?

PL : Avec des finitions différentes, chaque truc était différent et tout ça informatisé déjà.

AF : Vous avez pas trop travaillé pour le logement le logement collectif ou si ?

PL : Si, j'ai fait beaucoup de logements social ou collectif ou du logement intermédiaire, de l'habitat individuel groupé.

AF : Toujours en bois ou vous avez aussi travaillé d'autres matériaux ?

PL : Oui, en bois quand on a pu on sinon en traditionnel.

AF : Du préfabriqué beaucoup ou de la construction sur site ?

PL : Non, sur site en général.

AF : Edmond Lay a beaucoup cherché l'expressivité des maçonneries par exemple. C'était quelque chose que vous travailliez aussi ? C'est quelque chose d'époque plus qu'une spécificité qu'il avait ?

PL : On cherchait l'économie. On cherchait les moyens de faire bien et bon marché.

AF : Une expression un peu rugueuse ou marquée...

PL : On cherchait à rentrer dans les prix plafonds HLM. C'est très difficile.

AF : Je ne connais pas bien toute cette période comme je me suis focalisé sur la maison individuelle. Est-ce qu'Edmond Lay, en 1968 ou plus tard, il avait un propos critique sur l'architecture de manière générale ? Ou alors est-ce qu'il le réservait à son crayon on va dire, est-ce que c'était simplement par la table à dessin ?

PL : Oui, il parlait pas beaucoup.

AF : Et sur l'industrialisation, il exprimait pas les idées sur comment...

PL : Non.

AF : Il vous avait parlé en 1968 du concours qu'il avait fait à l'université de Rice en 1962 avec des étudiants de Cornell ?

PL : Non.

AF : Il avait participé à un concours d'idées sur les Community College. Le sujet du concours, ils devaient dessiner un sorte de campus. Il avait développé toute une idée de petits éléments préfabriqués mais qui étaient préfabriqués par les habitants on va

dire du Community College. C'est un concours d'idée, mais il essayait de développer une vision intermédiaire entre la préfabrication lourde et l'artisanat.

PL : Ah bon ? Ah non, non, il n'en as pas parlé de ça.

AF : Après en France, il n'a pas du tout réussi à mettre ça en œuvre. En France on voit que quand il a fait Nancy ou Talence, il n'y avait pas la place pour des petites entreprises et faire du préfabriqué artisanal. Je crois qu'il avait cette vision là, d'arriver à faire une sorte de voie intermédiaire entre l'artisanat classique et la préfabrication lourde. Ce que Paul Bossard a réussi à faire à Créteil et ce qu'il a réussi à faire au Navarre. Non ? On pourrait un peu parler de ça ? C'est pas une usine ce qui est installé sur le chantier. C'est presque plus de l'artisanat mais avec une grue qui peut embarquer les éléments. Je sais pas si vous avez particulièrement étudié les plans de ses maisons ?

PL : Non.

AF : Après c'est des questions d'ordre général qui sont celles de la typologie. J'ai essayé d'identifier des types dans les plans des maisons qu'il a fait. Mais je me dis, tous les architectes en fait développent vont choisir, ils vont avoir par exemple 4 ou 5 types de maisons qu'ils vont travailler au long de leur carrière. Enfin je sais pas si vous êtes d'accord avec ça ?

PL : Inconsciemment. Ils sont pas toujours conscients de ce qu'il font les architectes.

AF : Mais un peu nécessairement, parce qu'on se réinvente pas tous les matins. C'est quoi l'héritage de Wright que vous avez ?

PL : Nous on a très peu connu de choses de Wright. Nous dans l'agence avec Sallier, Wright était inconnu. Nous ce qu'on connaissait c'était Bauer, Gropius, le Bauhaus, Neutra et puis les gens qu'on a connu après avec le Case Study Houses, Johnson, Schindler, Elwood. C'était ça nos références. Parce qu'on a commencé par les maisons de vacances. C'était pour faire des maisons au cap Ferret. C'était ça la commande qu'on avait c'était les maisons de vacances principalement. Alors c'était ça nos guides, on essayait de faire comme eux, comme ces gens-là et on ne connaissait pas Wright du tout.

AF : Même si Neutra et Schindler avait travaillé avec lui.

PL : Oui mais on ne le connaissait pas. On le voyait au contraire comme un grimacier. On le voyait avec, comment il s'appelle... ?

AF : Viollet-Le-Duc ?

PL : Non, non, un américain.

AF : Richardson ? Sullivan ?

PL : Non, non, plus récent.

AF : Qui est un peu grimacier comme vous dites, un peu romantique ? Je vois pas là. Vous n'avez pas des livres ? Kahn ? Non, Kahn ça n'a rien à voir.

PL : Ah non pas Kahn. Kahn on l'a découvert après. C'est respectable Kahn. Un autre obsédé du triangle équilatéral, des tracés triangulaires.

AF : Un élève de Wright ?

PL : Ah, je ne retrouve plus.

AF : Je vois pas. Je connais Bruce Goff mais qui est vraiment beaucoup plus extravagant.

PL : C'est par là, c'est pas Bruce Goff mais un peu comme ça.

AF : Soleri mais il a pas fait du tout de...

PL : Ah non Soleri je vois. Soleri ça je l'ai connu par Edmond.

AF : Et oui parce que lui il avait passé du temps chez lui. Il vous en a parlé justement en 1968.

PL : Oui.

AF : J'ai eu au téléphone Gérard Huet qui a fait un an chez Soleri aussi en 1968. Il a dessiné quelques maisons en début de leur agence avec l'agence Arca, dans les années 70, ils ont dessiné des maisons vraiment très inspirées par le Wright. Notamment une qui est inspirée par la maison d'Edmond parce qu'il y a même les jardinières. Il a refait les jardinières comme chez Edmond à Auch. Je vais en parler dans mon travail de thèse. Je suis un peu explosé aux quatre coins de la France là mais...

PL : Il a pas fait beaucoup de maisons individuelles.

AF : Ah non, non, ils en ont fait trois, quatre au début. Il en a fait une autre à Vieille-Toulouse aussi. Une maison sur un plan hexagonal comme ça. Pour en revenir à l'Américain, ça reviendra. En regardant les plans de votre maison, ils intègrent cette capacité à évoluer.

PL : Ah non mais ça c'est venu plus tard. Donc il y a eu la période avec Sallier. C'était vraiment le ligne Neutra disons.

AF : Ça c'est quand on voit toutes les prolongations là comme ici vers l'extérieur.

PL : Ça c'est l'empreinte de la période Sallier des années 1970. Bon. Moi je les ai quittés en 1974. Après moi j'ai quand même fait une reconversion intellectuelle par le passage à la direction de l'architecture. J'ai été trois à la direction de l'architecture

à plein temps avec l'agence qui continuait ici. J'avais deux filles architectes qui travaillaient qui sont restés là, qui ont continué les affaires. L'agence a continué mais moi je me suis occupé de différents dossiers mais c'était un moment où il y avait une réforme de l'enseignement dans les écoles. C'est un moment où on a créé le certificat alors qu'avant il y avait juste des unités de valeur et tout était décousu. On a lancé ce truc là et moi j'étais persuadé que les enseignants n'allaient pas accepter ce truc, que ça n'allait pas marcher et qu'il fallait aller voir dans les écoles. Alors Duport m'a dit : « Mais on n'a pas de frais de déplacement, on peut pas en avoir... » Finalement j'ai réussi à trouver les frais de déplacement et j'ai été dans toutes les écoles. Donc j'ai vu ce qu'il se faisait dans les écoles françaises. J'ai vu qu'il y avait des écoles de province dans lesquelles il y avait des choses très intéressantes. J'ai vu que par exemple à Clermont-Ferrand ou à Saint-Étienne il y avait des choses vraiment intéressantes. Mieux qu'à Paris. Et puis à Paris aussi il y avait des intellos quand même qui faisaient des trucs intéressants aussi. J'ai reçu aussi plein de sujets de diplôme, de trucs, de livres. Il y a une partie de ma bibliothèque qui date de cette période là. J'ai fait une reconversion intellectuelle.

AF : Vous avez été énormément nourri.

PL : J'ai été à toutes les expos de l'IFA pendant trois ans. J'étais extrêmement nourri au point de vue intellectuel et j'ai bougé. C'est à dire que j'avais eu vraiment Sallier et Courtois comme maîtres que j'admirais profondément.

AF : Ah, ils étaient plus âgés que vous ?

PL : Ils avaient 10 ans de plus que moi. C'était des gens chez qui j'avais travaillé étant étudiant.

AF : J'avais cru que vous aviez monté une agence ensemble. Je suis désolé, j'ai vraiment pas travaillé le dossier.

PL : C'étaient les architectes modernes de l'époque. Donc j'avais travaillé chez eux et puis après il m'ont admis comme associé et puis après ils m'ont jeté. Là j'ai eu une reconversion. J'ai découvert l'histoire de l'architecture à ce moment-là. Qui n'était enseigné à mon époque. C'était nul. On savait rien à l'école des Beaux-Arts ici..

AF : Sur la partie moderne ou même sur tout ?

PL : L'école d'archi de Bordeaux. Si on avait un type qui nous avait parlé des Assyriens, des Mésopotamiens... Nul. Pas d'histoire, pas de construction. Zéro de construction. Un mec qui nous avait parlé des soutènements dans les fondations. Un truc nul. Ferret était un type absolument nul.

AF : Le directeur de l'époque ?

PL : Le patron qui nous corrigeait. C'est un type qui n'avait aucun discours. Il nous

corrigeait, il passait derrière nous et puis il disait : « Non c'est pas ça. » Il faisait des petits croquis. Il regardait un peu ce qu'on faisait. Alors les types qui ne faisaient pas exactement comme lui faisait (j'en faisais partie), il passait derrière nous et il disait rien. Moi j'ai passé des mois sans avoir aucune correction parce qu'on ne prenait pas le parti du patron. Donc j'ai eu cette période de reconversion intense. C'est là qu'il y a eu l'apparition de la filière bois. Comme j'avais fait le chalet de Barèges, j'étais réputé comme architecte du bois. Donc j'ai valorisé cet aspect là. Puis ça m'intéressait. Je faisais partie de l'équipe que la direction la construction avait repéré en province pour monter des réalisations expérimentales. Avec quelques-uns on s'était regroupés et on avait fait un truc qui s'appelait le groupe AVEC.

AF : HAVEC ? avec un h au début ?

PL : Non AVEC parce qu'on voulait pas être CONTRE les industriels et on voulait pas qu'ils soient SANS nous donc on voulait être AVEC. C'était AVEC l'industrie. Donc on avait monté un truc et on était un peu repéré par le ministère. Pas par la direction l'architecture, par la direction de la construction qui pilotait le bâtiment, les HLM. Donc j'ai été un peu promu par ce truc là dans la filière bois. J'étais un des... avec Schweitzer, Gimonet, Wattel, on étaient une dizaine, Bernard Kohn. J'ai été poussé par ce truc là.

AF : Ça c'est après la Direction de l'Architecture après 1977.

PL : Les années 1985-1990. On a eu une activité de travail et de réflexion en même temps. Ce qui n'était pas du tout le sort de notre activité avec Sallier.

AF : Bien qu'il y avait quand même une forme de recherche, formellement.

PL : Formellement, on cherchait, on dessinait. Mais c'était pas du tout formalisé. Tandis que là pour le plan construction, il fallait faire des projets mais il fallait remettre un mémoire.

AF : Il y avait une partie réflexive à côté sur la pratique.

PL : Voilà, il fallait réfléchir un peu. Ça m'a obligé à réfléchir et à écrire.

AF : Cette maison ici elle a été faite à quel moment dans tout ce ?

PL : À ce moment-là.

AF : Elle fait partie de la période.

PL : Elle a été construite en 1973, au moment de la rupture avec Sallier. Elle a brûlé en 1976.

AF : Entièrement ?

PL : Non, l'étage. On a refait l'étage et j'ai fait l'agence en bas puisque j'ai quitté Sallier

en 1974. Donc on a remanié le bas pour transformer en agence. Les enfants sont montés. J'ai 5 enfants. Il y en avait trois en bas et deux en haut. Avec le remaniement de l'incendie, j'ai pris tout le bas de ce côté-là et les cinq enfants ici. Ça s'arrêtait ici. L'étage s'arrêtait là. Là où on est nous ça n'existait pas, ça a été rajouté. L'agence a fonctionné 20 ans là jusqu'en 1995. En 1995 j'avais 65 ans j'ai dit : « J'arrête. » Parce qu'il y avait des concours, je pensais que j'aurais dû être pris. Mon fils était pris mais pas moi. J'ai pas supporté ça donc j'ai dit : « J'arrête l'agence, je prends ma retraite. » J'avais prévenu un an à l'avance donc mes filles se sont reconverties. Et fin 1995 j'aurais dû terminer plusieurs opérations pour ASF. J'ai fait deux gares de péage à Toulouse et puis des gares dans le sud plusieurs. Et des aires de repos. Enfin je travaillais pas mal pour ASF. On a arrêté l'agence mais il y avait des choses qui n'étaient pas finies pour un ASF et il a fallu finir. J'avais mon fils Marc qui était revenu à Bordeaux et qui avait besoin de se loger. Donc je lui ai laissé l'appartement en bas et je me suis installé dans les deux chambres qui étaient là qu'on a réuni pour en faire un espace. Pour faire une petite agence. Donc j'ai eu une petite agence là pendant trois ans je crois. Avec juste une secrétaire. J'ai fini les affaires en cours mais j'étais à la retraite. Et puis j'ai été quand même plutôt actif. J'ai continué à faire des trucs. Je m'occupais de la revue *À Vivre*, plein d'autres trucs de formation permanente, j'étais président d'un truc de formation continue à Paris pour les collaborateurs d'architecte. À l'époque il ya avait des collaborateurs d'architectes. Maintenant il n'y en a plus. Il n'y a plus que des architectes.

AF : Et des dessinateurs.

PL : La il y avait des dessinateurs qui passaient des Caps qui passaient des trucs, il y avait une formation pour ça. Je m'occupais de cet institut à Paris. Je me suis occupé d'AMO, Architecture et Maîtres d'Ouvrage, association. Je me suis occupé de plein d'histoires comme ça. Donc j'avais quand même un bureau là. Et puis après j'ai la fille aînée de Marc qui est devenue étudiante donc je lui cédé cette pièce où j'ai fait ce bureau d'architecte de 50 m² là et j'ai transformé ça en studio. Donc il y a un studio là avec une kitchenette, une salle de bain, etc. Et je suis venu ici.

AF : C'est très évolutif.

PL : Voilà, c'était une chambre là.

AF : Quand une architecture elle a une trame, c'est facile à changer.

PL : C'est très facile à changer. Ça n'avait pas été pensé pour être repris initialement. Ça s'est révélé être évolutif.

AF : Chez Wright il y a cette pensée de pouvoir justement développer sur une trame et pouvoir raccorder. Mais finalement j'ai l'impression que même sans une trame... Parce que la maison de Gabaston par exemple, le garage qui a été fait en 1984 finalement même si elle renverse l'entrée et tout ça, ça marche bien, même si on

n'est pas sur quelque chose de modulaire ou de tramé. Edmond Lay avait pensé faire l'extension plutôt de l'autre côté. Pouvoir rajouter des chambres. Ce qui est devenu la chambre en contrebas un peu à l'arrière au fond, c'était pensé comme étant une ouverture vers un potentiel possible développement plus tard.

PL : Alors il y avait l'activité de la Girolle qui avait été faite avec Sallier un peu honteux. C'était une activité un peu honteuse pour Sallier.

AF : Pas pour vous ?

PL : Pas pour moi mais pour Sallier. Et qui s'est révélé être un truc qui marchait très bien. Et il y a répondu à des tas de situation difficile. On a pu répondre à la demande de gens qui étaient dans le besoin.

AF : Les amis dont je vous parlais, c'est une maison que j'ai connu quand j'étais au collège, lycée et c'est un très bon souvenir. J'ai rediscuté juste avant de partir avec le père, on a eu une discussion sur l'espace. Parce que eux c'est pareil, ils avaient très peu de moyens. Je crois qu'ils avaient trois travées. Il dit : « Moi c'est vraiment une maison qui a changé mon rapport au monde et à l'espace. » Il dit : « C'est une maison qui apprenait à vivre avec l'extérieur. » J'ai trouvé ça génial parce que finalement c'est quand même un des grands propos thématiques de l'architecture organique de Wright. Ça devient une interdépendance. On ne peut plus vivre sans l'extérieur.

PL : Et puis alors, nous on était vraiment les acharnés du toit terrasse. Une maison moderne c'était une maison avec un toit terrasse. Moi j'ai acheté un terrain ici parce que il y avait un cahier des charges qui permettait de faire des toits plats. Je voulais pas faire un toit en tuiles. Les Girolles, on s'est soumis à la pratique ordinaire des lotissements.

Un toit en tuile quoi. J'ai découvert l'importance que ça avait pour un client moyen d'avoir un toit. Que la maison ait un toit. Ça m'a fait évoluer aussi beaucoup. Si bien qu'après j'ai fait les paillotes qui ont un toit en chaume.

AF : Il y a un ouvrage qui existe sur ?

PL : Il y a eu un hors-série d'*À Vivre*. Les paillotes elles y sont. C'est à Lacanau. Là c'est vraiment un toit.

AF : On retrouve les volumes en bardage vertical. Là c'est un retour à des formes carrément, presque vernaculaires. Elle était peinte comme ça à l'origine ? Ils ont fait des commentaires là dessus Sallier ? Ils ont ils ont commenté la paillote ?

PL : Ah non c'était après, on se parlait plus là.

AF : Ils ont dit : « Il est perdu là ! »

PL : Arc-en-rêve c'était l'expo, c'était en 1995.

AF : Christelle Floret elle fera un livre sur vous quand elle aura fini son travail de thèse.

PL : Elle a fini son boulot là. Elle va soutenir sa thèse là bientôt. Elle a fait un travail formidable. Ça fait cinq ans.

AF : Moi officiellement j'ai commencé en 2020 donc il faut que je finisse pour mars prochain.

PL : Elle a fait vraiment un chouette boulot. Elle a essayé de comprendre justement toute cette évolution là.

AF : Partir d'une modernité. ce qu'ils ont fait beaucoup de béton aussi non son plan ouais pourquoi pas je vais essayer de la croiser mais je sais pas si je vais avoir le temps

AF : oui c'est vraiment une monographie.

PL : C'est l'histoire du bonhomme et puis après la production.

AF : ERAB c'est quoi c'est l'École Régionale d'Architecture de Bordeaux. [...] Vous aviez refusé le premier projet à Gabaston de Grésy. Vous vous rappelez ? C'est grâce à vous qu'elle existe la maison parce qu'ils avaient fait un premier projet avec un architecte. Des cubes en béton plantés dans le dans le champ. Ça vous intéresse que je retrouve le nom de l'architecte ? Quelqu'un qui avait travaillé Gresy et Hébrard. Edmond Lay à travaillé avec eux d'ailleurs. Pour un projet en Espagne. J'ai retrouvé un projet de logement au bord de la mer. Jacques Suasse qui a travaillé avec Grésy sur la faculté de Pau et le VVF d'Anglet. Lui avait fait un premier projet que vous avez refusé. C'est de l'anecdote. Vous étiez architecte-conseil.

Houla, c'est énorme son truc, ça n'en fini pas. Je vais pas faire tout ça moi. Elle est architecte Christelle Floret ?

PL : Non, elle est historienne, c'est pas la même approche.

AF : Moi j'ai redessiné plus les maisons. J'ai pas mal retracé grâce à cette personne dont je vous parlais, Jean-Henri Fabre, qui était donc qui a conservé pas mal d'archives de Toulouse et de 1968. C'est la suite d'Edmond Lay et vous et l'enseignement à Bordeaux. Il est venu à Bordeaux au final ou pas ? Je ne sais plus trop.

PL : Il a été proposé mais refusé.

AF : Après lui il a enseigné un an à Toulouse et à la fin il avait trop de travail et il a demandé à Toulouse à ce que il puisse condenser, faire des intensifs condenser son enseignement parce qu'il ne pouvait pas venir toutes les semaines à l'école et ça lui a été refusé donc il a arrêté d'enseigner. Dommage je pense. Autant pour lui que pour parce que je pense ça aurait pu aussi l'aider à confronter un peu j'ai l'impression que. C'est toujours riche l'enseignement pour tout le monde. Autant pour les étudiants

que pour les enseignants. J'ai fait ça pour la première fois cette année là pendant un semestre et c'était très riche. Ok. C'est pas mal. On a abordé plein de sujets. C'est mieux ça, ça fonctionne mieux que par mail.

08 Entretien avec Paul Desgrez

par téléphone
30 janvier 2023

Paul Degrez a travaillé chez Candilis est il est cosignataire des plans de l'École d'Architecture de Toulouse. Il était enseignant au sein de l'Atelier C à la suite de la réforme de 1968 tandis qu'Edmond Lay a fait un passage éclair dans l'Atelier A.

Antoine Fily : Vous vous rappelez ? Parce que j'ai discuté avec Gérard Huet récemment, qui m'a dit avoir eu Edmond Lay comme prof à l'école d'archi.

Paul Desgrez : Oui, mais en réalité c'était très peu.

AF : Oui, c'est ce qui me semblait lui, il m'a dit qu'il avait enseigné toute une année voire plusieurs années.

PD : Ah ça, à mon avis, non. Peut-être que ça s'est fait parce qu'à l'époque il y avait l'atelier A et l'atelier C. Alors que peut-être que lui était à l'atelier A, je ne sais plus.

AF : C'était différents ateliers dans l'école ?

PD : Oui à Toulouse à l'époque, il y avait deux ateliers.

AF : C'était quoi la différence entre les ateliers ?

PD : Ah bon, vous ne savez pas tout ça !

AF : Non, j'ai lu un peu le livre de Constance Ringon, mais à peine...

PD : Elle ne dit pas tout, parce qu'elle ne sait pas tout. À l'époque, c'était en 1964, il n'y avait qu'un seul atelier, c'était l'atelier de Lemaesquier, Desnoyers avec comme correspondant à Paris Lemaesquier. Et donc nous là-dedans, très vite on en a eu marre et on s'est dit que l'on pouvait créer un autre atelier avec plusieurs profs, dont Tarrus... Et donc on a fait une scission. Au début honnêtement, on a fait des essais, puis très vite ça a été 1968. Et très vite ça a été naturel, de rentrer dans 1968, et après ça on a déposé la création de l'école d'architecture. Sur la base de la réunification des deux ateliers et sur la base de l'éviction de tous les profs.

AF : D'accord, et donc à Toulouse, ça a donné lieu à deux ateliers.

PD : Deux ateliers entre 66 et 68 grosso modo. Après 68, le ministère voulait réunifier les ateliers, car il ne voulait pas faire deux écoles. Il y a eu la création des fameux CPA. Et donc quand j'étais étudiant je faisais parti du groupe C. Et comme je

travaillais déjà à l'époque sur le Mirail, et donc on a eu une réunion avec le ministère et comme le référent de l'atelier A c'était Eibel, j'ai proposé à Eibel de se réunir, comme ça il y aurait qu'une seule école d'architecture.

Le ministère a dit ok, et il a dit quels profs ? Moi j'ai proposé que ce soit Malebranche pour l'atelier C, et Eibel pour l'atelier A.

AF : Et vous vous étiez dans l'atelier B ?

PD : Moi j'étais dans l'atelier C et je ne suis pas rentré comme prof dans l'atelier A que j'ai participé à créer. Parce que pour moi ce n'était pas important, je préférerais continuer à travailler chez Candilis.

AF : D'accord.

PD : Et ensuite, ils sont tous rentrés, Gérard Huet, etc. Et donc à un moment donné ils ont voulu refaire la révolution, ça a foutu un beau bordel, un ou deux ans après, c'était en 1970 ou un truc comme ça. Et moi en tant que cosignataire de l'école d'architecture avec Candilis, je parle du bâtiment. Et là ils ont voulu faire la révolution, la grève et tout ça, le ministère était emmerdé, et c'est là que le ministère s'est retourné vers moi pour me demander si je ne voulais pas devenir prof, j'ai dit d'accord. Ok je suis d'accord mais seulement si j'ai le plus gros poste. En réalité ce n'était pas le plus gros poste, en grade, mais le mieux payé. C'était prof P3 parce que je n'avais que 8h de cours, et par rapport au salaire ... Mais moi c'était ce qui m'intéressait parce que je voulais continuer à travailler chez le Candilis.

AF : Gérard Huet m'a dit qu'Edmond Lay quand il était enseignant, était assez proche de Pierre Eibel.

PD : Il était à l'atelier A. Il est un peu barjo. Il a mal vieilli, je l'ai revu il n'y a pas longtemps. Avec lui, avec eux on était nos meilleurs ennemis disons. Mais on s'est toujours parlé par contre.

AF : D'accord. Quand je lui ai envoyé un mail concernant Edmond Lay, il m'avait fait des réponses très laconiques et en disant que j'avais rien compris à l'architecture organique etc mais... sans répondre du tout aux questions que je lui ai demandé sur l'enseignement et sur l'UPA et tout ça.

PD : Il a toujours cru qu'il était le meilleur du monde mais il n'a jamais rien fait. Mais c'est sympa de le voir, on fait abstraction de ça et ça va. Faut savoir faire abstraction.

AF : Ok bon ben je verrai si je réitère l'expérience de l'échange avec lui.

PD : Là où je le respecte beaucoup, c'est à l'époque, quand j'étais proposé les places au ministère, qu'on a réuni ces deux ateliers pour avoir une école d'architecture à Toulouse, sinon il n'y en avait qu'une à Bordeaux. Quand j'ai proposé que chacun vienne de ses propres profs, il a été voir Desnoyers pour le virer. Et ça je lui suis toujours gré,

sinon il n'y aurait pas eu d'école d'architecture.

AF : D'avoir su se fédérer au moment où il fallait quoi.

PD : Après au niveau architecture, c'est la caricature.

AF : Et il y a je sais pas si vous avez lu, il y a un article qui a été fait par quelqu'un qui s'appelle Gilles Antoine Langlois, sur l'été 1968 justement à Pietat.

PD : Non je ne l'ai pas lu ça.

AF : Il parle un peu des gens présents et de la proposition de Tarbes qui a été écrite.

PD : Je dois dire que, comme j'étais en train de tout pousser, j'y étais, il fallait mieux être au courant mais honnêtement, c'était la cours d'école, qui était le meilleur et tout ça. Moi le problème ce n'était pas ça, la question c'était l'école d'architecture.

AF : Je demanderai alors aussi à Jean-Henri Fabre.

PD : Il vous fera une traduction d'historien.

AF : Lui oui, il aura peut-être des informations à me donner en fait. Je l'avais rencontré à Toulouse. Mais comme j'avais pas encore parlé avec Gérard Huet, je savais pas enfin, je savais pas trop quoi lui demander.

PD : Gérard Huet c'est plutôt atelier A, étudiant d'Edmond Lay. Moi j'arrivais des États-unis, où j'ai vu les réalisations de Franck Lloyd Wright en long en large et en travers, j'ai même été dans son atelier là-bas, où ça je ne pourrai pas supporter, tout était, la création de Wright c'était au trait, alors que pour moi c'est d'abord la résolution de programme.

Comme les débats qu'il y a là aujourd'hui sur la caserne Vion autour de...Debeaux. Donc Deveaux avec lui, j'ai beaucoup travaillé avec lui, parce que c'était toutes les questions, Venustas, etc. Donc moi j'étais d'accord avec ces trois thèmes et je disais « ça m'intéresse pas de dire il y a trois thèmes, point barre, mais comment s'articulent les trois thèmes entre eux ». C'était un débat que j'avais avec Deveaux et avec ce que faisait Deveaux. Le monument à la résistance, cette flèche en auto-tendu. Il a beaucoup travaillé sur ces questions là.

AF : Les tensions entre les...

PD : Non c'était... Le béton il y a des parties tendues et des parties comprimées. Le béton quelque part, ça cache la vérité des tensions de la structure. Et donc là-dessus on était d'accord d'essayer voir comment on pourrait clarifier cette question-là. Et c'est comme ça qu'il avait ce truc au monument de la résistance. Et donc... Comme moi en plus à l'époque, avec les débats sur le Bauhaus, et comme moi j'allais beaucoup en Union Soviétique à l'époque, là-bas ce qui m'intéressait c'était la période constructiviste qui a duré quelques années juste après Lénine.

J'ai visité toute l'Union Soviétique jusqu'à Bakou, où il y avait des quartiers entiers fait comme ça, mais personne ne le sait. Et c'était cela qui m'intéressait. Et c'était ça comme débat qu'il y avait en même temps à l'école d'architecture. Et en face on avait Edmond Lay et l'atelier A grosso modo. Nous on appelait les « chouettistes ». Chouette, chouettiste. Parce qu'ils disaient souvent : « Ça c'est bien, c'est chouette ! »

AF : Et vous y avez été en quelle année aux États-Unis ?

PD : La première fois en 1964 je crois, pour voir les trucs de Wright, autour de Chicago, puis sur la côte californienne, là aussi il avait fait des trucs intéressants, à San Francisco. Il a fait tout un pont sur la Baie, à la fin de sa vie.

AF : Et vous ça ne vous a pas influencé dans votre pratique de l'architecture, Wright ?

PD : Non. C'est-à-dire, c'est important de l'avoir connu et de l'avoir digéré. Quand je suis rentré dans l'architecture, j'ai vite compris que c'était pas là où j'avais envie d'apprendre. Donc à 19 ans – j'étais déjà rentré à l'école depuis un an ou deux – je suis rentré directement chez Candilis où il m'a nommé responsable d'un truc. C'était beaucoup plus intéressant. Et surtout le débat qu'il y avait entre Candilis, Josic et Woods. Les trois. Candilis ne créait pas vraiment d'architecture. Il savait mettre en opposition Josic et Woods. C'est le plus grand architecte commerçant que j'ai jamais vu. Il est capable de vendre n'importe quoi.

Quand je suis rentré il était ent train de faire le parking des Carmes. Et c'était Woods qui l'avait conçu. Et les bords du parkings c'était des angles de béton, comme un grand aspirateur, pour aller vitre. Quand moi je suis arrivé, j'ai trouvé ça con et comme.

J'ai dit : « Mais monsieur le maire, on peut pas enterrer tout ça ! » « Si vous me mettez les archéologues dessus, le chantier va être arrêté ! » « Moi ce que je vous propose, c'est de nous laisser un jour ou deux, on se emt à plusieurs, on relève ce que l'on voit et puis après tant pis. » Alors tout de suite une ètre de béton dessus. Terminé ! C'est comme ça que se passait les choses à l'époque. Il y a même pas de photos rien. J'aétais encore trop naïf à l'époque.

Il y avait trois patrons à l'Atelier C, il y avait Tarrius, il y avait Debeaux et il y avait Lefèvre, qui était le chef d'agence de Candilis. Avec qui moi... J'ai été dire à Candilis, je veux avoir de rapport avec lui, je veux avoir un rapport direct avec vous.

Oui c'est vrai que pour Edmond Lay. Parce que moi je l'ai vu là-bas Wright. Dans son atelier, il avait tous les mecs qui dessinaient au crayon, avec le même crayon que le maître et on dessinait comme le maître. Moi c'était un type que je pouvais spas supporter. L'architecture comme si on parlait de la forme et puis point barre ! Et après on invente une histoire. Alors que pour moi l'architecture elle se fonde sur la composition entre ce que l'on veut et ce que l'on peut dans la matière. L'architecte

n'est pas un sculpteur. Un sculpteur, il se lève le matin, il dégueule son truc et c'est terminé, comme un peintre. Nous c'est différent, on travail sur du concret, sur quelque chose qui vit et donc il faut qu'on comprenne pour pouvoir proposer quelque chose. Et aussi il faut penser au prochain architecte qui travaillera sur ce qu'on a fait. Autrement dit il faut toujours penser une architecture ouverte pour moi.

AF : chez Wright, dans ses plans il y a une capacité d'évolution qui est réelle et qui fonctionne assez bien.

PD : Oui, ça m'avais intéressé à l'époque. Mais après, quand on est allé sur place, il fallait voir... Tout le monde dessinait avec le même crayon que lui. Il faut le voir pour le croire. Ah si, un truc intéressant, c'est ce bâtiment pont, le Marine County Civic Center, qu'il a fait à la fin de sa vie aussi. Je faisais tout ça un stop et quand on fait du stop aux États-Unis, ça veut dire qu'on est pauvre ou truand. Il fallait être jeune et con pour oser faire ça.

09 Entretien avec Gérard Huet

par téléphone
24 mai 2022

En 1968, Gérard Huet a passé sa première année d'étude dans l'atelier de Paolo Soleri en Arizona. À son retour en France en 1969, il a eu Edmond Lay comme enseignant dans la toute jeune Unité Pédagogique d'Architecture de Toulouse durant la seule année où il a enseigné. Au début de sa carrière avec l'agence ARCA, il a conçu quelques maisons néo-wrightiennes dans le sud-ouest.

Gérard Huet : Donc je vous disais que mes lectures préscolaire pour l'école d'architecture m'avait amené à lire quelques articles sur Paolo Soleri, ses engagements sociaux à travers une écologie vertueuse, ou une économie vertueuse. Donc ça pour un jeune blanc bec, ça m'intéressait quoi. Bon c'était très facile d'intégrer Soleri parce qu'en tant qu'ancien élève de Wright, il a reproduit à côté de Phoenix, à Arcosanti, le modèle du Taliesin de Wright, où des étudiants architectes venaient faire un cycle de travail chez lui. J'ai eu moi aucune peine, dans la nébuleuse soixante-huitarde, à faire valider ça comme ma première année d'études.

Antoine Fily : Ah oui, vous avez réussi en rentrant en France, à faire valider ça comme une première année.

GH : Et je pense que j'ai beaucoup mieux travaillé que si j'étais resté en France.

AF : Et vous vous rappelez les publications ? C'était l'Architecture d'Aujourd'hui probablement ?

GH : Oui c'est ça, c'était l'Archi d'Aujourd'hui, de mémoire. Oui, avec tous les plans des cités de Paolo Soleri, dont l'Arcosanti.

AF : Vous avez visité l'architecture de Wright aussi en étant aux États-Unis ?

GH : Mais bien sûr, j'en ai profité parce que c'est à une poignée de mains. Je suis allé voir bien sûr, Taliesin West puisque c'était à quelques kilomètres, quelques dizaines de miles de Phoenix donc aucun problème pour voir ça. Mais c'était déjà complètement arrêté, il y avait rien. Ça marchait déjà comme une fondation.

AF : Oui ça faisait déjà dix ans que Wright était décédé.

GH : Donc c'était complètement arrêté. Oui bien sûr je suis allé voir ça et j'ai eu quand même le privilège de visiter dans le territoire là, quelques maisons qu'il avait

fait dans le désert. Et puis je pense même, je me souviens plus maintenant très bien, ni le nom de la maison, ni le nom des proprios qui m'avaient invité. Ce mec travaillait à la NASA, voilà donc je suis allé passer deux-trois jours dans cette maison donc je me souviens plus le nom, qui était magnifique.

AF : D'accord.

GH : Bon voilà ça c'est Wright mais bon comme tout jeune architecte je ne connaissais rien de Wright. Je connaissais très peu de choses puisque j'avais pas démarré mes études. C'est après coup en m'engageant dans mes études scolaires que j'ai pu approfondir ce qui était Wright, ce qui était Louis Kahn que j'ai eu l'occasion de rencontrer aussi dans ce voyage. Et quand on a fondé ARCA, une de nos premières commandes c'était une maison d'individuelle à Auch avec des gens magnifiques, très ouverts. Je n'ai eu de cesse que d'essayer d'expérimenter, notamment ce rapport à la matière. Parce que Auch, c'est un territoire de calcaire, donc la notion de la pierre était tout à fait appréhendable. Je me suis exercé avec des maçons de génie à essayer de monter un mur cyclopéen, en coffrant par lits de 50 ou 60 cm, en bâtissant les pierres, en faisant du ciment blanc dans les joints.

AF : Vous étiez très présent sur le chantier dans cette maison là, ça vous a permis de vous d'expérimenter pas mal...

GH : Surtout être avec une entreprise formidable, qui eux-mêmes sont très engagés dans une forme nouvelle de construction. Ils ont mis une énergie folle là-dedans pour faire bien, pour chercher, pour expérimenter. On a fait des prototypes, voilà, donc c'était formidable. L'architecte à l'ancienne, on était au temps de Brunelleschi quoi !

AF : Et vous avez continué à travailler avec ces maçons après, avec cette entreprise ?

GH : Oui, j'ai retravaillé sur des projets, peut-être un petit peu plus importants, mais c'est une belle boîte locale !

Une cinquantaine d'ouvriers ou soixante, à cette époque là c'était des gens sérieux, qui avaient les capacités de travail et puis un vrai savoir faire. Ce qui est de plus en plus difficile aujourd'hui !

AF : Et vous avez refait d'autres projets plutôt dans la maison individuelle ?

GH : Non. Parce que quand l'agence s'est faite en 1974, c'était le début des concours et donc en tant que jeune agence, on s'est lancé dans les concours éperdument. Et puis on a accédé à des marchés beaucoup plus gros, et là c'était plus les mêmes, plus du tout les mêmes technologies.

AF : Ah oui vous n'êtes pas resté sur ce marché là ?

GH : Et du coup des maisons individuelles on en a fait deux ou trois, trois-quatre

dans toute notre carrière. C'est un marché que l'on a complètement abandonné. Enfin pas abandonné mais on était plus dans ce marché-là quoi.

AF : Plus cette échelle-là... Et quand vous en avez refait vous avez essayé de toujours être dans le même esprit, avec cette recherche sur la matière et tout ça ?

GH : Oui, mais avec des matières différentes, des matières de béton. Il y avait des matériaux différents mais bon ça reste très limité c'est trois-quatre maisons.

AF : Et sur le plan de l'espace, de la composition, est-ce que c'est aussi un héritage ? Est-ce que vous avez essayé de mobiliser, comme dans cette maison, les formes de plans, les formes de croissance de Wright ou de Soleri ?

GH : Oui, enfin, la maison d'Auch, c'est au fond une maison tout à fait traditionnelle en terme programmatique, je ne sais plus combien, deux, trois chambres, une maison pour un couple de gens déjà assez mûrs, je crois qu'ils étaient directeurs d'une succursale du Crédit Agricole. Donc ça a été la qualité d'une rencontre et d'un dialogue et la confiance que ces gens nous ont accordé... Parce que visiblement ils n'étaient pas venus chercher ça. Mais en même temps une qualité de relation, une confiance qui s'est installée une curiosité, un intérêt. Donc cette maison on l'a transcendé un peu, ce programme classique, on l'a un peu transcendé dans une approche un peu plus organique. Un terrain en pente qui est orienté plein nord, c'était pas topissime quoi... C'était pas un bon choix, j'aurai jamais choisi un terrain pareil ! C'était fait, donc comment s'installer dans ce terrain ? Comment aller chercher de la lumière ? Comment on pouvait vivre à la fois dedans et dehors ? Les éternelles questions que l'on se pose dès qu'on a un sujet de cette nature.

AF : Oui c'est un peu un cas particulier, la chance...

GH : Après on a fait un autre projet, c'était une maison pour un copain médecin à Toulouse, enfin dans la banlieue toulousaine, toujours sur le modèle de Wright et des maisons de la Prairie, des maisons très étalées. Un travail géométrique, sur le triangle. Elle s'appelle la maison Clanet.

AF : Comment vous dites ?

GH : C.L.A.N.E.T.

AF : D'accord, ça m'intéresserait de...

GH : Mais maintenant je ne sais plus, comme c'est vieux.. Et comme on a vendu notre cabinet, je ne sais pas si on a des archives de ça, puis cette époque là elle était pas numérisée, donc tout se dessinait au T et à l'équerre,

AF : Par rapport aux archives, ouais vous dites vous avez plus rien chez vous ?!

GH : Non mais les gens qui nous ont racheté, c'est une structure qui s'appelle

Kardham et ils existent à Toulouse.

AF : C'est à eux que j'ai écrit comme je ne trouvais pas votre...

GH : Oui ils m'ont fait passer le message voilà. D'accord il m'a transféré le message, mais il y a une fille qui s'appelle Karine auprès de laquelle vous pouvez vous adresser de ma part.

AF : Et elle potentiellement elle peut avoir accès à vos archives

GH : Oui oui s'il y a quelque chose c'est elle qui l'a.

AF : Et la maison Clanet, elle est où, elle est sur la commune de Toulouse ?

GH : Elle est à Vieille-Toulouse. C'est une commune un peu chics de la banlieue toulousaine.

AF : Au sud le long de la Garonne, après Ramonville tout ça. Je me balade justement dans ces années, comme je vous disais, entre les années 1960 et les années 1990, justement dans les réalisations qui ont été faites dans l'esprit américain Wright, Soleri.

GH : Vous avez le maître des lieux c'est Edmond Lay, c'est sûr.

AF : Lay c'est le corps de mon sujet, on va dire, mais j'essaye de naviguer autour.

GH : Il a épousé Wright quoi ! Et puis là vous avez, il y a des gens qui s'occupent quand même de son atelier, de tout son patrimoine, je sais il y a quand même des gens là qui sont très actifs

AF : Parcours d'architecture ?

GH : Oui c'est ça oui.

AF : Je les ai rencontrés, on va dire que nos travaux se complètent, parce que voilà ils sont pas architectes, et donc ils ont pas la même approche mais ils ont fait un gros travail, ouais pour l'exposition rétrospective en 2015, et tout ça, pour l'inventaire des archives. Mais voilà moi je me focalise...

GH : Moi je l'ai eu comme prof Lay, parce que quand je suis rentré des États-Unis en deuxième année, on a eu Edmond, qui a été embauché pendant quelques temps, deux-trois ans peut-être. Je pense qu'il a fait une carrière d'enseignant qui a duré deux-trois ans. À vérifier.

AF : Les années ce serait quoi ? 1969, 1970, 1971 ? Quelque chose comme ça ?

GH : C'était 1975, 1976, 1977 à peu près.

AF : Il enseignait quoi ?

GH : Il enseignait l'architecture !

AF : Ok et alors c'était, ça se passait comment, parce que j'ai jamais entendu en fait de...

GH : Alors à proprement parler, on va pas dire qu'il avait une valeur pédagogique phénoménale, mais un formidable enthousiasme. Pour des jeunes architectes qui sortaient du lycée, c'était quand même intéressant d'entendre des gens comme ça, de voir son engagement professionnel, comment il organisait sa vie, c'est quand même très intéressant.

AF : Oui c'est plus par l'exemple que vraiment une pédagogie élaborée...

GH : Non ça ne s'assimile pas à ce qu'on a connu bien après.

AF : Mais qu'est-ce qu'il vous donnait comme exercice ? Vous faisiez de la conception, de tout type de programme ?

GH : J'ai plus de grands souvenirs maintenant de ce moment-là. Il nous parlait beaucoup. C'était un sensible Lay, c'était pas un théoricien, c'était un homme du dessin quoi ! Voilà, du dessin. Il aimait dessiner d'ailleurs, assez bien. Il nous expliquait les choses, qu'est-ce que c'est que l'architecture, qu'est-ce que c'est que doit être un architecte, comment il doit regarder un paysage... C'est le souvenir, que j'en ai.

AF : Et il dessinait pas mal lui aussi, j'imagine parce que c'est...

GH : Il dessinait beaucoup, il parlait beaucoup, il faisait beaucoup de croquis. Voilà il dessinait des choses très rapidement quoi.

AF : Et il faisait des corrections sur vos propositions ?

GH : Ça je ne me souviens même plus, je ne sais pas.

AF : Ah mais c'est intéressant, parce que je n'ai jamais entendu en fait de témoignages, de personnes qui l'ont eu comme enseignant en fait.

GH : À Toulouse il a fait ce parcours, je vous dis pendant 2-3 ans, et après je pense qu'il commençait à dire que c'était compliqué, parce qu'il avait son agence à Tarbes. Il fallait venir à Toulouse, c'était pas toujours très simple, quand vous avez une activité professionnelle, c'est compliqué de la faire cohabiter avec une activité d'enseignant. Bon ça a fait périlcliter, à mon avis, c'est ça qui a fait arrêter les choses. Je sais pas après pourquoi il a arrêté, j'en sais rien.

AF : D'accord, bon ben je me renseignerai auprès de l'école, pour voir s'ils ont conservé des traces de son passage.

GH : C'était vraiment tout à fait à la naissance, c'était voyons, ouais c'était 1970,

1970-1972. Puisque moi, c'était quand je suis revenu des États-Unis, ça a été la première année, donc c'était 1969-1970.

AF : Je vais chercher ça. Bon bon, je m'adresse à Karine donc chez Kardham pour essayer de voir si je trouve.

GH : Elle a des choses pour la maison Cieutat à Auch.

AF : C'est drôle parce que Edmond Lay aussi, dans son corpus, on va dire, il y a une maison Cieutat, qui l'a fait bon dans les années 1960, mais bon beaucoup plus modeste j'imagine, que celle dont vous parlez. Parce que c'était une...

GH : Après il a fait des baraques magnifiques, celles de Tarbes, il y deux ou trois maisons somptueuses là.

AF : J'ai beaucoup travaillé, oui sur la maison Auriol, là qui est faite en énorme bloc de pierres de Bidache.

GH : C'est un de mes copains très proches qui est un grand marchand de meubles contemporains à Toulouse. Galvani.

Auriol a acheté beaucoup de mobilier chez Galvani.

AF : C'est très intéressant j'ai plein de d'informations là de pistes.

GH : Il y a un architecte que vous pouvez contacter aussi à Toulouse, c'est Jacques Munvez.

AF : Lui il est archi du patrimoine non ?

GH : Non, mais je crois qu'il a aussi connu Lay, et je crois qu'il a beaucoup travaillé sur les problèmes de la conservation, des documents tout ça. Il est à la retraite. Edmond Lay il avait une carrière aussi d'architecte conseil de l'État. Moi quand j'ai été architecte conseil de l'État, alors quand je suis rentré, il n'y était plus mais il a fait un bref passage ou même un passage un peu plus long, parce qu'il a été architecte conseil du Gers entre autres.

AF : du Gers et des Pyrénées-Atlantiques, si je me rappelle bien.

GH : Là aussi vous pouvez peut-être avoir quelques... Alors quelqu'un qui le connaissait excessivement bien et qui lui a permis d'être le premier grand prix national d'architecture c'est Pierre Lajus.

AF : C'est Lajus, j'ai été un peu en contact avec Pierre Lajus, mais j'ai toujours pas fait l'effort de me déplacer à Bordeaux, il faudrait que je le fasse.

GH : Parce que Pierre, il commence à tirer un peu sur les...

AF : Il a 90 là je crois.

GH : mais c'est un type formidable.

AF : je lui ai posé pas mal de questions par mail mais...

GH : Lui ça a été un fort adepte de Lay, et si Lay a été premier grand prix national architecture de l'architecture, c'est grâce à Pierre Lajus, parce que Pierre Lajus à ce moment-là était co-directeur au ministère avec Tribel, je crois. Jean Tribel et Pierre Lajus, ils étaient responsables de l'architecture.

AF : OK, moi j'avais lu, il y avait un travail qui expliquait ça justement, le, comment Edmond Lay avait eu ce Grand Prix, et le rôle notamment joué par Pierre Lajus là-dedans. Mais bon après, je fais un peu d'histoire mais mon objectif c'est plus voilà, de retrouver les bâtiments et voir les plans de ces bâtiments, les matérialités et tout ça quoi vraiment. L'histoire, ça ne sert plus à retrouver le fil, on va dire, de de la production architecturale qui a pu se faire dans cette idée organique américaine et tout ça. Mais après je m'attarde pas non plus trop sur, je pourrais faire le côté, on va dire historique de l'histoire sociale, des liens entre tout ça. Mais moi je suis quand même plutôt architecte, donc c'est vrai que ce qui m'intéresse plus c'est l'histoire du chantier, de la conception, de quels outils de conception, quel type de géométrie, quel type d'espace et tout ça quoi.

GH : Qui c'est qui pourrait vous en parler d'autres... ? Après je sais pas moi, vous avez retrouvé des traces à travers Parcours d'Architecture, il y a bien des gens qui ont des collaborateurs, qui ont travaillé avec Edmond, dans son atelier.

AF : Oui ça j'en ai retrouvé pas mal, j'ai fait pas mal d'entretiens, après c'est justement comme je vous disais que j'avais jamais eu de témoignage, on va dire, de personnes qui l'avaient eu comme enseignant. De la même manière, le travail à l'agence, il était quand même assez séparé déjà entre architectes et dessinateurs, donc il y avait peu d'architectes associés j'ai retrouvé notamment à Estangoy à Tarbes. Michel Estangoy, à Tarbes qui a été associé sur la dernière partie on va dire de sa carrière, avec Lay.

GH : Moi, je le connais pas oui parce qu'il a fait une fin de carrière terrifiante.

AF : Oui ça aussi.

GH : C'est pas glorieux pour la société globalement. Il a fini catastrophiquement. Je pense que le sinistre de Barbotan là-bas, l'a complètement flingué.

AF : Très probablement que son AVC est lié à sa condamnation à tout ça. Oui j'ai retrouvé un peu ses collaborateurs ou des gens qui ont été proches de lui notamment, il y a Jean-Louis Duhourcau qui est à Bayonne, qui est aussi un retraité, si j'ai bien compris maintenant. Il a été très proche. J'ai pas mal de sources, on va dire, quand même. Je continue à prospecter un peu et notamment, de savoir comment il enseignait, et comment il transmettait un peu on va dire.

GH : Alors il y a peut-être un mec que vous pouvez interviewer, qui a été prof qui est à la retraite maintenant, qui est architecte, et je sais qu'à un moment donné, alors ils n'ont pas travaillé ensemble en tant qu'enseignant. Mais bien après je sais que cet homme, dont je vais vous donner le nom, a eu pas mal de relations avec Lay. Mais je ne suis pas capable de vous dire la nature et la teneur, cet enseignant, il s'appelle Pierre Eibel.

AF : Ah oui on m'en a déjà parlé.

GH : À un certain niveau, un moment donné, de son parcours d'enseignant, il s'est orienté vers Edmond Lay mais je ne sais pas ni pourquoi ni comment. Moi j'étais déjà sorti de l'école. Mais je sais que je sais qu'il y a une histoire entre eux, mais je ne sais pas laquelle.

AF : D'accord vous êtes le deuxième à m'en parler alors je pense qu'il faut qu'effectivement je..

GH : Par contre Pierre Eibel a fait toute sa carrière comme enseignant à l'école d'archi.

AF : Alors en effet il pourra me renseigner sur l'enseignement d'Edmond Lay à l'école de..

GH : Peut-être, ça je sais pas, je sais qu'avec Edmond Lay, ils étaient enseignants ensemble mais bon c'était tout à fait la préfiguration parce que pourrait être l'enseignement de l'architecture lié à à après 68, donc je connais pas leur niveau de relation à ce moment-là. Je sais pas j'en sais rien, à voir

10 Entretien avec Martine Goncalves

appartement familial · bâtiment A du Navarre à Tarbes
24 mai 2022

Martine Goncalves a été dessinatrice à l'atelier d'architecture d'Edmond Lay entre 1971 et 1976.

Antoine Fily : J'ai des photos aussi que j'ai récupérées. C'est cette série là qui a été faite par le photographe de l'école d'architecture de Toulouse, Christian Cros. Il y en a une trentaine, il y a une pellicule de photos de l'agence de 1988.

Martine Goncalves : C'est Pastor celui-là, on travaillait avec. Alors lui je pense que c'est Biarnes ou Cablat, Daniel.

AF : Je l'ai eu au téléphone il y a deux jours mais il ne veut pas me parler. En fait j'ai eu son frère d'abord qui m'a dit que il était sur liste rouge et tout ça, donc je lui ai expliqué à son frère que je faisais des travaux de recherche sur Edmond Lay, l'atelier d'architecture et tout ça. Il m'a dit : « Ah mais à ce moment-là, à cette condition... » Je lui dis que spécifiquement j'aimerais bien lui parler de la maison Auriol à Gabaston parce que c'est lui qui a fait le suivi de chantier tout ça. Il était très impliqué. Il m'a dit : « Ben je lui en parle. » Il lui en a parlé et il m'a dit : « Bah a priori il est disponible et il est disposé à ce que vous vous rencontriez. » Et là je l'ai eu au téléphone il m'a dit : « Non, j'ai pas envie. » Alors je sais pas j'avais du mal à comprendre soit il était un peu enfin je sais pas, un peu lunatique.

MG : Lunatique je sais pas. Après ça fait longtemps que je ne l'ai pas vu. Je voyais qui ? Je voyais Biarnes, je voyais la secrétaire qui est décédée l'an dernier, Monique Garet, je crois que c'était au printemps ou un truc comme ça. J'ai vu les remerciements sur le journal, je l'ai même pas su. Sa sœur elle a dû être paniqué. Je la voyais parce qu'elle venait me voir ici on se voyait. [...] Monsieur Biarnes je le vois encore on parle pas du tout de l'agence.

AF : C'est tabou ou ?

MG : Il a envie d'oublier parce qu'il y avait des bons moments mais c'était pas... la vie elle était pas facile chez Lay. Donc je pense qu'ils ont tiré un trait et.. Cablat, Daniel ça doit être pareil parce qu'il est arrivé après moi. Daniel il était tout jeune quand il est arrivé et il est resté pratiquement jusqu'à la fin jusqu'à ce qu'ils ferment.

AF : C'est 1996 la fermeture je crois.

MG : Du temps qu'il était à Bagnères ils allaient le voir et l'agence elle continuait encore. Donc je pense que c'est une partie... Parce que moi quand je le vois je lui dis : « Oh j'ai vu untel.... » « Oh m'en parlez pas ! » il me dit.

AF : Ça c'est monsieur Biarnes qui était aussi un collaborateur de l'agence.

MG : Ah oui il y a toujours été, c'était un dessinateur de Turbo Meca. Et qui est venu rejoindre monsieur Lay dès qu'il a ouvert.

AF : en 1962 ?

MG : Oui parce qu'il a fait les plan d'ici (Le Navarre). Il a voulu se rapprocher et être sur Tarbes. Et il est resté tout le temps. Donc il est parti là-bas et jusqu'à la retraite. La façon de me dire « ah ne m'en parlez pas »... Un jour je lui ai dit : « Oh je vois les jeunes d'architecture qui viennent pour me... » et même la quand ils ont inauguré enfin ils ont mis la plaque label XX^{ème}, « Laissez-moi Lay tranquille » il m'a dit. (rires)

AF : Eh oui, ça n'a pas créé les mêmes souvenirs chez tout le monde.

MG : Eh non, c'était très compliqué de travailler avec Monsieur. Monsieur Lay c'était un artiste. Point. Dans tous les sens du terme. Il était un peu à côté de la plaque, il respectait personne, c'était un fils unique capricieux, c'était tout sauf un patron ! Donc forcément vu de ce côté c'est pas chez lui qu'on apprenait les bonnes manières.

AF : Et les gens sont quand même rester travailler aussi longtemps ?

MG : Alors les gens sont restés. Alors est-ce que c'était parce que c'était facile, j'en sais rien. Est-ce que ailleurs en allait les prendre, je sais pas. Puisque moi j'ai galéré. Moi il m'a licencié en 1976.

AF : Vous êtes rentrée quand à l'atelier ?

MG : Moi je suis rentrée en 1971 mais il m'a déclaré qu'en 1972. Donc déjà il faut voir le type ! (rires)

AF : Et puis c'est pas lui qui vous a déclaré, c'est Claudine j'imagine ?

MG : Ah non c'était pas elle, il y avait une secrétaire. Ah parce que si elle avait pu l'éviter elle... Ne vous inquiétez pas, les deux ils étaient pareil. Des artistes. Voilà. Des artistes. Mais c'était comique. Mais bon au bout d'un moment... Moi quand il m'a licencié je venais d'avoir mon fils. Il m'a dit : « Ah c'est bien... » comme excuse il m'a dit : « C'est bien, il m'a dit, comme ça vous pouvez vous occuper de votre fils » je lui dis : « Oui mais je vais lui donner quoi à manger ? » Alors il en avait quatre lui déjà. C'est ça, c'était un artiste. Alors quand vous voyez des trucs comme ça (en montrant l'appartement) c'est vachement chouette. Mais c'est pas là qu'on apprend à dessiner, à travailler non plus au niveau technique.

AF : La manière dont était organisé le travail à l'agence faisait que vous ne pouviez

pas vous autonomiser ?

MG : À l'époque il y avait pas d'ordinateur, c'était tout à la main et on grattait. Donc il vous donnait un gribouillis comme ça avec du gros feutre comme ça et alors : « Vous me faites ça, tant comme ça, là, vous voyez... » Alors va te le dégrossir tiens toi ça ! Je sortais d'un BEP de l'époque de dessinateur donc forcément. J'étais à Bordeaux, on vous apprend à dessiner les carrelages, à dessiner les lavabos, à dessiner... À faire quelques coupes, mais bon, sans plus.

AF : Pas de conception ?

MG : Et non pas de conception. En plus le travail qu'on vous apprend et quand vous arrivez chez lui parce que je dis mais c'est lui ça n'a rien à voir. C'est ça alors bon c'est pas chez lui que j'ai appris moi, c'est chez les autres que j'ai appris. J'ai appris à faire des coupes parce que ils se sont rendus compte que je savais pas en faire, donc toutes les coupes elles étaient pour moi. Je sais les faire ! Chez lui, j'ai appris à faire des escaliers. Mais c'est tout, après, la vision le truc, il fallait aller vite et il avait beaucoup de boulot, donc on était 10 c'était énorme. Il y avait même un mec qui faisait tirer les plans on avait la tireuse de plan à l'ammoniac et c'est un monsieur qui avait un âge certain et qui était là toute la journée en train de respirer. Donc c'était, on n'apprend pas et lui il partait sur les chantiers. Il avait beaucoup de chantiers en même temps : il avait Payolle, il avait le foyer de Ger et qu'est-ce qu'il avait encore... dans le Gers, il y avait... et donc il courait partout, on ne l'avait jamais et quand il rentrait le soir... bah il venait faire le tour.

Il venait voir ce qui avait été avancé. Si ça lui plaisait, parce que souvent, il nous faisait les croquis mais une fois que vous l'aviez mis bien à 1972-1977...

AF : Il y avait Auch, il y avait l'hôtel des impôts, la DDE à Auch.

MG : Auch je ne m'en souviens plus, Montauban non plus... Ah mais c'est premières tranches. Blazy à Mourenx oui la villa, le foyer rural c'est là. Moi je suis arrivée là, mon premier chantier où il m'a amené, c'était là. Enfin c'est pas lui qui m'a emmené c'était Biarnes. C'était au foyer à Ger, là c'était sur concours on avait gagné.

AF : L'IRTS ?

MG : Il était chouette celui-là n'empêche. Celle-là je ne m'en souvient pas.

AF : Aureilhan, elle a été faite avant je crois et puis là c'est juste une extension.

MG : Je ne m'en souviens pas du tout... le conservatoire, oui ça c'était un concours. D'ailleurs là on avait fait beaucoup de concours, et il n'en avait pas gagné beaucoup donc c'est là qu'il avait écimé le personnel. Et Mériadeck, oui j'y étais là, je les avais fait les plans. Elle aussi la maison Bordenave.

AF : Qui était ronde initialement puis après finalement...

MG : Oh, elle a été c'était une pauvre elle voulait des trucs mais elle pouvait pas le financer moi quand je suis partie elle était encore dans le garage elle vivait dans le garage. Le haut était pas fait, je sais pas dans quel état ça devait être.

AF : Aujourd'hui c'est fini à peu près

MG : Mais depuis le temps à peu près, elle doit avoir 80 balais, ou 70.

AF : Quelque chose comme ça.

MG : Elle était plus âgée que moi. Rival je m'en souviens, Gélyadaus, celle-là aussi. Ah oui, eux c'était des profs, Laurine, mais eux ils avaient de quoi. Je pense que c'était pas les mêmes publics. Après je suis partie donc, Array dou Sou, je n'y ai pas participé mais je connais. C'était en 1980. Je suis partie en janvier-février 1976. Ben je rentrais juste mes congés maternité c'était bien mais c'est pas grave ça... voilà c'est pas chez lui que j'ai appris.

La maison 1965-1968 c'était en parallèle avec ici parce que l'argent qu'il touchait ici, les honoraires il faisait la maison. Et en même temps il devait bien prendre les matériaux d'ici à mettre là-bas... et il se servait, non mais c'était ça c'était un artiste, donc il fallait le voir dans toute sa splendeur. Il avait une personnalité pas possible et elle a encore plus, de toute façon. Mais c'était pas, au niveau patron, moi après j'en ai fait quelques-uns, on voit la différence quoi ; ce que c'est quelqu'un qui sait tenir une agence. Tandis que lui, même sur un chantier, il arrive et il a les mecs qui ont fait leur plan et il arrive et puis finalement, tout d'un coup : « Ah non mais ça me plaît pas ça, allez on casse on le remet à côté ». C'est pas possible financièrement :

« - Oui mais qui c'est qui va le payer ?

- Mais on va s'arranger, on va s'arranger. » Et puis les entreprises c'était des marcheurs. Les entreprises, ils l'avaient dans l'os quoi au final, donc pour le prestige. Et puis c'est fatiguant, quoi.

Imaginez Biarnes à l'époque il y avait Biarnes et Recagno qui faisaient les chefs de chantier, ils s'en prenait plein la tronche quoi, parce que les entreprises elles se défoulaient. C'était logique.

AF : C'est eux qui faisaient office de tampon.

MG : C'était n'importe quoi, donc c'est pour ça que je vous dis...

AF : j'ai noté la liste que j'avais qui a atterri à un endroit donc, il y avait...

MG : Yves Cansot, c'était un architecte de Bagnères.

AF : Ils travaillaient ensemble ?

MG : Ils se connaissaient je ne sais pas comment. C'est une vieille famille de Bagnères

donc je pense que les parents devaient se connaître enfin... et ils s'amenaient du boulot... ou des fois il faisait des trucs quand lui il avait pas envie de le faire et lui donnait ou comme ça. Alors lui souvent il arrivait, il ouvrait la porte : « Edmond, où c'est que tu es ? »

AF : Comment ça, il était alcoolique ou quoi ?

MG : Non enfin il aimait, il buvait bien quoi. D'ailleurs il est mort relativement jeune. Récagno, Cablat, Pastor.

AF : Pastor c'est celui qui faisait les maquettes c'est ça ?

MG : Oui, lui il était bon. Il s'appelait Michel Pastor ? Je crois qu'on ne l'a jamais appelé par son prénom, c'est toujours Pastor.

AF : Ou je me suis trompé en recopiant.

MG : Non non non, on ne l'appelait pas par son prénom. par contre nous entre nous, c'était Monsieur, Madame, Mademoiselle. Nous les filles on était, moi je suis arrivée j'étais pas mariée encore, j'étais célibataire, donc on nous appelait par les prénoms, mais on se vouvoyait tous.

AF : Dans l'agence ?

MG : Oui dans l'agence. Ca c'était d'office donc peut-être qu'il s'appelait. Nous on l'appelait Pastor. Oui c'est ça Monsieur Pastor, Monsieur Biarnes, oui oui tout à fait.

AF : Comment vous l'écrivez Biarnes ?

MG : B.I.A.R.N.E.S. C'était quoi son prénom à lui ? Henri Biarnes.

Alors lui Rémi celui-là, je l'ai pas connu. Evelyne Testud non plus. Monique Garet et Vaudescal elle n'y est pas. On ne vous en a pas parlé ? C'est la première secrétaire... Alors c'est quoi son prénom ? V.A.U.D.E.S.C.A.L, comment c'est son prénom ? Elle n'habite plus ici, elle était en location ici, et après elle a acheté à Array dou Sou.

AF : Donc elle est restée dans l'architecture d'Edmond Lay...

MG : Je pense qu'ils sont toujours... Ah Oui. C'était la première secrétaire d'Edmond Lay celle-là, quand je suis arrivée elle y était. Il était ingénieur son mari, Gérard. Christiane Vaudescal !

Monique oui, Daniel, je ne connais pas mais ils sont arrivés après. De temps en temps, on a eu des épisodes, il y avait Jean-Pierre Lemonnier, qui est architecte qui venait faire des stages ou comme ça. Mais c'était épisodique, il y a jamais vraiment travaillé pour être salarié et longtemps.

AF : Et lui il a travaillé de son côté après ?

MG : Lui il a travaillé, alors il avait essayé de s'installer de son côté, et puis bon ben je pense qu'il y arrivait pas, et donc il travaillait en association avec d'autres archis et notamment à Lourdes, il avait travaillé beaucoup à Lourdes.

Qui c'est qu'il y avait encore ?

AF : Après ça s'est succédé, tout le monde n'est pas resté. Ceux qui sont restés le plus longtemps finalement, c'est Danial Cablat et Henri Biarnes....

MG : Pastor aussi, je crois qu'ils ont du avoir, et Recagno. Non il n'est pas resté après ?

AF : Il était dessinateur lui aussi ?

MG : Recagno, je pense qu'à la base il était dessinateur, et après il est passé chef de chantier. Et après il y a eu une session où on pouvait devenir archi, il fallait aller à Toulouse à l'école d'architecture, il fallait un certain nombre d'années de travail en agence comme ça et il pouvait passer des exams donc il y allait, il partait le vendredi soir et il y passait le week-end c'était sur le samedi. Oui c'était bien de toute façon, et il l'a fait donc il a eu son diplôme d'architecte.

AF : Recagno ?

MG : Recagno. Et donc il s'est installé tout seul où il a continué à travailler un monsieur Lay. Il s'est installé tout seul parce que lui c'est une famille d'entreprise, c'était le père Recagno, il avait une entreprise de maçonnerie. C'est donc ils étaient connus dans le milieu, dans le bâtiment. Et après je sais pas, alors après alors il paraît qu'il avait vachement de boulot, et il a fait, il a fait mais je crois un AVC ou un infarctus un truc comme ça, et donc il a fini à la misère. Il était à la SPA à la fin, mais il était vraiment handicapé quoi voilà.

Monique ? Je me demande s'il y a pas eu sa sœur qui travaillait aussi un peu, Évelyne... Je ne m'en souviens plus.

AF : Et vous vous souvenez pas du chantier de Piétat, de l'atelier puisque s'ils sont rentrés dedans en 70...

MG : Non je ne me souviens pas, j'y allais pas. Enfin ceci dit, moi. Alors Pastor, moi, Monique bon elle a été secrétaire Monique donc elle elle allait nulle part, nous on restait en agence on n'allait jamais sur les chantiers. On dessinait, on était là, c'était une machine à dessiner. On était sur nos tables parce que les tables c'était rudimentaire.

AF : Oui c'était trois morceaux de bois...

MG : Oui c'est ça, ah vous avez vu ça ! Ah mais ils les avaient remises là-bas oui, parce que c'était à sa taille. Vous étiez grand, on pouvait pas, moi je me suis cassé le dos chez lui, en train de dessiner.

AF : pire que de faire du travail physique

MG : Ah mais il aurait mieux valu que je pose du carrelage !

non mais c'était tout bas comme ça et après ça montait, et il posait la planche donc il fallait pas que ça soit trop pentu parce que sinon la planche elle glissait. Et alors quand vous aviez des grands plans, puisque on avait des grands plans il fallait que on se penche donc on était pratiquement couchés sur la table. Avec le T qui remonte comme ça, le T en bois.

AF : Oui oui je vois. Il y a quelques photos de... Il y en a où on voit les tables.

Là c'est Daniel Cablat là, à priori.

MG : Oui je le reconnais, de profil.

AF : Et à l'entrée il avait un bureau rond, à l'entrée de l'agence.

MG : Ah mais il ne dessinait plus, il était conducteur, non ?

AF : Ah ce que l'on me disait il allait que sur les chantiers, il faisait les..

MG : Voilà les tables, alors quand vous voyez le sol et que vous voyez les tables, alors pour vous asseoir c'était... deux trucs comme ça en contreplaqué avec une planche et vous vous asseyez. Ce qui fait que vous vous asseyez pour aller sur le côté de la table et vous vous retrouviez les quatre fers en l'air.

Ah ça on l'avait, c'était la table de Recagno, en long dans la salle, et dans son bureau à lui parce qu'on était à l'agence. L'agence on l'avait aux Allées. Les tables vous voyez, qu'il y a pas de rails, il y a rien, donc vous mettez le T le long et vous le faites bouger comme ça. Mais quand vous voulez aller dessiner ici, en haut, parce qu'on avait des grands plans, il faut pratiquement se coucher sur la table.

AF : il faut passer de l'autre côté limite

MG : ben non, parce qu'à l'envers moi, j'arrive pas à dessiner. Donc non mais vous étiez comme ça, en train de gratter, de dessiner. Moi quand j'ai découvert une table à dessiner, la vraie. Un an après quand je suis partie, je savais même pas comment ça marchait, comment il faut aller la faire monter, descendre. C'était vraiment le luxe !

AF : C'est marrant, mais je pense qu'il l'a repris chez Wright, parce que quand on voit des photos, alors j'en ai pas là, mais des archives de Taliesin et tout ça, on voit qu'ils ont des tables à dessins qui sont faites comme ça.

MG : Alors après à force parce qu'on y met du poids, on y met tout notre poids dessus. Ce qui fait que non mais ça bouge donc vous avez le pied qui fout le camp. C'est ça, c'est vraiment l'atelier d'artiste quoi.

AF : Pas très fonctionnel quoi.

MG : On se fatigue, et moi je me suis bousillé le dos. Les trois derniers mois avant mon congé maternité, la médecine du travail m'a arrêté. Je ne pouvais plus y rester. Le ventre il coinçait de toute façon, et mais vous imaginez vous aviez le bas là, sur les genoux donc c'était pas possible.

AF : Mais, vous avez pas pour quoi il avait choisi cette...

MG : Mais c'est par souci économique, tiens, pardi.

AF : Mais pour quoi, il aurait pu les faire plus hautes, par exemple.

MG : Ah mais non parce que lui il était petit donc pour lui c'était bien, pour lui c'était confortable donc vous vous étiez à la même hauteur. On s'adapte ! Donc quand vous êtes grand et bien Pastor, il était petit. bien assez de ma taille. Cablat, il est comme moi, un peu plus grand, c'était bon. Mais il avait ça de l'époque, donc partout il déménageait, il se les amenaient partout, c'était le contreplaqué.

Il y a eu d'étudiants, il en prenait beaucoup, de stagiaires, des élèves. Il y en avait beaucoup d'étudiants qui étaient en archi qui venaient pendant les vacances, faire les deux mois de vacances, qui bossaient avec nous. Notamment ce Jean-Pierre Lemonnier, qui est arrivé un jour, donc il nous a dit : « il va passer les deux mois avec nous ». Bon mais très bien et mais il est resté. Après moi j'ai travaillé avec lui chez d'autres archis, on s'est retrouvé, et quand on se rencontre, on se voit, on se parle.

AF : Ça je pense que c'est la maquette de Bordeaux, que l'on voit au fond.

MG : C'est l'IUT ça, non ?

AF : Je pense que c'est Bordeaux.

MG : On avait fait celui du Conservatoire aussi, où on n'avait pas été reçu.

AF : Je pense que c'est celle-là aussi, parce qu'il y a du plexiglas un peu, je pense que tout ça là, c'est Bordeaux. Celle-là elle est conservée aux archives à Tarbes. Je ne l'ai jamais consulté. Ça je pense que c'est la maison Goldenberg à Castelveil ?

MG : Oui celle-là je ne l'ai pas vu. Et il y avait la maquette de l'Arcoch de Payolle qui était jolie aussi.

AF : Ah mais celle-là elle n'a pas dû d'être conservée

MG : Il y avait la maquette de l'hôpital qui était belle aussi. Elle était noire tout en plexi, elle était magnifique c'était joli.

AF : Ça c'était aussi Michel Pastor qui l'avait fait ou elle avait été faite par quelqu'un d'extérieur ?

MG : Non pas en plexi, je crois qu'il l'avait fait faire par quelqu'un. Parce qu'à l'époque il n'avait pas les outils pour le plexi, le balsa c'était facile à travailler. Mais

on s'y mettait tous sur les maquettes, pour l'aider à Pastor. Mais il adorait faire ça, mais c'est vachement intéressant quand on faisait les couches de terrain comme ça. C'était chouette.

On avait sur les tables, vous aviez les plans, vous aviez les bouts de maquette, vous aviez les Cutter, il y en avait partout c'était mais, c'était Lay.

AF : On voit dans la première photo d'ailleurs où il y a le le bateau là au milieu de l'agence.

MG : Celui-là il nous a coûté cher. Il y a une chose aussi, que je sais pas s'ils vous l'ont dit, mais lui pendant ce temps-là il faisait tout ça, il faisait la maison et il y avait le bateau qu'il retapait. Et le bateau il faut du pognon et tout l'argent qui perdait dans les chantiers parce qu'il faisait démolir et compagnie, c'était sur le dos de qui ? de nous parce que nous on n'était pas payé.

AF : Oui donc c'est pour ça qu'il y en a qui n'ont pas envie de s'en souvenir.

MG : Non parce que quand on était en Francs à l'époque, c'était 500 francs d'acompte et il vous disait : « Tiens je vous donne ça, au moins vous pourrez passer 15 jours », mais oui mais après il fallait pleurer. Moi j'ai été chercher, quand il m'a licencié, il me devait quatre mois de salaire.

Elle sait toujours pleurer, elle m'a dit : « j'ai pas les sous Martine, vous pouvez attendre... ». Je vais attendre jusqu'à quand ? Parce qu'en plus j'avais ma prime de licenciement, j'avais mes indemnités, il y avait tout... « Mais attendez ça fait trop ». Elle m'en avait donné un petit bout, je crois que c'était 700 francs.

Mon mari m'attendait, il est venu me chercher, et il m'a dit : « T'es payé ? » Non, je lui dis. J'ai les chèques mais j'attends... Il me dit « Non mais c'est bon, on monte ! ».

On est parti à Barbazan, il m'a amené à Barbazan, elle a compris tout de suite, elle est sortie, elle m'a tout donné.

Alors moi c'était pas grave parce que j'avais un conjoint mais il y avait la majorité, à l'époque, les femmes travaillaient pas. Ils se sont vu passer des Noël, avec juste 700 francs, pour passer les fêtes, et pour les enfants et tout. Par contre, eux, ils partaient, ils allaient se promener. C'est pour ça que je comprends, qu'il y en a qui disent : « Ah non non, je ne veux pas ».

Voilà c'était l'artiste, on aurait dû vivre comme lui.

AF : Oui en même temps, comme vous dites, il se donnait les moyens aussi.

MG : Oui il se gardait pour lui. Mais après, il savait aller pleurer, quand ils devaient aller à la préfecture ou comme ça, il mettait les charentaises, elle, elle mettait le manteau tout rapé, et ils y partaient. Et avec la Matra ! Nous on rigolait, mais bon

après ça nous faisait pas rire quoi... Et souvent il y avait les parents, sa mère qui habitait là, qui avait un appartement, un triplex.

C'était elle qui venait un peu boucher les trous, nous filer des chèques d'acompte quoi, pour qu'on se taise. C'est pour ça que Biarnes, quand il dit : « Ne m'en parlez pas, je veux pas en entendre parler ». Je suppose que Cablat il doit être pareil. Parce qu'après, peut-être qu'il a fait des progrès, mais ça m'étonnerait.

AF : Je sais pas, c'est vrai que j'ai, avec Michel Estangoy qui a travaillé...

MG : Comment ça se passait ?

AF : J'ai pas parlé de ça, faudrait que je lui demande mais...

MG : il était quoi ? Il était associé ?

AF : Oui il était architecte associé.

MG : Voilà c'est différent, parce que vous avez Vernet aussi qui a travaillé avec lui.

AF : Oui René Vernet j'ai son contact aussi.

MG : Mais lui c'est pareil, il n'était pas salarié de l'étude.

AF : C'était les salariés qui avaient la mauvaise place.

MG : Les boulots ingrats, les caprices, parce qu'il était gentil mais il était capricieux donc vous le voyez des fois, presque il vous tapait des pieds, vous faisiez se rouler par terre. Il fallait l'accepter. Moi je sais que j'ai rien je suis allée j'ai vu, j'étais à Bordeaux, je commençais Bordeaux, je crois quand j'ai une copine calme aménagée, qui a habité là-bas, à l'angle au 24 et donc un jour on n'avait des vacances, je suis allée la voir, et j'ai trouvé ça génial. J'ai dit mais ce type il doit être tordu pour faire des trucs comme ça, c'était trop bien et donc une fois que j'ai été fini, j'ai dit « j'aimerais bien travailler chez lui ». Voilà et donc mon père qui connaissait des entreprises, et bien il y est arrivé et c'est comme ça que je me suis retrouvée chez Lay. De bouche à oreille.

AF : C'est un peu le paradoxe entre le truc de se dire, c'est quand même très original et ça donne envie, et...

MG : il faut avoir envie d'y aller, la preuve, j'ai acheté. J'aurais pu aller ailleurs mais non, et je trouve ça bien, j'ai rien changé. Il y a des gens, ils ont tout modifié, il y a plus rien, nous on est à l'origine. J'ai rien changé !

AF : il y a des gens qui ont enlevé toutes les boiseries et tout ça ?

MG : Oui

AF : Qui ont enlevé la mezzanine ?

MG Oui, alors il y en a même un qui a changé l'escalier de place, il monte comme ça, il fait le tour comme ça, donc là c'est fermé et il passe là et ils ressortent. Ils ont supprimé les chambres : des deux chambres ils en ont fait qu'une. Ça veut dire qu'avec une surface..

AF : Avec le demi-niveau ?

MG : Oui voilà les deux petites chambres qui ont les marches au milieu. Avec la cloison qui coulisse. Donc ça ils ont fait une grande pièce, une grande chambre, ça veut dire qu'il leur reste que deux chambres, avec une surface d'un type 4. Qu'est-ce qu'ils ont fait ? ils ont cassé ça aussi pour faire une cuisine ouverte, séjour et tout

AF : C'est pas comme ci c'était complètement fermé, en plus.

MG : oui c'est ça et puis maintenant au niveau nettoyage c'est vachement bien comme ça !

C'est pour ça, non mais ils ont tout changé. Tandis que moi j'ai pas voulu, c'est comme les menuiseries vous avez des gens, ils ont fait n'importe quoi, nous on a changé toutes les menuiseries mais on a refait comme c'était. Il y avait trois panneaux, il y a trois panneaux. On a refait la même chose ! A la cuisine on a changé aussi toutes les menuiseries en haut, mais le gars je lui ai dit, vous me redécoupez les mêmes choses, donc il m'a redécoupé la même chose.

AF : Et vous avez remis aussi l'ouvrant..

MG : Oui oui tout pareil. Oui à part que le poêle je l'avais là, moi et là ils ont pas pu parce que c'est dans le vide. Mais c'est les mêmes dimensions, c'est les mêmes cloisonnements, je ne voulais pas qu'il me le change quoi ! C'est ça qui fait le truc de l'immeuble, qui est vachement chouette. Ceci dit, c'est vachement bien, parce que nous on a gagné 5 degrés.

AF : juste en mettant du double vitrage ?

MG : et on est aux normes. On a rien changé, on a amélioré, mais moi j'ai pas voulu. On aurait pu. C'est comme les chauffages, les radiateurs, on les a là-bas, et justement c'est vachement bien. Il y a des gens qui les ont enlevé, qui ont mis des grands trucs le long des murs, moi ça nous a coûté plus cher parce qu'ils sont plus chers, ils sont petits mais plus cher mais au moins on garde la même chose. On a rien bougé, je me suis éclaircie tout le bois par contre, ça c'est moi qui me le suis fait.

AF : Ah vous avez poncé ?

MG : Ah non au couteau. J'ai mis 3 ans. Parce que c'était verni.

Et c'était très sombre, donc je me suis tout gratté au couteau, toutes les poutres et tout genre trois ans j'ai mis.

AF : Ca vaut le coup !

MG : Ah ben là c'est brut, j'ai rien mis, le bois il vieillit tout seul.

Donc non non j'ai rien changé oui il y a qui ont tout... on les reconnaît pas les apparts, parce qu'il y en a ils ont enlevé, enfin ils ont pas enlevé mais ils ont mis du placo, donc ils ont bouché, on a un plafond lisse. Donc quand on rentre à la limite à part l'escalier et l'étage où on dit : « ah ouais, c'est un duplex, mais c'est un duplex classique ».

AF : Il y a surtout ceux qui ont fermé là, alors que c'est vraiment cette double hauteur là qui est vraiment en face de la porte d'entrée.

MG : Oui ça nous envoie de la lumière, comme ça. Eux ils ont mis un plancher. Il y a un il monte comme ça, après il tourne donc il l'a fait, à cette hauteur, on a le palier, après on est de niveau de toute façon. Et là il circule et..

AF : Ça doit enlever beaucoup de lumière en bas quand même...

MG : Ça doit enlever pas mal, oui, parce que là c'est sombre, en plus nous on est en rez-de-chaussée donc c'est plus sombre que quand on est en étage.

AF : Mais après la lumière n'est pas allumée, c'est quand même très peu sombre.

MG : Quand il y a le soleil c'est magnifique.

AF : Vous n'avez pas besoin d'allumer la lumière artificielle, là on voit la lumière qui vient du nord...

MG : Autrement on est pas mal.. Sacré Lay... Il y a toute une histoire, c'est un poète !

AF : Oui c'est pour ça qu'il est connu, c'est pas pour sa bonne gestion..

MG : C'est pas pour son sérieux. De toute façon, il y avait, le fils Calas, avait une maison à la Méditerranée...

AF : A Compeyre, en Aveyron...

MG : Il a du se battre, c'était à couteau tiré, c'est pareil, au fur et à mesure qu'il construisait.. je ne connais pas celle-là... Les Calas, ils sont d'ici, de Tarbes, les parents ils étaient commerçants, mais je sais que le fils, au fur et à mesure.. « À ça, ça me plaît pas, si on le mettait là ! ». Ceci dit il avait raison de le changer. Je ne sais plus combien de millions, il a dû rajouter à la fin, quoi le fils.

AF : La maison ils ne l'ont pas construite ?

MG : Ah alors il en a construite une.

AF : Il y a Maugard, vers Aix, c'est la seule qui est vraiment... Sinon il y a la villa Goldenberg, à Castelvieilh, où là au final ils ont pas... C'était un psychiatre parisien qui devait venir à Tarbes, et qui finalement a pété les plombs tellement il a dépensé

d'argent dans cette maison, et il est jamais descendu et il est tombé en dépression...

MG : et la maison elle est finie ou pas ?

AF : Il n'a jamais été vraiment finie, mais il y a des gens qui l'ont racheté il y a une dizaine d'années, et qui habitaient ici. Qui habitaient dans l'immeuble le Navarre.

MG : Vous savez pas comme ils s'appellent ceux-là ? (...) à Castelvieilh ? Sur l'annuaire on va la trouver. On ne la voit pas de la route ?

AF : Non on la voit d'en face, quand on passe sur la route en face. C'est sur le coteau, c'est une toute petite route en face. Ah Leconte, Béatrice Leconte ! Je crois que c'est la dernière maquette de l'agence, c'est cette maison, elle est vraiment gigantesque. Il y a trois énormes cheminées..

MG : C'est normal c'est Lay !

AF : Et il y avait des bandes de cuivre, entre les ardoises.

MG : Il se fait plaisir, c'est ça c'est l'artiste, il se fait plaisir. Après au final ça rend, mais ça coute une fortune.

AF : C'est ça c'est un peu une lutte entre l'ennui dans la conception,

MG : La monotonie, du coup je cherche des trucs bizarres, oui tout à fait.

AF : Un peu expérimental aussi, donc des fois ça prend l'eau, ou c'est pas tout à fait...

MG : Vous avez été chez lui ?

AF : Oui ça a été refait d'ailleurs.

MG : Oui alors excusez-moi du peu, mais avec tous les millions qu'elle a ramassé, aller pleurer et lui faire des dons pour lui retaper la baraque... c'est un peu lourd quand même ! Et imaginez bien que les gens qui ont travaillé chez lui, ils apprécient pas.

AF : Ils voudraient bien aussi un financement participatif pour leur maison.

MG : Oui mais même pas.. Cablat qu'il veuille pas, parce que bon il connaît tout ça, il y était. On est arrivé nous c'était les heures de gloire. Parce que Lay il a été connu avec le Navarre, il a été connu avec Ger, mais c'est surtout le Navarre, c'est que ça que les gens ils retiennent dans le coin, les autres constructions... Et si Barbotan parce qu'il y eu des morts donc c'est différent !

AF : Peut-être un peu Mériadeck aussi ?

MG : Non ici on est plus sur Toulouse, on n'est pas Bordeaux. Mériadeck, la Caisse d'Épargne, elle était magnifique, moi j'ai travaillé dessus, j'ai fait les plans c'était mais c'était chouette à faire mais bon mais voilà, Mériadeck, quoi ça tombe en ruine.

AF : Ben là maintenant, ils retapent, là il y a des bureaux dedans, et tout.

MG : Moi j'ai rencontré des gens qui habitent à Bordeaux et qui ont connu et qui m'ont dit « Mais c'est une ruine ça, ça se délabre. » Il était bon comme ça dans les volumes, il était bon il avait de super idées et tout. Mais au niveau technologie, il valait rien quoi ! Et s'il était pas bien entouré et c'est ce qui est arrivé souvent quoi... il savait pas il s'est... voilà c'est l'artiste.

Moi je vous dis, quand je suis arrivée chez le premier alors il était pas loin de où il était, et la première fois il m'a fait faire une coupe donc il y avait des plans et tout. Et il me dit vous allez faire une coupe et en plus c'était toiture terrasse donc chez Lay, des toitures terrasse il y en a pas.

AF : Il y a que les casquettes..

MG : Ouais mais c'est tout mais la vraie toiture terrasse avec l'étanchéité, l'isolant machin, le relevé l'acrotère et tout je ne savais même pas ce que c'était.

- Les solins ? Je ne sais pas faire...

- Comment vous ne savez pas faire ?

- Non ! ».

Alors il savait d'où j'arrivais. Alors il me dit : « C'est vrai que Edmond Lay, il n'en fait pas. Et ben c'est pas grave, il me dit, vous allez faire des coupes jusqu'à ce que vous sachiez les faire ».

J'en ai mangé, mais j'ai appris, j'ai tout compris. C'est ça, il transmettait rien de son savoir, il avait des idées, mais c'était tout.

AF : C'est ça qui est étonnant, parce que moi dans mes recherches, la manière dont je vois comment ça fonctionnait à l'agence, c'est que je me rends compte que, en fait même pour essayer de comprendre cette architecture, lui-même il a rien laissé qui permette de le comprendre. Et en discutant donc avec tous les gens qui ont, tout le monde dit que Edmond il dessinait, il était tout seul, il dessinait dans son coin, sans expliquer rien et que derrière les gens redessinaient et c'est tout quoi ! Il partageait pas, il cherchait pas à faire en sorte que les gens s'autonomisent et sache eux-mêmes dessiner.

MG : Et même, il nous demandait même pas il demandait pas « et qu'est-ce que vous en pensez ? » parce qu'il y en a d'autres où on participe ou on est « ah oui ça... » on apporte des choses. Là non même pas c'était lui, il dessinait. C'était des gros feutres style marqueur : « Alors là vous me faites comme ça, là vous mettez la fenêtre, va te le dégrossir !. Oui bah alors on part avec quelque chose et c'est au fur et à mesure...

11 Entretiens avec Michel Estangoy

agence de l'architecte à Tarbes
27 décembre 2018 et 24 mai 2022

Michel Estangoy a été collaborateur à l'atelier d'architecture d'Edmond Lay jusqu'à la fermeture de l'agence en 1996. Il a principalement travaillé sur le projet de l'IUT de Tarbes, qu'il finira après l'AVC d'Edmond Lay. Il sera également chargé des bâtiments postérieurs du campus.

Michel Estangoy : Moi je l'ai rencontré quand j'étais à l'école d'architecture à Toulouse. Et il m'a pris comme stagiaire. [...] Mais j'y suis allé parce que j'avais déjà fait d'autres stages chez des architectes à Tarbes, Georges Jacob notamment, il faisait de belles maisons pour une clientèle un peu aisée. Et puis bon, il m'aimait faire des jolies choses. Il m'avait dit « Tu devrais aller chez Emdond Lay. »

Son atelier était très ancré dans le territoire. Il considérait qu'il y avait des talents, qu'il pouvait y avoir des gens intéressants autour de Piétat sans forcément aller chercher très, très loin. Donc il y avait la secrétaire qui était de Bagnères, il n'y avait pas des gens qui venaient de très loin. [...]

Antoine Fily : Donc il y avait des architectes et des dessinateurs ?

ME : Alors essentiellement il y avait des dessinateurs. Et moi j'étais un architecte. Il y avait pas mal d'étudiants qui passaient et il n'y en avait pas d'autres d'architectes. Il avait des amis architectes qui étaient sur Bordeaux et avec qui il avait d'autres relations comme Pierre Lajus.

AF : Il connaissait Dominique Zimbacca je crois pour la maison Auriol...

ME : Oui et il l'avait fait travailler pour sa maison aussi je crois. Je me demande si les meubles... je ne sais pas...

Il cherchait, quand il a travaillé sur le palais de Justice, il a fait travailler un artiste, il y a même une de ses sculptures qui y est toujours.

AF : Celle qui est sur la place ?

ME : Oui, voilà.

AF : Je demandais ça par rapport aux architectes parce qu'il y a d'autres architectes qui sont très influencés par Wright comme lui en France et je me demandais si il était connecté avec eux ?

ME : Non je ne pense pas.

AF : Il n'y avait pas des gens qui passaient à l'agence ?

ME : Si il y avait des gens qui passaient, des étudiants qui restaient un mois, deux mois. Mais pas plus que ça.

AF : En fait c'est un travail assez solitaire au final en terme d'architecture c'est pas...

ME : C'est une passion personnelle, je pense qu'il aime énormément les bâtiments. Il a réétudié plein de maisons de Wright. Il les a redessinées.

AF : Celles qu'il a fait sur l'ordinateur ?

ME : Ouais voilà. Donc ça prouve certainement sa passion. Alors de quoi ? Je ne sais pas... De ce que l'on peut créer, j'imagine. C'est ça qui devait le passionner, c'est tout ce que l'on peut créer.

AF : Le caractère illimité.

ME : Le caractère illimité et puis aussi la vie. Quand on fait les choses, au fur et mesure qu'on fait les choses, les choses qui se créent. C'est comme ça qu'ils construisent. Il y a certainement des directions très marquées sur ce qu'il veut atteindre mais c'est en faisant qu'on arrive.

AF : Par essais et rectifications.

ME : Voilà je pense que c'est comme ça.

AF : Il avait d'autres références que Wright ? Parce que ça a l'air d'être prédominant mais quand même il parlait un peu d'autres architectes ?

ME : Alors ce que je pense c'est que cette architecture l'a inspiré. De là à y faire toujours référence je ne sais pas parce que des fois il y a des trucs très... Je pense qu'il a été très marqué mais il n'y faisait pas constamment référence. C'est quelque chose qu'il avait acquis quelque part. Il a intégré un langage, quelque chose qui l'a intéressé, des matières qui l'ont intéressé. Je dirais il a des façons d'ouvrir un bâtiment, de vitrer, de filtrer la lumière. Je pense que c'est ça qui l'a intéressé. Après moi je l'ai connu sur la fin de sa carrière, je ne l'ai pas connu dans tous les bâtiments qui l'ont marqué comme la caisse d'épargne, comme Talence. 7:10 [...] Je l'ai connu quand on a travaillé sur l'IUT.

AF : Qui est déjà un langage différent et en même temps qui est très vaste comme programme.

ME : voilà qui est langage différent mais qui fait que ce bâtiment encore aujourd'hui les gens l'apprécient parce qu'il mettait à l'intérieur quelque chose qui... je ne sais pas... il y a quelque chose à l'intérieur des bâtiments qui fait qu'on reste intrigué. Il

y a quelque chose.

AF : Et vous ne sauriez pas dire ce que c'est ce "quelque chose" ?

ME : On pourrait appeler ça mettre une âme. C'est tout à fait ça, faire quelque chose qui touche les personnes qui sortent et qui fait qu'on se sente bien ne serait-ce que par une proportion.

AF : La question c'est ça, c'est comment on fait architecturalement pour que les gens se sentent bien ?

ME : parce qu'il va y avoir une esthétique, une proportion, une matière... Je l'aurai dit comme ça. Une intelligence aussi du plan. La manière d'assembler les choses, dont les espaces se succèdent, dont on circule, on n'est jamais enfermé, le parcours libre. Il me semble que c'est ce qu'il recherchait, cette liberté de ne pas être pris dans des... de ne pas être fermé, pouvoir continuer, s'échapper, s'écarter... Libérer les angles... Je me rappelle ça, libérer un angle. J'avais travaillé le petit bâtiment de l'ONF dans la zone industrielle là-bas. J'aime beaucoup ce bâtiment et je ne sais pas dire pourquoi. Mais la façon dont on y rentre par l'angle. On rentre puis il y a cet espace qui s'ouvre et puis il n'y a pas la symétrie dedans mais il y a quand même un équilibre. Il y a un équilibre, c'est pas un carré, il y a un volume qui vient le manger un peu ce carré et ce qui fait que le parcours est évident. On prend l'escalier et puis ça mène aux bureaux mais cette circulation elle n'a jamais les mêmes paysages quand on s'y promène. Tantôt elle va être fermée, tantôt elle va donner sur le vide, tantôt il va y avoir un petit élargissement qui va permettre de mettre un photocopieur... J'aime beaucoup le plan de ce bâtiment qui est assez simple quand on le dessine. En plan il est assez simple mais il y a plein de...

AF : ... il y a plein de petits dispositifs qui permettent d'être plus riche que...

ME : ... de s'y sentir bien dans le sens où les vitrages sont protégés d'un soleil direct pour les bureaux et à la fois on est très vitré par des fenêtres horizontales qui font tout le tour du bâtiment. Tous les bureaux ont accès à la lumière naturelle, mais largement, c'est-à-dire on vitre tout mais on est protégés par cette casquette qui va un petit peu plus loin et qui fait que ce bâtiment embrasse son environnement extérieur, il ne s'arrête pas à sa façade.

AF : est-ce qu'il exprimait ces choses là par exemple ? Ces casquettes qui vont chercher l'espace de l'extérieur ?

ME : c'est juste un constat. C'est un jeu avec l'espace extérieur et l'espace intérieur et la nature. [...] Alors lui le fait comme ça, d'autres vont le faire différemment ce jeu avec la lumière.

AF : c'est un choix assez pertinent cet éclairage indirect du soleil sur les vitrages. C'est quand même assez bien réfléchi en terme de confort.

ME : en terme de confort pour le bureaux c'est bien. On s'en est aperçu ces quinze dernières années avec des réglementations mais pour lui c'était tellement évident que la fenêtre était quelque chose pour ouvrir sur un paysage mais qu'il fallait pas qu'elle ait d'inconvénients. Après sur les vitrages je me suis demandé pourquoi dans sa maison, pourquoi dans l'agence il avait fait ces vitrages inclinés ? Est-ce que c'était pour essayer de se projeter [13:57] ou est-ce que c'était purement esthétique. Je ne le sais pas. En tout cas l'effet intérieur est magique. Même dans l'agence cette grande salle qui est toute vitrée avec ces lignes horizontales qui viennent redécouper le vitrage.

AF : Et vous vous travaillez dans cette pièce là, dans ce grand espace en bas ?

ME : Alors c'est à dire qu'à l'époque on n'y travaillait pas parce que c'était occupé par autre chose mais à l'origine c'était fait pour être la salle de dessin. Il avait une passion pour la mer et il était en train de se fabriquer un bateau. Dans cette pièce il fabriquait un pont de bateau. Et en fait je pense qu'il aimait la matière aussi parce qu'il a fait beaucoup d'auto-construction. Dans l'agence il a fait de l'autoconstruction, sa maison il s'en est construit une partie. À la fois il savait dessiner mais il savait faire des choses aussi de ses mains.

AF : À l'agence d'ailleurs les panneaux en béton quand on voit les essais dans le sous-sol, c'est un peut free après on voit que c'est un peu plus.

ME : On voit que ce sont des essais et ça prouvait que l'idée était intéressante. Ces panneaux ils m'ont toujours marqués : comment à partir d'un rectangle on peut faire des effets de couleur, de matière à partir d'un béton. À partir de quelque chose de très simple, il arrive à faire quelque chose de soigné.

AF : Ça dynamise tout l'ensemble.

ME : Ça lui apporte cette touche de couleur. Sinon ce serait effroyablement froid. [...] Je pense que c'est son intelligence qui amène ce détail là. Alors peut-être qu'il a vu chez Wright quelque chose comme ça, où il allait de quelque chose de plus grand jusqu'au détail, jusqu'au détail infime.

AF : Il y a eu l'expérience avec Soleri aussi justement sur ces moulages qui doit un peu l'avoir marqué j'imagine. Et il y a quelque chose dans l'atelier par rapport à la structure dans ces éléments qui simulent une masse et qui n'en sont pas une. À l'IUT il y a beaucoup ça aussi. Les piliers annelés qui simulent une masse...

ME : Et puis qui ne touchent pas tout à fait le haut.

AF : Il y a un petit décollement entre le haut des colonnes et le plafond...

ME : ... pour donner cette sensation de légèreté.

AF : C'est étonnant de vouloir à la fois exprimer le rôle porteur par l'exagération puis

d'un coup, finalement, ça flotte par dessus.

ME : Il savait construire aussi. Quand on voit l'agence, quand on voit sa structure, comment c'est porté, il savait construire. C'est un architecte qui savait construire.

AF : aussi le chantier c'est quelque chose d'hyper-important pour lui.

ME : Surement. Et puis il avait plaisir comme tout un chacun à voir ce qu'il avait imaginé, à le voir se réaliser. Quand on y trouve ce qu'on a voulu y mettre j'imagine que c'est un grand plaisir. Quand ça nous arrive ça l'est. C'est ce qu'on recherche toujours. C'est pour ça que nous les architectes on a une boulimie de construire pour aller vers le plaisir de la recherche, pour trouver qu'est-ce qu'on aurait pu faire mieux.

AF : oui pour améliorer ce qu'on a fait depuis le dernier essai. Je me disais en regardant les élévations derrière que la troisième en partant du haut elle pouvait avoir quelque chose d'un peu, comme ça avec l'horizontale du balcon et du débord de la...

ME : Une des caractéristiques aussi que j'ai travaillé avec lui c'est que on partait de quelque chose et on ne jetait pas tout. Petit à petit ce truc qui pouvait ne pas être terrible à un moment donné, petit à petit à un moment donné il se débloquait. Il trouvait son sens.

AF : ce n'est pas un premier jet. Il y avait un travail en maquette aussi ?

ME : oui. Il fallait vérifier.

AF : c'était la vérification, il n'y avait pas de travail directement.

ME : Si parce que des fois CRAC ! il pouvait casser un truc pour le remodifier.

AF : mais pas au tout début du processus.

ME : ah non il faut partir de l'esquisse, du dessin.

AF : C'était le croquis qui était générateur plutôt ?

ME : et puis il dessinait très juste, très bien.

AF : Et donc il partait de petits croquis en situation, comme si on se baladait déjà dans, c'était ça qui dessinait le projet.

ME : et puis très nourri de plein de choses jusqu'à devenir tout noir.

AF : Ça c'est intéressant. C'est pas une composition en plan, c'est pas forcément non plus de la coupe mais vraiment ce qui génère au début d'abord le croquis puis après...

ME : le plan, la façade, la coupe, il cherche tout en lien.

AF : cette capacité à dessiner vraiment l'espace comme on va être dedans c'est quand même un atout qui permet de comprendre pourquoi il arrive à produire des espaces d'une aussi grande qualité. Il avait les outils pour le faire.

ME : Ouais dans sa tête il avait cette...

AF : Je n'ai pas l'impression que vous êtes dans la filiation directe, que vous n'êtes pas dans la copie. J'en ai discuté aussi avec Jean-Louis Duhourcau, qui m'a envoyé quelques uns de ses projets et j'ai vu notamment sa maison qui est vraiment une citation directe d'Edmond Lay. [...] C'est quelque chose qu'il a retravaillé mais il y a vraiment des citations qui sont évidentes.

ME : Par contre ce que j'essaie de retrouver c'est faire attention aux matières. Un bâtiment il est fait aussi de matières. Je ne sais pas faire des bâtiments qui soient des cubes blancs. Je ne sais pas les faire. Je suis plus habitué à la matière, même à travers ce petit bâtiment là, à mélanger le système de poutre de la toiture, ça ça va être du zinc, et la pierre parce que c'est au raz du sol ; et que ce sera bien de pouvoir la toucher, elle va réchauffer quand elle prendra le soleil et c'est la trace de ce qu'il y a autour. Elle est prise à côté donc elle sera directement.

ME : Après Lay il s'est inspiré de choses simples, il s'est inspiré de bâtiment qu'il y a autour de chez nous. Quand on voit cette élégance de certaines bâtisses du Gers, on retrouve toute cette élégance qu'il a su donner à ses bâtiments. L'IUT est totalement inspiré des bâtiments gersois.

AF : Ça fait penser aux halles des bastides, il y en a une, je ne sais plus, le temps est un peu passé dessus et les arêtières sont un serpentant mais il y a vraiment cette...

ME : ...opulence ! Moi je le trouve inspiré de sa région, de son territoire. Même dans sa maison il y a des matières qui sont de là. Il a fait avec... Il n'est pas allé chercher quelque chose qui est venu d'ailleurs pour... il a su faire cette...

AF : Sans faire du pastiche. [...] Il le dit à un moment donné dans un interview, même spatialement il dit que, je crois qu'il parle de la maison de ses grands-parents et de cette pièce de vie dans laquelle tout se passait et que ça ça pas mal déterminé sa maison. Alors c'est marrant parce qu'on se dit que c'est vraiment une idée américaine cette maison sans aucune porte et puis finalement quand il en parle il dit que c'est la maison bigourdane de ses grand-parents.

ME : On vivait dans une seule pièce finalement à l'époque donc il a fait.

AF : à chacun ses lectures mais on a quand même l'impression qu'il est influencé par ce voyage.

ME : Après il avait cette capacité à s'attaquer à des gros morceaux.

AF : Ça a l'air d'être un peu tout au long de ça vie parce que déjà quand il est à Paris,

il est étudiant, il a trois enfants, après il part aux États-Unis sans ses enfants.

ME : il fonce ouais, et encore aujourd'hui il a la pêche.

Je crois qu'il avait fait des maquettes de ses maisons. [...] Elles sont très belles les maquettes. Elles sont détaillées. Elles sont faites de pas grand chose mais détaillées. [...] Le dessin était un outils.

AF : c'est étonnant parce qu'en consultant les archives de voire comment les plans évoluent sur certaines maisons. On avait regardé la maison qui a été faite à Aix et on voit comment... il y a même un moment donné où il hésite entre une trame orthogonale et une trame hexagonale ou si juste il met le carré sur la pointe. Les liens entre les espace restent les mêmes mais la trame change. [...]

ME : Mr Jarillon, il avait une entreprise et il lui a fait faire des choses, sa maison. Et puis il a du faire d'autres maisons Jarillon. À Hibarette par exemple.

ME : et puis toujours avec une élégance et une précision du dessin. C'est étonnant à quel point le dessinateur pouvait mettre l'esquisse dessous et... Ah non mais c'est pas des blagues ! Au niveau de la coupe il valait mieux. Parce que c'était juste.

AF : ah ouais direct les proportions ? [...] C'est vrai qu'on voit, il y a un reportage sur le Navarre, où il est interviewé et il explique le Navarre en dessinant une sorte de coupe axonométrique comme à main levée avec un gros feutre en même temps qu'il explique les différent espaces et il n'y pas un trait où il n'arrive pas au bon endroit.

ME : c'est tout à fait vrai. La main elle dessine... J'ai des fois des stagiaires et je suis désespéré. Alors j'ai pas des stagiaires qui sont à l'école d'architecture mais j'ai des stagiaires qui sont ici et qui apprennent le dessin ou autre et je suis toujours surpris qu'il ne dessinent pas avec la main. C'est se priver de quelque chose de terrible.

AF : Parce qu'ils dessinent avec quoi ?

ME : Ils dessinent à l'ordinateur et c'est terrible. Il vaut mieux faire des dessins maladroits et après on les affinent. C'est extrêmement rapide de faire à la main. Même si on fait un dessin maladroit, il faut oser le faire, tant pis, et puis on reprend et on y arrive. Pourquoi je ne suis pas sur la bonne voie ? Et on fait ce travail là.

ME : [...] J'ai gardé ce que j'aimais chez lui. Les lignes horizontales, les bandeaux, les matières et puis l'accord avec ce qui existe. On n'est pas non plus, ça c'est totalement neuf et ça c'est existant.

Second entretien

ME : Oui moi j'ai travaillé là. C'était fait comme ça d'ailleurs. Ici c'était une machine pour tirer les plans. Ici c'était devenu un bureau et ça faisait office des fois de salle de réunion. C'est-à-dire que quand il y avait des entrepreneurs qui arrivaient ou

autre... Il y avait la machine à tirer les plans ici et les plans ils allaient là-bas. Ça c'est le muret bas sur lequel on posait les maquettes.

AF : Les éléments en redent, je me demande si c'était pas pour mettre des espèces d'éléments préfabriqués en béton comme il a fait dans sa maison ?

ME : Je ne sais pas. Il avait peut-être prévu de faire comme une cascade de végétale. C'était un débarras, on y allait pas. Et là je suis étonné parce qu'il y a un téléphone. C'est une machine à tirer les plans à l'ammoniaque. On y passait tous plans quand on faisait les dossiers de permis de construire. J'ai toujours aimé ces creux-là...

AF : Ah oui dans le mur Nord, l'alternance entre les pleins et les vides.

ME : Après j'ai toujours aimé la diversité des choses. On voit qu'il avait fait ça et puis c'est devenu ça mais il y a toujours quelque chose quoi.

Ça c'est l'entrée avec le jardin.

Lui il travaillait devant. Ça c'est Jean Garlat qui était à l'école avec moi. Je venais de sortir il y a un ou deux ans peut-être.

On aurait pas pensé à faire ça, à faire le trou au milieu de la poutre. On aurait peur d'être emmerdé. On se dit il faudrait faire un chevêtre, il faut faire ceci... On aurait fait des trucs extrêmement compliqué. Et en fait là on voit que lui il s'est pas embêté avec ça. Il y avait un truc qui m'avait étonné aussi. Je sais plus où c'est. Les liteaux qui s'arrêtaient et qui partaient en biais. Tac, ils dépassaient, ça faisait des dessins et il avait planté un clou de façon rythmée.

C'était une personne qui faisait les maquettes, c'était Pastor, le dessinateur. C'était lui qui faisait les maquettes. Il était assez doué pour faire les maquettes en balsa. Voir même très doué je trouve.

Quand moi je suis arrivé, ça a grossi encore un peu puisqu'il y a René Vernet qui est arrivé. Qui était ingénieur lui et qui après était intégré à l'agence.

Oui on étaient concentrés dans un espace assez restreint.

Là ce n'était que le pont. La coque du bateau était dehors.

C'est un moyen d'étude. Il y allait au cutter dedans ! Si il y avait un morceau qui n'allait pas il le modifiait.

Un peu et comprendre un peu de patiemment comment ça fonctionne parce que voilà avec les photos c'est

C'est vrai que cette forme en L, comme ça elle était très agréable. Cet L qui surplombe cet espace.

AF : Avec le patio très lumineux et vert qui articule.

ME : C'est quand même d'une simplicité. C'est hyper simple. Je veux dire c'est juste ça et un grand volume là. Il y avait juste une fente de lumière qui éclairait la circulation.

Pastor il travaillait les maquettes sur sa table à dessin directement.

Il travaillait là. Si on avait quelque chose à lui demander, on venait le voir ou sinon

il passait, il s'asseyait avec chacun de nous. On lui cédait notre place et il travaillait directement sur ce que l'on faisait. Il pouvait téléphoner là, il pouvait téléphoner là, lui. Et après Vernet s'est installé là [mezzanine]. L'accès était minuscule. C'était une tentative de Cablat ou de René de se mettre là-haut. Et ensuite il a peut-être abandonné et il s'est mis en bas. C'était peut-être pas forcément confortable, surtout l'été. Il devait y faire chaud. Dans le reste du bâtiment il faisait bon. Sauf l'hiver parce qu'il y avait un manque d'étanchéité à l'air. Il y avait des radiateurs à ailettes ronds et une chaudière dessous mais bon...

J'avais jamais remarqué mais ça a été arrêté. Ce truc qui se prolongeait comme ça j'ai jamais très bien compris. Le vitrage qui s'associe comme ça, j'ai jamais bien compris. Ça a été coupé quoi en quelque sorte.

Ça c'est les sanitaires. Il y avait un coin café et il y avait une douche et un WC. Une douche qui n'était pas utilisée. Il y avait un plan de travail ici pour faire le café.

On le voit, il y a une forme de liberté totale dans la création des volumes.

AF : Glissement des volumes entre eux qui font qu'il y a des fuites possibles.

ME : Ces fameuses proportions, parce que tout a une proportion. Même si parfois c'est un peu écrasé, tout a une proportion. Il y a une échelle, il y a quelque chose de proportionné. Comme cette histoire de circulation en L, il y avait le secrétariat là. On rentre sur la diagonale et pfuif ! On circule. C'est très fluide. C'est hyper-fluide. C'est naturel presque. C'est compliqué mais c'est hyper naturel. C'est comme un organisme. Presque comme le corps humain. Quand il est tombé malade, qu'est-ce qu'il s'est mis à dessiner ! Il s'était passionné à un moment donné sur le corps humain pour comprendre comment il fonctionnait. Quand il est tombé malade, il passait du temps à dessiner. Il avait dessiné le corps humain sur l'ordinateur. Ah il était bizarre son corps ! C'était fait de segments puisque c'était un logiciel de 3D filaire mais il avait dessiné le corps humain. Il avait dessiné entièrement le corps humain. Là on voit complètement ce que veut dire le mot d'une architecture organique.

Je pense que cette idée là il la donne au départ et ensuite il construit autour de ça, de ces premiers traits qu'il a donné. C'est comme les gens qui vont composer de la musique. Il y a des gens qui sont parfaitement capables de composer de la musique et d'autres qui le seront jamais.

On pourrait presque dessiner la même chose aujourd'hui en faisant un bâtiment actuel - avec d'autres matériaux - mais il y a une organisation du plan. Même si il a été amputé d'un gros morceau.

Ce que je n'ai jamais revu et qui m'avais surpris la première fois où j'y ai travaillé, ça m'a toujours marqué, c'est ces tables légèrement inclinées et très basses. Des joues verticales et un morceau de contreplaqué. Comme on travaillait sur des grands plans, ça permettait d'aller jusqu'en haut.

12 Entretien avec Isabelle Naudy-Guarrigues

Couleur Café à Tarbes
24 mai 2022

Isabelle Naudy-Guarrigues a collaboré avec Edmond Lay sur le projet du bâtiment de la Direction des Services Vétérinaires de Tarbes à la fin des années 1980.

Isabelle Naudy-Guarrigues : Paul Virilio, à l'École Spéciale d'Architecture c'est lui que nous avons choisi comme directeur de mémoire parce qu'à l'époque on ne parlait pas de thèse. Et on a associé Jacques Couëlle sur le tard parce que Yona Friedman qui était un autre membre de notre jury, architecte extrêmement intéressant également, s'était désisté. Il avait une autre étude en cours et il avait du renoncer. Donc on avait choisi Jacques Couëlle à la place et quelques plasticiens de l'école. Enfin bon c'est loin et avec le recul ça me paraît naïf comme façon d'aborder les choses, mais bon.

Antoine Fily : Vous voulez dire celle de Jacques Couëlle ?

IN-G : Non la notre.

AF : Ça vous dit quelque chose le test de Tristan ?

IN-G : Pas du tout.

AF : Il y a un livre sur Jacques Couëlle dont je ne me rappelle plus le nom de l'auteur, il dit qu'il n'est pas sur qu'il ait vraiment été utilisé, il dit que Jacques Couëlle mettait du sable sur le terrain où il devait y avoir la maison et il faisait mimer aux gens les activités de la maison et qu'il relevait après dans le sable les tracés des déplacements et caetera et que c'est ça qui produisait le plan.

IN-G : Je peux savoir si c'est vrai. Malheureusement l'architecte que je connaissais qui a travaillé avec Jacques Couëlle et avec Savin son fils aurait pu me dire si c'était la vérité mais je connais encore sa fille et je pourrais lui poser la question parce qu'elle les a bien connus et elle connaît la petite fille de Jacques Couëlle qui est une amie.

AF : En tout cas moi ça m'intéresse de savoir si c'est une légende ou si c'est vraiment quelque chose de...

IN-G : Je peux lui poser la question, je vais l'appeler Marion si ça vous intéresse.

AF : Ah oui donc en tout cas vous avez les pieds dans l'architecture organique depuis le diplôme ?

IN-G : Non. Ça a été une intention mais j'y ai renoncé assez vite. Après justement avoir travaillé avec Edmond Lay et je me suis orienté dans une toute autre direction qui est celle du patrimoine. Et j'ai fini ma carrière... Alors j'ai beaucoup travaillé sur le sujet du patrimoine dans les Hautes-Pyrénées et puis j'ai fait un pas de côté en rentrant dans la fonction publique comme architecte conseil pour ce qu'on appelle un Site Patrimonial Remarquable maintenant, à l'époque c'était une ZPPAUP, à Pau. Donc ça a été une réorientation, c'est ça une carrière, c'est fait de choix, pas forcément à cause d'Edmond Lay mais après mon passage chez lui (rires).

AF : Je veux bien qu'on regarde les plans de l'atelier et les photos de l'atelier par rapport à vous votre expérience mais ça m'intéresse de savoir pourquoi, quelles sont les raisons pour lesquelles vous avez délaissé cette approche ?

IN-G : On fait dans quel ordre ? L'atelier ? Le pourquoi ?

AF : on peut faire le pourquoi puisqu'on est lancés dessus.

IN-G : On commence par le pourquoi. Dans ce bouquin a un moment on parle d'une École ? Avec un point d'interrogation. Et faire École ? J'ai pas vraiment lu le détail de... Je ne suis pas sûre qu'on puisse faire école. Je pense que c'est vraiment une démarche personnelle l'architecture organique. Même si la plupart des gens quand ils conçoivent leur maison par exemple font de l'architecture organique sans le savoir. C'est à dire qu'ils se projettent physiquement en se disant j'aimerais avoir une cuisine là, un séjour là, la chambre là... C'est ça l'architecture organique. On est quand même avec des démarches éminemment fonctionnelles, économiques. Il y a tout un ensemble de contraintes qui font que finalement la démarche organique est assez brève. Et si Edmond Lay l'a poussée au maximum je crains que ce soit son architecture ergonomique qui s'impose aux personnes. Et qu'il faut vraiment adhérer complètement à sa démarche à lui, à sa personnalité, à son style, à sa maison qui est une sculpture magnifique. Je pense qu'on habite une sculpture quand on habite une maison d'Edmond Lay. Et pour tout vous dire au Navarre, vous voyez c'est cet immeuble qu'il a construit avec le Nid Bigourdan dans les années 1970. Quand j'ai visité un appartement que j'allais peut-être acheter, c'était en plus son appartement témoin, c'est-à-dire que les gens qui l'avait acheté et gardé jusqu'à leur décès, c'est leur fille qui le vendait, avaient entretenu presque pieusement cet appartement. Ils avaient même amélioré, il y avait eu un travail de menuiserie à l'intérieur de l'appartement, il avait conçu les rangements, etc. Il n'y avait pas du bois massif parce qu'il n'y avait pas les moyens du bois massif, c'était du contre plaqué. Il y avait une pièce au-dessus du séjour qui était un bureau où il y avait des étagères, des petites portes coulissantes et ils avaient poncé amoureusement, c'est la fille qui me l'a raconté, les tranches de ces placards très simples, pour éviter qu'il y ait des échardes, ils avaient amélioré la glissance des portes. C'étaient vraiment des inconditionnels. Je pense qu'il ne peut y avoir que des inconditionnels. J'ai vu

d'autres appartements dans cet immeuble qui ont tous été transformés. Les gens ont adapté, il y a des choses qui ne leur plaisait pas. Il fallait adhérer complètement. Et moi sur le moment j'ai renoncé presque avec soulagement parce que je me disais que c'était un bel objet mais je ne voyais pas y habiter. Les chambres de l'étage avec deux niveaux dans la même chambre qui était relativement modeste en taille, deux marches, vivre dans une chambre avec deux marches !

AF : Celle avec la grande cloison coulissante ?

IN-G : La cloison coulissante qui rassemblait deux chambres. Je me suis dit : « Je pourrais pas passer ma vie à monter et descendre deux marches dans ma chambre. »

AF : En plus c'est les deux dernières marches parce qu'il y a toutes les autres dans l'appartement.

IN-G : Non mais ça c'était le principe du duplex, ça n'était pas désagréable en soi. Il avait une façon de vouloir éclairer la cuisine que je trouvais un peu compliquée et même un peu angoissante quelque part. Je me disais... Tout ça pour dire que cet organique n'est pas celui de l'habitant, c'est l'organique d'Edmond Lay.

AF : C'est une réflexion qui est assez juste et qu'on a pu observer dans d'autres architectures organiques et c'est une vraie question : la complexité, la recherche formelle jusqu'à quel point ? Effectivement l'aspect sculptural et artistique, jusqu'à quel point ? Ça reste de l'architecture et ça doit être l'abri pour des gens.

IN-G : Pour les personnes qui habitent dedans, c'est aussi l'inverse de la standardisation. Ce qu'il a fait était fait en fonction d'une certaine conception de l'humain qu'il avait. C'était la sienne. Il pensait qu'on pouvait s'adapter à son architecture.

AF : C'est pas lui qui s'adaptait aux différents programme et aux différents humains qu'il avait en face de lui.

IN-G : Toute la question du collectif. Comment on fait ? Alors soit on fait des cellules standards et Le Corbusier a vécu la même chose avec la cité radieuse et Pessac, chacun s'est adapté. Alors ce qu'il y a d'intéressant chez Yona Friedman, c'est que lui proposait de n'avoir que des structures pour construire une utopie et chacun s'appropriait la structure, une portion de la structure en béton, en métal et y aménageait son propre logement avec ses terrasses, etc. C'était une utopie, il appelait ça utopie réalisable mais elle ne s'est pas réalisée quand même.

AF : C'est un des premiers livres que j'ai lu en arrivant à l'École d'Architecture. Cette idée qui a été pas mal reprise et parfois réalisée, de produire des structures et de laisser l'habitant finir et adapter. Effectivement ça fait partie des questionnements qui me poussent dans cette recherche, de savoir, moi-même quand je suis amené à dessiner, à concevoir... Les actes formels forts que posent les architectes organiques

de manière générale ne sont pas évident à poser même s'ils sont séduisants sous certains aspects. Il y a toujours des usagers et un contexte, etc. Ces choses-là sont à prendre en compte pour qu'on puisse faire une architecture qui soit acceptée.

IN-G : Alors je me souviens de l'avoir entendu dire Edmond Lay : « La maison individuelle c'est ce qui a de plus difficile à faire. » C'était pourtant ce à quoi il aurait été le plus destiné finalement.

AF : Clairement c'est là où il a excellé. Quand on voit les tentatives d'intégration dans la ville à Tarbes...

IN-G : Tentative, comme vous dites, c'était quelqu'un qui ne savait pas se plier réellement. Enfin qui ne savait pas... si il savait très bien mais il ne concevait pas de se plier. Et c'est un peu dommage parce que, même si la ville est une juxtaposition d'objets plus ou moins parents, il était dans une tendance qu'on voit actuellement fleurir à peu près systématiquement, justement on juxtapose que des objets. On a peu tendance à prendre en compte ce qu'il se passe autour. On a du mal à s'adapter or je pense que Lay a fait de très, très beaux objets. Vraiment de beaux objets mais en milieu naturel à l'écart de tout.

AF : Les tentatives d'intégration... À Tarbes c'est quoi la rue à côté du collègue Dessay ?

IN-G : La rue Latil ? C'est pas la rue Latil, c'était le siège de la SEMI et c'est la rue Larrey.

AF : la rue Larrey voilà ou ce qu'il y a vers la place Marcadieu, non l'autre place quand on va vers la mosquée et vers Aureilhan, il y a un immeuble qui fait l'angle aussi. En tout cas oui il y a ces... Il a un style un peu néo-régional, néo-traditionnel comme ça, où il essaye un peu de reprendre des arcs, des fenêtres plus classiques, etc, c'est jamais très réussi. [...] Ah voilà, place du Foirail.

IN-G : Ah c'est à celui-là que je pensais. [...] Il fait un gros effort effectivement de rentrer dans un autre type que lui, dans l'immeuble urbain et c'est pas inintéressant. Ça montre quand même une certaine plasticité, intellectuelle j'entends. Après il était plastique en architecture ça c'est vrai. Nous on a travaillé sur un sujet mais je ne suis pas sûre qu'il soit photographié. J'ai été associée sur les services vétérinaires de Tarbes. Après, tout ce qu'il a fait sur le plan universitaire et scolaire, ça c'est des choses qui sont bien abouties mais je pense que... Ah il y a Array dou Sou et l'école d'infirmières. La DSV, c'est là-dessus que j'ai été associée et sur le plan conceptuel, je peux en parler assez facilement, bien sûr on travail sur un programme, mais Edmond Lay a l'époque a tellement pas voulu s'intégrer à la zone industrielle, commerciale, c'est une zone d'activités. Il y avait un règlement qui nous obligeait à aligner les bâtiments sur les rues. La parcelle était très en longueur, le programme était important et je l'entends encore dire : « Mais c'est complètement ridicule ça ! » Ça faisait un bâtiment très profond, très épais. « Non, non, non, non ! On se met dans

l'autre sens. » C'est le conseil général qui était à l'époque maître d'ouvrage. « Non, non, non, non ! On se met en profondeur et on fait un bel espace avec un jardin. » On a pris un paysagiste pour concevoir aussi le jardin en même temps (Benoît Lacoïnta?). Et j'ai trouvé extrêmement audacieux de sa part le règlement je m'assoie dessus. Et effectivement le règlement a été modifié.

AF : À de nombreuses reprises pour des maisons individuelles, il demande des dérogations au règlement de lotissement pour ne pas être aligné, pour pouvoir se mettre face au sud, pour ne pas respecter la règle.

IN-G : Il avait raison de dire « Ce n'est pas la règle qui fait l'architecture. La règle est nécessaire mais la règle ne fait pas l'architecture. » Pour avoir travaillé dans un service d'urbanisme réglementaire pendant dix ans après, je me suis rendu compte finalement à quel point la règle, pas ne pouvait être transgressée, mais pouvait être adaptée. Je croyais très naïvement en arrivant à Pau, je le croyais avant d'arriver à Pau, qu'un PLU c'était, à l'époque c'était des POS, que c'était immuable, que c'était gravé dans le marbre. Et que si on faisait des modifications on faisait des révisions. En fait j'ai appris que le pastillage d'un PLU est relativement simple. Il fallait en faire la demande, il fallait étayer la demande et il était possible effectivement de déroger à la règle. J'ai travaillé sur le cœur de Pau, c'est-à-dire l'endroit qui était le plus protégé. Et j'avais un directeur qui me disait qu'il était contre la règle, etc. Mais j'avais envie de lui dire : « Je suis désolée mais la règle n'empêche pas grand-chose, elle empêche juste certains excès, certaines pertes irrémédiables. Mais on avait toujours des habitants dans cette ZPPAUP. On avait toujours des gens qui y habitait et qui y vivait très bien. Et on avait même ce qu'on appelle la gentrification qui faisait que ces endroits là étaient particulièrement recherchés. Après il y avait des difficultés c'est certain. Il y avait un problème avec les commerces. Je viens de passer par la rue Brauhauban et je ce qu'il se passe qui se passe dans toutes les villes de France, les commerces qui s'en vont vers les zones commerciales, les commerces qui ferment et des rez-de-chaussée qui sont sordides. Je me dis que cette fameuse règle elle n'a rien empêché de tout ça. Il y a toujours la volonté humaine, les enjeux commerciaux, les intérêts économiques...

AF : Il y a des règles qui sont supérieures aux règles d'urbanismes qui sont les règles de vie en société qu'on se donne, par exemple le capitalisme marchand qui modèle beaucoup plus la ville que les lois sur l'urbanisme.

IN-G : Une économie qui malgré tout continue de proliférer jusqu'à ce qu'on n'ait plus de pétrole et à ce moment là on va se poser plus de questions. On reviendra à des villes un petit peu plus concentrées, un peu moins étalées, un peu moins consommatrices bien sûr. Voilà le pourquoi.

AF : C'est une véritable question que se posent ces architectes organiques. À quel

point on se voit comme des artistes ou des gens au service de l'habitat et des habitants ? Donc à quel point on dessine quelque chose pour des habitants ou bien à quel point on fait œuvre personnelle ? Comment on place le curseur entre ces deux points ?

IN-G : Effectivement c'est une question de curseur. Edmond Lay avait une personnalité qui lui permettait de placer le curseur personnel assez loin. Et puis il y avait des sujets sur lesquels il pouvait placer le curseur assez loin. Entre la maison individuelle et l'objet scolaire, là il était balaise. Cette maîtrise d'ouvrage publique lui permettait. Et il a quand même encore des bâtiments qui sont extrêmement utilisés. Maintenant la dose que Michel Estangoy a apporté personnellement dans son travail avec Edmond Lay, je ne sais pas. C'était très intriqué. Il fallait être Michel pour arriver à ça.

AF : Il a été très au service de. Il est très, très, très humble et même il dit qu'il est incapable de faire l'architecture que faisait Edmond.

IN-G : En plus je suis sûre qu'il a apporté énormément à Edmond Lay. Je ne suis pas sûre qu'Edmond Lay l'ait reconnu mais Michel lui a apporté sa force de travail ça c'est certain. Une énorme force de travail. L'IUT c'est un éternel chantier parce qu'on continue d'agrandir, d'adapter, etc. Enfin l'essentiel reste là. Il y a déjà des architectes plus jeunes qui ont commencé à modifier sans que Michel soit consulté ce que j'ai trouvé vraiment très moche de la part du conseil régional.

AF : Vous aviez vu les plans de l'agence, du permis ? Ça c'est le plan de RDC. Ça ça n'a pas été construit.

IN-G : Ici la salle dessin, ici les marches, là où il avait le pont de son bateau et je suis pas même sûre, on reste avec un grand ensemble vitré là.

[...]

IN-G : le fait d'avoir été associée sur la Direction des Services Vétérinaires m'a permis d'apprendre. J'ai eu une totale liberté, une totale responsabilité aussi sur ce projet. Ça ça a été une chance.

[...]

IN-G : Il y avait entre autres les thermes de Barbotan. La Chaîne thermale du Soleil était quand même un client assez exigeant. Je me souviens qu'on arrivait un matin, Edmond Lay avait un peu les yeux là, il avait bossé toute la nuit et par contre le projet était fait. Il faisait des nuits complètes. Quand il était pris par le sujet, il dessinait les piscines de Barbotan, l'ensemble et il y avait 10.000 m² de surface en plan qui était dessinées. Les dessinateurs prenaient le bébé puis il revenait sur le sujet.

13 Entretien avec Guy & Odile Auriol

maison de Gabaston
17 avril 2022

Guy Auriol : Il venait avec des trucs, il fallait les recouper, les ajuster. Vous voyez ces trucs là, les montants ? Vous imaginez un peu le boulot ?

Antoine Fily : Il avait quoi ? Il avait une scie à onglet ?

GA : Lui de toute façon c'était un mec, il avait tous les derniers trucs. Moi, c'est la première fois que j'ai vu une visseuse. Il avait une visseuse en 1978. Il avait une scie à ruban.

Il y a un gars qui m'a arrangé les menuiseries. Parce qu'on a déjà refait des trucs. Il m'a arrangé les menuiseries des toilettes. Il les a refaites presque entièrement. Il arrive à couper la menuiserie telle qu'elle existe pile-poil, il refait sa pièce, il la met, etc.

Et puis ce qu'il y a d'extraordinaire quand même, c'est que tous ces trucs ça fonctionne.

C'était pas prévu comme ça ça au départ. C'était pas coulissant. C'était prévu comme là-bas. Mais avec la table.

Les menuiseries étaient pas finies parce que les meubles sont arrivés avant les menuiseries. C'était pas fermé là donc il s'est adapté. On pouvait pas faire un ouvrant comme là-bas avec un truc désaxé.

Je l'ai arrangé, on l'a démonté, redémonté.

J'étais bricoleur mais je suis devenu assez bon bricoleur.

GA : D'ailleurs il y avait des arbres qui était très proches de la maison et qu'on a coupé parce que c'était... qui était au bord de la terrasse.

Donc il est venu pour la dalle. L'élément important à mon sens. J'ai un peu gambé, ce serait bien de faire de la pierre. Maison en pierre. Parce qu'au départ elle était comme il faisait ses murs en parpaings, enfin très dessiné quand même avec des trucs là. Il était en cours à ce moment là il faisait une autre maison qui malheureusement a été un peu, pas défigurée mais presque, qui est la maison Goldenberg. [...] Elle était en chantier à l'époque. Elle n'a jamais été finie mais on l'a vue en chantier magnifique. Elle était sur une hauteur, la maison en elle-même elle était sur plusieurs niveaux. Je me souviens de la porte d'entrée magnifique qu'avait fait le gars qui nous a fait... le menuisier qui d'ailleurs est un menuisier extraordinaire qui s'appelle Mesnildrey.

AF : Vous disiez que vous êtes venus implanter la maison avec Edmond et qu'à ce moment là la pierre c'était pas encore décidé d'employer la pierre.

GA : Je ne pense pas. Ou peut-être que c'était avant. Je ne peux pas me souvenir de ça. Alors je vous explique l'histoire de la pierre. Alors moi je lui dis je voudrais de la pierre. Il me dit oui bien sur ce serait super.

Odile Auriol : La pierre ça été décidé après qu'il ait fait les plans. Parce que tout a été modifié à cause de la pierre.

GA : Quand on a implanté la dalle, les plans étaient faits, Odile. Pour faire la dalle il faut avoir les plans. Alors il me dit ce serait super chouette. Parce qu'on se faisait la bourre. Il avait des idées et moi je lui en donnais, je lui en rajoutais un peu, il faut être fou parce qu'il n'a pas besoin de ça. C'est quelqu'un qui est très créatif, enfin je sais pas comment dire, c'est pas pour ça qu'il disait je vais faire ma maison, je vais faire la maison que... la maison. Ça paraît contradictoire mais ça ne l'est pas du tout. On peut être les deux : on peut être extrêmement truc, alors je lui ait dit, et puis il est tombé sur un client qui marchait, alors ça n'arrivait peut-être pas tous les jours. Puis j'avais, je suis né en 1950, en 1978 j'avais 28 ans. Donc il me dit, trouvez la pierre là. Parce que lui il travaille sur les Pyrénées, il a été à Gavarnie, il avait fait Payolle je crois à l'époque. Il me dit la pierre on n'en a pas, c'est pas évident etc. Il n'avait pas une réponse. Alors j'ai dit moi je vais chercher. Et j'ai trouvé, bon j'ai pas trouvé l'Amérique. J'ai regardé sur l'annuaire et j'ai vu une carrière de pierre à côté de Peyrehorade, à Bidache. La carrière s'appelait Nougueret. Alors le problème c'est qu'on y a été il y a deux trois ans et ben elle n'existe plus. Enfin elle doit être envahie par la végétation. Je voulais revoir parce que j'avais ma vision. Parce que donc je l'appelle, je lui dit j'ai trouvé un truc, ça m'a l'air bien tout ça. Il me semble qu'il m'a dit : « bon écoutez demain matin j'ai rien, je viens demain matin. » Je l'appelle le soir à sept heures et il me dit demain matin je suis là. Est-ce que vous pouvez ? Je lui dis je peux. À l'époque je travaillais à temps partiel, etc. Ma femme travaillait à temps plein. Donc c'est grâce à elle qu'on a pu faire la maison. Le matin à huit heures, à l'époque j'habitait Pau. Ma femme avait une pharmacie, on habitait au-dessus de la pharmacie. Il était devant la pharmacie avec sa voiture. Je passe vous prendre demain matin etc. On est partis à Peyrehorade. Lui ça lui fait, Piétat-Peyrehorade, il y a... parce que Pau Peyrehorade il y a soixante bornes déjà ou 80 ch'ais plus. Alors on est arrivés là-bas, en arrivant là-bas je me souviens très bien à la carrière. Parce que la carrière était quand même fonctionnelle, il y avait une pelle mécanique, il y avait des camions, et la carrière. Et il me dit : « mais la maison elle est là ! » Elle est là la maison ! » Parce qu'il y avait des pierres stratées, ces pierres là, « Elle est là, mais la maison elle est là ! »

Le deuxième truc important, Edmond il avait une manière de travailler, il était extrêmement souple. C'est compliqué de s'engager à faire ça. On l'a vu après que

c'était compliqué. Mais ça ne lui posait pas un problème. Et puis surtout le pendant à ça c'est qu'il arrivait à trouver des gens qui acceptaient de le faire et qui savaient, qui pouvaient le faire. Qui ne savaient peut-être pas au départ mais qui apprenaient à le faire pour le faire. Avec Edmond, « Oh je vais trouver ! » Je pense qu'il était déjà en lien avec le maçon, qui était l'entreprise qui s'appelait Monsieur Jarillon. Qui était un gars qui avait un parcours un peu particulier. Je pense que c'est un type qui avait... Je pense qu'il était ingénieur dans les travaux publics mais qui en avait eu un peu marre. Il était jeune à l'époque. On devait être pratiquement du même âge. Il avait une trentaine d'années. Et qui avait monté une petite entreprise de bâtiment. Je l'ai connu a lui puis j'ai connu deux maçons, Martins, Monsieur Martins et un autre monsieur, Martins étant entre guillemets le chef des deux mais ils n'étaient que deux. J'en ai jamais vu plus que deux. Peut-être qu'il y a eu une fois ou autre quelqu'un qui est venu. Un type démerdard d'ailleurs. L'avenir le dira mais Edmond lui a fait sa maison.

Alors j'ai Jarillon, il est d'accord pour travailler au mètre cube, au quantitatif. C'est-à-dire il y aura tant de mètre cube de pierres, ça vous coûtera tant. Des choses qui font que les choses soient possibles. Et surtout Je crois qu'on avait fait la dalle, je crois qu'on la faite au printemps 1978.

AF : le permis c'est en mai 1978, le 5.

GA : donc on a du faire le truc en début d'été, admettons on fait la dalle en juin 1978. Les choses s'enclenchent au niveau marché etc. et Jarillon. Juillet Aout on ne travail pas. C'est un gars il avait deux camion et une camionnette. Dès qu'il avait un camion de libre il partait à Bidache, à Bidache il avait négocié avec le patron de la carrière le fait... Parce qu'au début le gars a eu peur, il s'est dit : « celui-là il veut m'acheter de la pierre pour la casser dans son coin. » Parce que lui la pierre il la vendait petite, il l'a casse pour la revendre. Alors il a su négocier pour avoir ça ! Les blocs comme ça il faut les trier. Parce quand vous avez des blocs qui font deux mètres de large, ça va pas. Il faut des blocs qui fassent en gros autour de cinquante centimètres et relativement longs. Des petits on en avait assez. Il a passé deux mois ou trois mois. Donc il a approvisionné le chantier. Ici autour, il bennait là. Il arrivait, il reculait et il bennait. Il ne les mettait pas les uns sur les autres. Et encore ces photos là elles sont faites, la maison elle est presque finie.

Là il y a un engagement parce que moi là je n'ai rien payé à Jarillon, je ne sais pas si je lui ai fait une avance, même pas. Il a joué le jeu. Les gens ont joué le jeu. C'est une espèce de jeu, bon jeu, le mot est peut-être un peu faible mais s'engager.

AF : j'ai des questions plus en amont déjà. Tout à l'heure vous parliez de l'implantation. Est-ce que vous vous rappelez comment ça s'est passé ? Quand je regarde le document de permis et la vue aérienne il semble y avoir un assez gros décalage entre l'implantation du permis et celle réelle. Est-ce que vous vous rappelez comment vous avez implanté ? Est-ce qu'Edmond était là ? Vous avez fait par rapport

aux arbres ?

GA : attention parce que le permis qu'on a eu, ça il faut le savoir, parce que le permis on ne l'a pas eu sur cette maison.

AF : Il y a la maison Lagalaye qui a été déposée en 1977. Le premier permis, c'est 1977. Et le modificatif il est de 1978.

GA : Ah d'accord on a mis autant de temps. Alors on a posé le premier parce que il y avait une loi qui était en train de sortir et qui n'était pas encore passée sur le mitage. Je ne sais pas si vous la connaissez cette loi. C'est à dire qui oblige, on ne peut pas construire une maison à plus de, il faut être à moins de, le mitage dans le sens de miter la campagne, donc il faut faire que l'habitat soit regroupé. Et donc comme on savait que la loi allait passer, alors donc il a sorti un projet qu'il avait dans son tiroir qu'il n'avait jamais fait¹. Et il me dit : « On va le demander là-dessus et on fera un modificatif. » L'implantation, on l'a faite après, on s'est basé sur le terrain. On l'a pas modifié pour une raison particulière.

AF : Comment vous avez choisi l'angle par exemple par rapport au sud ?

GA : L'angle il est simple : là en face on a le Pic du Midi de Bigorre. Vous voyez l'arbre là ? L'oiseau ? Ben il est là. Pile poil. Donc on l'a mis face au Pic et la chaîne est là. Alors ces arbres là-bas que vous voyez, il y en avait pas. Ils ont été plantés à l'époque. Le long du chemin, ces chênes-là ils ont l'âge de la maison pratiquement ou un peu moins. Et tout le fond était plus bas. Parce que c'est vrai que les arbres poussent. Et là on a le Pic du Midi, on a toute la chaîne qui est là. En fait on est pratiquement est, légèrement sud. Beh il suffit de prendre une boussole. Ouais on est est légèrement sud vous voyez.

AF : Une autre question c'était, parce que souvent dans les projets d'Edmond Lay, la géométrie qu'on voit ici à 60° et 120°, il l'a utilisée que trois fois : chez lui à Goldenberg et chez vous. Est-ce que vous vous souvenez comment c'est apparu ? C'était une proposition dès le début ? Parce que ce n'était pas du tout une géométrie qu'il y a avait dans les premiers projets que vous aviez avec l'autre.

GA : Ah oui non pas du tout non. Il me semble que nous on avait tellement aimé sa maison. Bon c'est vrai qu'ici c'est un peu une suite. Ou alors peut-être qu'on en a parlé et qu'il nous a dit « vous aimez ? » je sais pas. Pour lui c'est peut-être venu naturellement. On aimait sa maison et j'ai l'impression un peu qu'il s'est refait une maison quoi.

AF : C'est sur qu'il y a beaucoup d'éléments, notamment les vitrages et les profils de menuiserie qu'il avait expérimenté chez lui et qu'on retrouve.

GA : D'ailleurs Claudine Lay m'a souvent dit et après lui aussi d'une certaine manière, 1. La maison Lagalaye

mais après lui il était... , m'a souvent dit que c'était sa maison, « Vous savez votre maison c'est la maison préférée d'Edmond. » Et elle le disait pas, elle avait pas des besoins. Moi j'avais presque l'impression qu'il faisait beaucoup ça. Mais il y a quand même d'autres choses sur lesquelles on retrouve l'angle à 60° ? Sur des choses comme Payolle, non ? Il n'y a pas ?

AF : Après il y a un autre type de géométrie qui est plutôt deux trames superposées, deux directions qui se rencontrent à 90°, donc ça fait plutôt des angles à 135° et 45°. Et après il a des géométries très particulières sur des petites maisons mais là qui sont des angles vraiment spécifiques.

GA : Non mais plutôt c'est parce qu'on aimait bien sa maison.

AF : Parce que chez Wright c'est pas mal la maison Hanna. Je sais pas si vous voyez ? Ça vous dit rien ?

GA : Non je connais un peu Wright mais pas...

AF : Après c'est la première étape, il n'y a pas la partie garage.

GA : Non, non, ça existait pas puisqu'ici c'était l'abri voiture.

AF : Oui, oui à la place de la chambre d'ami.

GA : C'est-à-dire que là le chemin continuait et on mettait les voitures là. J'ai des photos avec la première version.

AF : J'ai récupéré des photos notamment de Gilles Erhmann et de Patrice Goulet.

AF : Et donc j'ai une question c'est que l'entrée sur le premier plan elle est pas ici.

GA : On a coupé là.

AF : Là vous avez réouvert en fait ?

GA : Si vous voulez le premier truc, ça ça n'existe pas, tout ça n'existe pas, donc le chemin arrive là, on rentre par devant, on fait comme ça et on a les voitures là. Et la porte c'est ça. D'ailleurs elle y est toujours. Cette porte n'a pas changé. C'est l'ancienne porte d'entrée. Et donc on a coupé là et on a mis la porte là. On a ouvert parce que là il y avait un mur, on a cassé le mur là.

AF : Et la question que je me pose aussi c'est comme là il y avait cette fente qui d'ailleurs reprend la disposition des toilettes chez lui, avec cette vision, vu qu'initialement on rentrait par là ça ne posait pas de problème mais après ça donnait dans la galerie d'entrée.

GA : On voit pas là, c'est une fenêtre haute. Et puis il y a une jardinière ici, un peu plus importante. Il me semble que c'est pas tout à fait comme ça. Il y a une jardinière qui fait qu'on a pas accès là. Il y a une jardinière oui, puisqu'on s'en sert, qui est assez

importante. On a notre tire-botte là. Entre deux pierres il y a la place de mettre juste la botte pour l'enlever. Un tire-botte naturel.

AF : Vous avez fait exprès ?

GA : Ah non, non, on fait jamais exprès ici mais on trouve toujours un truc. Hé, hé, hé. Enfin je rigole on fait jamais exprès...

AF : Au niveau des modifications qui ont été faites, il y a cette deuxième étape, ça vous ne l'aviez pas anticipé, c'est quelque chose que vous lui avez demandé après et qu'il a... Ça se raccorde très bien, on dirait que c'était déjà anticipé. Même au niveau de la géométrie du plan.

GA : Ici c'est chouette quoi.

AF : Ce côté multidirectionnel ici qui articule... Après il y a eu cette modification ici qui a été... C'est très très ouvragé comme endroit.

GA : C'est-à-dire qu'ici au fond là...

AF : Ça c'est un peu la pièce maîtresse de la sculpture.

GA : Ici il y avait un mur de prévu puis on a dit : « non on le fait pas ». Parce qu'il faut comprendre quand même qu'en plus, ça c'est vraiment particulier, ce qu'il faut comprendre quand on l'a fait, parce qu'on ne peut pas comprendre si on ne l'a pas fait. Sur la phase de construction des murs qui est la phase la plus importante, qui est une des phases les plus importantes. Lui il était pas là avec son plan, c'est quelqu'un, je l'ai jamais vu avec un plan sur le chantier. Peut-être que des fois il regardait un truc ou... Donc on avait les pierres, la dalle.

AF : la dalle avait été faite et elle était précise ?

GA : Ah bien sur, on se basait à la dalle. En fait le plan c'était la dalle quoi.

OA : Vous voyez le pic du midi il est là. Nous on est là et le pic du midi est là.

GA : Et donc il y avait Martins et son collègue, on avait un vieux tractopelle, une élingue en acier, on allait chercher une pierre. On allait sur les pierres et puis il disait : « Celle-là ! Voyons celle-là, tu prends celle-là ! » Alors on mettait l'élingue, il prenait la pierre, il arrivait, il montait sur la dalle et on mettait la pierre. Ça se faisait au fur et à mesure. On était quatre, il y avait les deux maçons, lui et moi. On mettait la pierre, voilà, bon. Pendant ce temps, pendant qu'ils étaient en train de faire ch'ais pas quoi, il allait voir, mais il avait déjà vu que dessus... Ça, je veux pas dire de connerie, il y a peut-être deux jours de travail de pierre là. On l'a pas fait dans la journée ça.

AF : C'est très sculptural.

GA : Alors si vous voulez, le détail c'était que cette pierre était là. Alors on a pas

commencé par ça ; Je sais plus comment... Je serais incapable de vous dire quel a été l'ordre du truc. Moi ce que je sais c'est qu'il y a des parties où il était pas là. Et d'ailleurs ces parties là elles sont moins bien, hé. Voyez, je suis honnête. Ça [en montrant les toilettes], il était pas là quand on a fait ça. Il était pas là et je trouve que c'est un peu lourdingue. Il a pas fait tout. Il a du faire les trois-quarts, 80 % de...

AF : Enfin il a été présent en tout cas.

GA : Ah non, non, il arrivait le matin jusqu'au soir ! Alors il y avait madame Lay qui appelait des fois, il n'y avait pas de téléphone portable à l'époque. Entre midi et deux... Je sais pas comment on faisait. Ou alors il venait que l'après-midi ? Ah je sais pas trop, je m'en rappelle pas. On mettait une pierre et puis il tournait comme ça, quand il disait pas ou si « Ça va très bien ! » « Oh là, non, non, ça va pas, on l'enlève ! » Quand on a la mettait, on la descendait, on mettait des cales en bois avant de bourrer de mortier. Fallait pas que ça se touche. Puis en plus comme ça on pouvait l'enlever. On pouvait passer l'élingue. Parce qu'autrement pour la relever, si elle est en bas on va pas la relever. Puis on a pas une grue là, CLAC CLAC, qui vient... Fallait... Vous vous rendez compte avec un vieux tracto pour la bouger et tout ? Ces des monstres ces pierres !

AF : Là vous avez décidé par rapport au plan de réduire.

GA : De pas faire ce mur.

AF : Ce mur il allait carrément dans l'autre sens. Donc déjà vous avez changé l'orientation, et ça vous l'avez doublé. Ça conservait beaucoup plus ouvert ?

GA : Dans son plan, ça il avait plus ou moins prévu parce qu'il faut tenir le haut quand même. Ça il avait prévu de l'appuyer sur le mur quoi. Mais c'est vrai qu'aujourd'hui, asseyez-vous là. Ou ici.

AF : Oui on voit jusque dans la cuisine.

OA : Ah non, mais la vue de là, elle est très jolie. Je veux pas *divulguer* mais ça c'est une photo.

AF : Et inversement ça c'était pas prévu d'être en massif mais en bois. Et puis là c'était sensé être une pièce fermée.

OA : Ah non mais il avait prévu une chambre là. Je m'en souviens très bien. Et comme après, avant la fin de la construction, j'étais enceinte de mon second fils, il a fait cette petite pièce là, disant : « Ça servira de couloir pour agrandir la maison. » Ah je m'en souviens très bien. Et finalement on a agrandi en, il y a avait un abri voiture de l'autre côté de la maison et on a fait une chambre.

GA : Et donc ça on a jamais agrandi. On a eu tort tu vois maintenant on aurait la maison....

GA : Monter les pierres, ça se fait un peu au feeling.

AF : Et l'aménagement qui a été fait par Zimbacca, ça a été imaginé dès le début ?

GA : Ah non ! Pas du tout !

Je pense qu'on a habité ici mi ou fin 1980.

Le gars qui est venu mettre les meubles, monsieur Mauraisin, il travaillait avec Zimbacca, il lui faisait tout.

Il est arrivé avec son estafette, je sais pas comment il avait fait pour tout mettre dedans et il a passé pratiquement un mois ici. La maison était pas finie. Il est venu en juin, il est venu l'été et il a campé ici. Il a monté tout ça. Il y avait un truc en bois [un évier en bois].

OA : On l'a enlevé parce que... C'était très c'était très, très joli.

GA : Alors un évier qui fend, c'est pas très fonctionnel.

OA : Ah non, on a l'eau sur le pieds. Il m'a dit : « Mais je pensais que c'était uniquement pour laver la salade. »

AF : Donc après que vous ayez fini l'étape des pierres après il y a eu la charpente métallique.

GA : Charpente métallique et bois en même temps. La partie en bois, il voulait la faire qu'en bois. Bois dedans, bois dehors et une structure en bois.

OA : Alors moi j'avais dit : « Oh là, là, non ! »

GA : Il avait dit : « Bon écoutez, je vous mettrai des parpaings si vous voulez. »

OA : Ce qu'il y a avec monsieur Lay, c'est qu'il n'y avait pas de placard. Les placards il les zappe complètement. Là il a fait des placards qui disparaissent, c'est très bien mais au départ...

AF : Donc après la fabrication au sol de la charpente, puis le levage...

GA : Donc il y avait les entreprises Lay, enfin, les gens qui travaillaient avec Lay. Il avait son charpentier. D'ailleurs, il ne pouvait travailler qu'avec des gens qu'il connaissait. Il s'appelait Murraté, les charpentiers Murraté. Mais le gars qui s'occupait du chantier s'appelait Baptiste Suzanne. Suzanne, c'est son nom et Baptiste son prénom.

Ils ont fait beaucoup de choses. Ils ont fait le toit, les lambris. Tous les lambris. Parce qu'il y en a 300 ou 400 mètres carrés de lambris. Ça c'est du châtaignier qu'on a fait faire exprès. Parce que ça existait pas en petites lames. Alors après il y a eu l'étanchéité bien sûr qui était pas avec eux, qui a fait l'étanchéité des parties plates.

Baptiste Suzanne, je crois qu'il l'a beaucoup aidé quand il a fait sa maison, Edmond. Il le connaissait de sa maison, il l'a beaucoup aidé dans la toiture de sa maison.

Peut-être qu'à l'époque il ne travaillait pas chez Murraté. Après il y a le menuisier qui a fait toutes les menuiseries, Mesnildrey. Un artiste !

AF : C'est lui qui avait travaillé sur la maison d'Edmond aussi ?

GA : Je sais pas. Elle quand même bien antérieure la maison d'Edmond.

La grande le grand coulissant là c'est un sacré pièce le palier là-bas, je passe.

D'ailleurs quand on a fait l'extension, c'est pas Mesnildrey qui l'a faite parce qu'il était en Australie. Et le mec qui l'a faite, il s'est beaucoup emmerdé, c'est pas aussi bien fait, etc. Et c'est beaucoup moins compliqué, il y a beaucoup moins de choses.

AF : Vous avez pas mal participé à la partie maçonnerie initiale après la dalle. Il y a plein d'autres choses que vous avez fait aussi.

GA : Là il y a du parpaing derrière. J'ai monté les tasseaux en bois, propre, bien, en respectant l'inclinaison. J'ai fait après pratiquement tous les Altu [Altuglas plaques en polycarbonate transparent], toutes les découpes.

AF : Vous avez procédé comment ? Avec des cartons ?

GA : J'ai appris. Je me suis démerdé. Mesnildrey m'a un peu appris. Il m'a dit : « Il faut vous acheter une scie à ruban. » J'ai une scie à ruban à petite lame. Je faisais des gabarits en carton, en bois, en truc. C'est un boulot de longue haleine.

AF : Donc là il y a une double rainure mais vous n'avez pas mis là ?

GA : Il avait fait une double rainure parce qu'au départ c'est des vitrages qui étaient coulissants.

Avec Baptiste Suzanne, on a fait tout ce qui est red cedar intérieur. tout ça, on l'a fait. Ils en ont fait une partie avec l'entreprise. Baptiste et peut-être Murraté.

D'ailleurs c'est du chêne rouge ça [les rives intérieures]. Pour foutre les pointes là-dedans ! Heureusement que c'était un type extraordinaire qui était compagnon. Il me dit : « Edmond, il veut ça. On va faire ça parce que si on fait pas ça, il va pas être content. » De toute façon, il me disait des fois, dans des trucs qu'il faisait pour l'entreprise, il me disait : « On parie si je le mets là, Edmond va me dire qu'il faut rajouter ça. Mais si je le rajoute, il va me dire qu'il faut le raccourcir. »

AF : Elle est belle, c'est un peu gréseux en fait comme pierre, c'est un calcaire gréseux.

GA : Avec des strates de silex. Ça c'est dur ! On peut pas faire de trou, impossible.

AF : Là-haut, dans la mezzanine, il n'y avait pas de cloisonnement sur le plan.

GA : On a cloisonné parce qu'on a fait deux chambres, il manquait des chambres.

Donc, il y avait la chambre de Julien au fond et celle de Sylvain là.

GA : Je vous ai parlé de ce bouquin d'Anne-Laure Sol ? Il y a une partie sur leur histoire à Zimbacca et Baley. Des gens qui était un peu... Zimbacca il avait pas fini ses études, il a pas eu le diplôme, il a eu quelques années après ou bien longtemps après. Il a eu toute une histoire. C'était quelqu'un qui écrivait des poèmes, etc. Il est venu à l'époque. Je l'ai hébergé chez mes parents parce que moi j'avais pas la place et mes parents avaient une maison. Ils habitaient Morlaàs à côté. Donc il est venu un weekend. Il est venu voir tout ça, il a été très emballé par la maison. C'était pas le genre de mec à parler beaucoup. Elle était déjà bien avancée. Il a pu prendre des côtes, voir comment c'était foutu. Et l'histoire des pierres là dedans je sais plus. Il nous a proposé des trucs. Alors il y a parmi les meubles qu'il nous proposait, il y avait des choses qu'il avait déjà fait puisque après coup j'ai vu que certains trucs qu'il nous a proposé dataient des années 1960. Enfin, il a des meubles ils ont été fait, il avait pas de meubles en stock. Après son gars est venu, monsieur Mauraisin, menuisier. Il a passé presque trois semaines, un mois. Il a tout installé. Et après, est-ce qu'il est revenu Dominique Zimbacca ? J'ai été le voir chez lui. J'avais été le voir avant chez lui. Il habitait à Montgeron dans la banlieue parisienne. Il avait une maison là qu'il avait fait lui-même. Je pense qu'il a perdu sa femme d'ailleurs, ils étaient très liés. Sa deuxième femme je l'ai pas connu. Moi j'ai moi j'ai dû y aller autour de 1980, 1978.

AF : Pour vous à l'époque c'était une maison organique ? C'est quelque chose qui vous parlait ce qualificatif ?

GA : Le mot organique pas du tout non. Bon ça c'est clair dans ma tête. J'ai vu deux choses d'Edmond. Dans quel ordre j'en sais rien. Il y avait une petite revue toulousaine d'architecture des années 1960-1970 où il y avait un article sur lui.

AF : C'est quoi ? C'est la maison d'hier et d'aujourd'hui ? ou TMP ?

GA : Il y a ça et il y avait une émission à la télé régionale à Bordeaux, FR3 Bordeaux dans les années 70, qui était consacrée à la Caisse d'Épargne.

Il y a eu l'hôpital de Tarbes. Il m'en a beaucoup parlé parce que je pense qu'il y travaillait à l'époque. L'hôpital de Tarbes qu'il aurait pu ou aurait dû faire parce que c'était très avancé. Il y a eu des magouilles, ça a été c'est un hôpital industrialisé qui a été fait par le gendre ou le je sais pas quoi d'un homme politique qui s'appelait Poniatowski, Un homme politique important, ministre, un des barons à l'époque du pouvoir en place et donc son gendre avait une entreprise et c'est un hôpital type.

14 Entretien avec Hermanio Martins et Guy Auriol

Citroën Berlingot sur la RD817 · maison de Gabaston
10 juin 2022

Antoine Fily : Vous n'avez pas fait les travaux qui ont eu lieu après en 1983 ?

Hermanio Martins : non non, la première partie c'est tout.

AF : c'est pas l'entreprise Jarillon non plus qui a fait l'extension du Garage ?

HM : Je pense pas. Parce qu'après Jarillon il a fermé. Donc lui il avait fermé et lui il a parti en Afrique ou je sais pas où. La maison qu'il a ici en bas à Séméac, je sais pas s'il l'a vendue ou pas ?

AF : oui la dernière fois que je suis passé c'était un des fils Gallego qui l'avait racheté. Parce que vous avez travaillé sur l'aire d'autoroute ?

HM : oui oui

AF : et c'était quelle entreprise ?

HM : Gallego.

AF : vous avez travaillé avec Gallego en fait après avoir travaillé pour Jarillon ?

HM : Gallego c'était mon dernier patron. Quand j'étais chez Gallego, au départ moi j'étais, je voulais quitter le bâtiment, j'avais marre un peu de la maçonnerie et après bon Gallego il demandait un chauffeur de travaux. Donc moi j'ai été le voir et il m'a dit oui mais j'ai dit : « C'est pas sur que je reste parce que j'ai jamais fait donc... » Il m'a dit : « Tu vas aller à l'essai. Mais ton travail c'est pas ça ? » Ben non moi c'était le bâtiment. Il m'a dit : « Pourquoi que tu veux pas reprendre les chantiers ? » « Non ça m'intéresse pas. Maintenant je commence par ça et je verrai plus tard. Si ça me plaît, très bien, si ça me plaît pas et bien j'arrête. » Donc j'ai resté quinze jours en essai au poids lourds puis lui il m'a dit : « Bon alors qu'est-ce qu'on fait ? » « Bon moi ça va, je reste. » Et après, sept ou huit ans après, on était trois chauffeurs de... le boulot il a baissé beaucoup, il a trop baissé. Le travail ça manquait. Alors il m'a dit : « Dans les trois chauffeurs il faut qu'on supprime un. » Il m'a dit : « Ça t'intéresse pas de partir sur les chantiers ? » J'ai dit « Si vous payez surement que oui, sinon je m'en vais. » On s'est mis d'accord avec les prix, tout, et là j'ai parti sur les chantiers jusqu'à la fin. J'ai été aussi à Toulouse au Manège à Bijoux de Méridien faire du béton désactivé, je suis resté deux jours mais après moi je lui dit à Gallego : « Moi je reste chez vous, je vais pas en déplacement, je rentre tous les soirs. D'accord ? Si c'est d'accord c'est d'accord, si c'est pas d'accord je m'en vais. » « Oui, oui, oui, si des fois tu vas partir un

jour ou comme ça c'est tout, hein. » Ça a été.

AF : Et il a respecté ça ?

HM : Ah oui oui. Gallego ce qu'y disait il le tenait. Il n'y avait pas de problème, du tout du tout. Après quand lui il est parti il a vendu l'entreprise. C'est parti chez Eiffage et donc là j'ai été visiter le pont de Millau deux fois.

AF : Avec Eiffage pour des travaux ou... ?

HM : non non non juste pour regarder, ils nous ont payé la journée, le transport, le repas à midi, le repas le soir. On a parti avec deux fourgon de nove places visiter les travaux, comment ils se déroulaient et tout. La première fois que j'y étais ils étaient encore à faire les piles qui s'étaient en bas au bord de l'eau, au petit ruisseau. Et là on a visité tout parce que pour visiter les travaux on devait y être accompagné par un garde qu'il y avait de chez Eiffage. Et après de là on a été visiter la soudure du tablier en ferraille.

AF : Ah ouais quand ils ont raccordé les...

HM : Voilà quand ils avaient raccordé et qu'ils faisaient la soudure et tout ça, on avait été visiter un peu ça. Et après j'ai été la deuxième fois c'est quand ils ont lancé le premier tablier.

AF : quand ils ont commencé à le faire rouler pour avancer ?

HM : Oui oui quand ils ont lancé la première partie, à ce moment là on a été aussi assister à ce truc là.

AF : Parce que c'était Eiffage qui faisait les travaux ?

HM : Oui oui et nous on appartenait au groupe Eiffage.

AF : Parce que chez Gallego ils faisaient pas mal de préfabriqué aussi ou c'était tout sur le chantier ?

HM : Oh les petites pièces ils les faisaient ici à l'atelier qu'il a ici, derrière là. [en montrant derrière l'Asturienne] Et mais après les gros gros trucs il faisait faire ailleurs.

AF : Vous vous en faisiez du préfabriqué à l'atelier ou vous étiez sur le chantier ?

HM : Non non, on faisait des petits trucs au chantier mais des petits petits trucs. Seulement les gros trucs en préfabriqué, c'est eux qui les faisaient ici ou alors il contactait Polybéton, je crois que c'était à Soumoulou. Mais là on avait un atelier de ferraille, de préfabriqué, de menuiserie et de serrurerie.

AF : Ah il faut aussi serrurerie menuiserie Gallego ?

HM : Ah oui oui. Après bon la menuiserie il a laissé tomber un petit peu. Il avait deux gars mais ils faisaient les panneaux pour les coffrages. Le coffrage des fois c'était des trucs vraiment compliqué alors les gars, il y avait deux types qui fabriquaient les panneaux en bois pour faire les pièces après.

AF : vous avez retravaillé avec Edmond Lay après...

HM : J'ai travaillé un tout petit peu parce que lui des fois dans des maisons qu'il faisait il y avait des petites réparations, des fois il me faisait appel, pour faire une réparation ici ou là des fois j'y allais un petit peu. Mais avec lui on a fait que la maison à Morlaàs, et on a fait ici l'aire de repos à Ger, là. C'était avec lui.

AF : j'ai appelé à Bidache, j'ai eu au téléphone quelqu'un qui a repris une carrière là-bas et dont les parents avaient fourni la pierre pour l'aire des Pyrénées.

HM : Oui mais nous cette pierre elle venait de Bidache. Quand j'étais au transport j'ai été des fois en chercher parce qu'on a fait des parements de pierre à la Mongie et j'allais avec le camion en chercher. Et cette pierre pour Auriol et pour l'aire de repos ici à Ger elle venait de Bidache, les grosses pierres.

AF : C'est vous qui avez été la chercher pour Auriol ?

HM : Non, non, non, non. Non, non.

AF : Il y avait quelqu'un d'autre ?

HM : Ah oui oui, Jarillon il avait le camion, il avait le chauffeur pour s'occuper. Moi j'ai été une ou deux fois pour Gallego pour la Mongie. Mais des petites pierres, c'était pas des pierres comme ça non.

AF : C'est quel bâtiment à La Mongie ?

HM : Quand on quitte un peu le truc de La Mongie et quand on monte pour y monter en haut là, c'était des immeubles qui sont sur la gauche. Ça fait un moment hein déjà. Ça fait loin hein.

AF : Et donc vous vous avez pas vu la carrière. Vous n'y avez été que pour Gallego et La Mongie mais pas à l'époque pour la maison à Morlaàs.

HM : Ah non non non. C'était livré, c'était le chauffeur de Monsieur Jarillon qui allait chercher la pierre.

AF : Oui donc c'était pas lui qui choisissait la pierre, c'était le carrier qui...

HM : Ah non non non, la pierre elle arrivait en plaques, en brut, telle qu'elle était. Après c'était nous à nous adapter à la façon de la poser, en allant en chercher une plus longue, une plus courte, un peu plus large, un peu moins large. Le camion il levait la benne et il vidait dans un tas, hein.

AF : dans les photos on voit un peu le tas qu'il reste à la fin du chantier, elles sont toutes...

HM : Ah oui hein, c'était un tas et nous on allait sur le tas chercher la pierre qu'il nous fallait.

AF : un peu comme quand on fait un mur en pierre sèche ou en moellon sauf que les pierres elles font...

HM : ah elles étaient énormes hein !

AF : ...deux mètres de long.

HM : C'était le même calibre de pierres qu'on a fait ici l'air de repos, ici à Ger. C'était à peu près la même pierre.

AF : Vous avez fait vous le dinosaure, l'espèce de... la sculpture ?

HM : Non, ça c'était fait beaucoup plus tard. Ça c'était fait cinq ou six ans ou même plus après. Moi j'avais fait les deux sanitaires et après il y avait le restaurant et la station service. Mais à ce moment moi chez Gallego j'étais au transport. Et après Edmond Lay il a dit à Gallego, parce que Gallego il lui a dit : « Écoutes moi j'ai personne pour travailler ce genre de truc là. Ce genre de pierre, moi j'ai pas d'ouvrier pour ça. » Il dit : « Si, si, vous en avez un il s'appelle Martin, si, si. » Alors il m'a appelé Gallego et il m'a dit : « Il y Edmond Lay qui t'appelle. » Je lui dit : « Qu'est-ce qu'y me veut ? » Il me dit : « Il voudrait que tu ailles monter ça là-haut. » « Et pourquoi ? Vous avez d'autres maçons par là. » « Non, non, lui il veut qu'il y aille toi. » Alors il a mis un chauffeur remplaçant pour me remplacer et moi j'ai parti au chantier. Et moi je lui ai dit Gallego parce qu'à ce moment il avait un conducteur de travaux, c'est lui qui est maintenant de Gallego, il était un peu emmerdant. Moi je lui dit : « J'y vais dans une condition qu'il vienne pas m'embêter, hein ? » « S'il vient m'embêter je prends mes outils et je rentre. Et lui il va faire le boulot lui, lui-même. D'accord ? Alors vous lui donnez les consignes. Qu'il me laisse tranquille et qu'il me laisse faire ce que j'ai envie de faire. » Alors d'accord d'accord. Alors bon ce conducteur de travaux c'était Nunez, il m'en voulait un peu. Alors chaque fois qu'il y avait une réunion de chantier, Edmond Lay il venait mais il avait quelqu'un du bureau qui venait avec lui. Il venait jamais seul. Edmond Lay il allait jamais aux réunions. Il venait sur le chantier discuter avec moi : et patati, tout ça, il venait discuter. Alors il y avait le conducteur de travaux un jour il m'appelle et il me dit : « Mais qu'est-ce que ça se passe ? Parce que Edmond Lay il vient jamais à la réunion c'est son assistant qui vient et puis il va au chantier, il reste tout le temps au chantier avec toi. » « Mais, je lui dis, si tu as un problème va poser le problème à lui-même. Et moi j'ai rien à voir, moi je fais mon travail, il vient il me connaît bien, on discute. » Et alors moi quand j'étais en train de poser ma pierre, je la posait jamais quand lui il était là sans lui demander son conseil. Je lui disais : « moi je voulais mettre cette pierre et celle-là et celle-là comme ça. Est-ce que ça vous va ? »

« Fais comme tu en as envie ! Ce que tu fais ça va bien pour le boulot qu'y a. » Et après j'ai repris le transport de nouveau et tout ça. Mais après ce putain de conducteur de travaux, il m'avait toujours quelque chose contre moi.

AF : Ah il était jaloux après.

HM : Il était jaloux, il était un peu...

AF : Il l'avait en travers.

HM : Ah oui oui. Un jour on s'est accroché au bureau mais vraiment bien. On s'accrochait, je lui ai dit : « Tu sais si t'es pas content tu connais mon adresse, tu sais où c'est que j'habite ? Tu m'envoies une lettre recommandé et moi je vais travailler ailleurs. Et moi je vais te payer un repas dans le plus grand restaurant de Tarbes comme cadeau. » Il sautait dans le bureau. Pas moyen de parler comme ça, c'est comme ça c'est tout. « Moi j'ai pas besoin de toi pour travailler. T'es content, t'es content, t'es pas content tu vas voir ailleurs. » Oh après ça a été, il a compris. Quand ils avaient leur réunion au bureau tous les chefs, lui il voulait qu'ils parlent dans son sens à lui. Et quand il nous posait les problèmes de chantier.

AF : parce que lui il organisait juste. Il donnait des ordres mais il travaillait pas.

HM : Et après quand il est devenu patron de la boîte et tout ça. Chaque fois que nous on pose nos problèmes, il rouspétait ici et là. J'ai bien : « Et beh non, c'est pas toi qui est sur le chantier. C'est nous. Nous on te pose les problèmes du chantier. Ce qui va et ce qui va pas, qui c'est qu'il nous faut comme matériel et tout ça. Et c'est tout. Après si tu veux tu l'acceptes et si tu veux pas c'est pas la peine qu'on appelle. Venir ici pour dire Amen à tout ce que tu dis, c'est pas la peine. Ça sers à rien ! Ça sers quoi ? Nous on vient pour discuter du chantier, de ce qui va, de ce qui va pas, le matériel qui va bien, le matériel qui ne va pas et tout. C'est tout ! Après si tu veux l'accepter tu l'acceptes si tu veux pas, tu fais comme tu veux. » Pendant que Gallego c'était pas pareil, lui il écoutait.

AF : Il savait que c'était les personnes sur le chantier qui savaient ce dont elles avaient besoin quoi.

HM : Lui il écoutait quand même ce qu'on lui disait. Lui analysait ce qu'on disait quand même pendant que l'autre non. L'autre il faut partir toujours dans son sens. Toujours, toujours, toujours.

AF : Trop d'égo.

HM : Ah oui oui. Après la plupart des chefs il n'osaient pas parler. Ils étaient muets. Une fois il disait : « Vous n'avez rien à dire ? » « Pour dire quoi ? Vous ne tenez pas compte de ce qu'on dit nous. C'est pas la peine à ce moment. Parlez, parlez, parlez, nous on écoute et puis c'est tout. Nous on vous pas de question et on vous demande

rien. »

AF : Il n'a pas changé ?

HM : Non, non, non. Mais maintenant je crois il a vendu la boîte, enfin, il a vendu ou il a passé à quelqu'un d'autre.

AF : Vous avez fini chez lui ou vous avez travailler chez quelqu'un d'autre encore ?

HM : ah non, non j'ai terminé chez lui. Et après, quatre ou cinq mois avant de partir, le directeur passe me voir et me dit : « Martins vous voulez pas restez un an de plus parce qu'on a des gens à former ici. » J'ai dit : « Non, non, non. » « Je te donnerai un petit peu plus de salaire. » « Ah tiens vous pensez à moi pour me donner un peu de salaire parce que c'est le moment que je dois partir. Vous avez pas pensé à moi avant ? Eh ben tes jeunes que tu as et bien tu te démerdes avec ! » Moi je ne suis pas là pour me casser la tête pour les autres. Parce que moi j'en avais pendant quatre ou cinq ans, j'avais toujours deux ou trois jeunes au chantier qui faisaient l'apprentissage. Ils faisaient l'école et ils faisaient le chantier.

AF : Ah oui l'alternance.

HM : voilà ils faisaient les deux. Et moi j'en avait toujours deux ou trois. Après bon c'était un casement de tête avec les jeunes parce que bon il y en avait qui écoutaient quand même et qui z'avaient envie. Il y en avait d'autres qui... c'était pas pareil. Parce que déjà le matin avant de démarrer le boulot on mettait tous les ouvriers qualifiés en place dans son poste de boulot et après les apprentis il faut les ramener au bureau, il faut leur expliquer sur le plan, ce qu'on allait faire pendant la journée. Y'a ça, ça, ça, ça, ça, ça et ça à faire. Donc ça il faut que ce soit fait. Une fois que ce sera fait on sera tranquille. On va mettre lui avec un maçon qui va faire de la maçonnerie, l'autre il va faire le coffrage, l'autre il va faire le ferrailage, l'autre il va faire les finitions et vous y allez aujourd'hui avec un et vous changez de poste et vous allez avec l'autre et comme ça.

AF : et à la maison Auriol il y avait des apprentis ?

HM : Non. C'était très très très dangereux ce qu'on faisait. On pouvait pas avoir des jeunes qui... Non. Ils pouvaient se faire mal.

AF : Parce qu'au début vous ne saviez même pas comment... Vous n'aviez jamais fait ça avan de faire... ?

HM : Ah non, non, non.

AF : Vous avez du trouver vous même la technique quoi ?

HM : Ouais, ouais. Faudrait voir au départ ce qu'il voulait. Ce qu'il voulait l'architecte et ce qu'il voulait le patron. Par rapport à ce qu'il voulait et à ses idées donc, on

faisait par rapport à ça. Et à la mesure qu'on avançait les travaux... parce qu'Auriol il venait tous les jours. Ou le matin ou l'après midi, il passait trois ou quatre heures avec nous.

AF : Il travaillait avec vous ?

HM : Il regardait, il travaillait pas mais il regardait. Et là où on lui posait les questions : « Est-ce que ça vous va tel que la façon qu'on fait ou pas ? » et lui il nous disait oui et si ça va pas il faut changer la méthode ou la pierre. Et les méthodes il y en a pas cinquante. Des pierres comme ça hé hé...

AF : Et vous avez trouvé directement la méthode ? C'est avec le tractopelle c'est ça ?

HM : Je sais pas si on avait une pelle ou si on avait un Manitou à cette époque, je m'en rappelle pas. Oui parce que tout était bougé avec un engin.

AF : Chaque pierre devait faire entre 100 et 300 ou plus.

HM : et même pas loin de la tonne, hein. Parce que des pierres qui faisait trois mètres de long par cinquante ou soixante de large et vingt ou vingt-cinq d'épaisseur, ça faisait un poids énorme. Puisqu'après la pierre on posait un chevron de chaque côté pour pouvoir enlever les élingues. Une fois qu'on avait enlevé les élingues avec une barre à mine un d'un côté de la pierre et l'autre de l'autre côté, on soulevait la pierre pour sortir... mais d'abord on mettait le mortier d'abord.

AF : entre les deux pierres, il y avait encore les chevrons et vous mettiez...

HM : oui même avant, on laissait l'endroit où qu'il passait le chevron, on mettait une ligne de mortier assez dur, sec. Et après quand on sortait les chevrons avec une barre à mine de chaque côté, la pierre « POF » elle se posait et elle écrasait le mortier.

AF : Y'avait pas besoin de mettre des cales ?

HM : C'était rare. C'était rare parce que la pierre quand on la posait après on essayait quand même de la mettre de niveau pour qu'elle soit pas... d'ailleurs la pierre il faudrait pas qu'elle penche vers l'intérieur. Toujours vers l'extérieur un petit peu. Parce que s'il y a un peu de l'eau, il faut pas que l'eau elle y aille dedans. Il faut qu'elle coule vers dehors. Toujours une petite pente vers l'extérieur.

AF : Et vous étiez combien d'ouvrier sur le chantier ?

HM : On devait être deux ou quatre maximum. Devait pas y être énorme parce qu'on avait qu'une machine. On est bien deux pour poser la pierre, on devait être trois. Et un autre pour arranger le mortier, mettre le mortier et tout ça.

AF : Et les joints vous les faisiez... ?

HM : On l'écrasait après avec un bout de bois, bien bien. Bien bien bien bien écrasé,

seulement au fond puis après on devait surement passer un petit balai ou bien quelque chose parce que les joints ils sont bruts, ils sont pas lisses.

AF : C'est pour ça qu'Edmond il voulait que vous soyez là pour l'aire d'autoroute, c'est parce que vous aviez, vous connaissiez bien la méthode.

HM : on a fait la maison Auriol don il a dit : « Bon voilà, ce qu'on veut là c'est la même chose qu'il a fait là-bas. »

AF : Parce qu'au final il y a même les mêmes rives en cuivre, c'est vraiment pareil.

HM : Souvent il y avait des pierres qui faisaient mettons quinze centimètres d'épaisseur, des fois il y en a une qui faisait vingt, des fois il y avait vingt-cinq donc il faut choisir, quand on met une couche de quinze centimètres, il faut trouver de la pierre qui fait un rang partout pareil.

AF : Il fallait faire une assise finalement comme dans un mur traditionnel en pierre mais sauf que là elle font...

HM : Ouais, on pouvait avoir une différence d'un centimètre ou deux mais y'avait pas cinq centimètres de différence. Fallait les choisir à peu près les mêmes épaisseurs.

AF : Et comment vous aviez repéré dans le tas déjà à l'avance ?

HM : Ah oui et après quand le camion il vidait une benne entière, nous on l'étalait un peu pour voir. Avec la machine on étalait la pierre. Après on mesurait : « Bon çui-là c'est quinze, çui-là il fait quinze, çui-là il fait vingt-cinq... » Et après bon au moment de les prendre on savait où elles étaient.

AF : Vous marquez dessus ou vous reteniez tout ?

HM : Non, non. On faisait comme ça.

AF : À l'œil ?

HM : À l'œil.

HM : Oui Edmond Lay c'était un brave homme. Alors moi je rigolait quand lui il venait au chantier. Surtout chez Auriol ! Tu le voyais arriver, alors il faisait ça [gestes avec les mains qui dégauchissent, jugent des proportions] avec les mains. Moi je disais : « Quoi c'est le soleil qui vous gêne ? » « Non, je veux voir si la pierre sont bien. » « Vous voulez que je mette un plomb ou un niveau ? » « Non, quelqu'un, un maçon qui travaille avec un plomb ou avec un niveau c'est pas un bon maçon, il sait pas travailler. C'est l'œil qui compte ! » Ah il voulait pas nous voir avec un niveau ou avec un plomb ! « Ah pas ça, hein ! » Il me dit : « C'est l'œil ! On a le niveau dans la vue et l'aplomb dans la vue. »

AF : Parce que lui il était ou c'est son père qui était maçon non ?

HM : Ça je sais pas. Lui il a travaillé beaucoup en Amérique, là-bas.

AF : Ouais c'est ça il a passé quatre années aux États-Unis.

HM : C'est pour ça que tout ce qu'il faisait c'était une architecture un petit peu différente des architectes d'ici. C'est pas du tout pareil.

AF : Il s'est inspiré beaucoup d'un architecte américain qui s'appelle Frank Lloyd Wright. Votre maison, la forme de la charpente elle est assez inspirée de ses maisons là, américaines.

HM : J'ai bricolé beaucoup pour lui des fois des choses, des maisons qu'il faisait qui avaient des problèmes quelque part : dans les cheminées ou dans les jardinières. Il m'appelait et me dit : « Tu peux pas aller me refaire ça là-bas ? » Donc j'y allais faire des petits réparages.

AF : Vous y aviez été à son atelier à Piétat.

HM : Ah oui ! Y'a sa maison où c'est qu'il habitait aussi hein. J'ai pas fait de travaux là dedans. J'ai été souvent quand il m'avait fait les plans pour chez moi. Là j'y ai été quelque fois.

AF : C'est étonnant l'atelier, ces éléments préfabriqués en béton griffé comme ça là.

HM : Ah c'est un truc. Mais après son architecture elle est bien mais c'est une architecture qui des fois elle vieillit mal. C'est le problème de... Lui il fait des toits plats, pas trop des trucs pointus et beaucoup des trucs de porte-à-faux. Beaucoup, beaucoup alors attention avec les étanchéités et avec tout ça.

AF : Il y a beaucoup d'endroits notamment dans sa maison où effectivement l'étanchéité n'a pas été très bien faite, ça a pris l'eau, le bois a pourri et les porte-à-faux ils penchent un peu.

HM : lui c'était tout des trucs de porte-à faux, de fenêtre en angle, des trucs comme ça. Et après ça demande un entretien énorme.

AF : Là à Gabaston, la pierre de Bidache elle ne demande pas d'entretien, elle vieillit bien.

HM : D'ailleurs c'est de la pierre assez dure déjà. On achète la pierre dure et après les maisons elles sont pas tellement hautes, les avants-toits ils sont très importants, donc l'avant toit des maisons, soleil couvre les pierre. C'est rare quand il pleut que l'eau elle tombe sur la pierre.

AF : Finalement les murs ils ne correspondent pas vraiment au plan. Là je vous ai mis les deux plans. Ça c'est le plan que j'ai refait de ce qui existe aujourd'hui mais il y a aussi l'autre, le premier plan. Au final il y a beaucoup de choses qui ont été modifiées entre les deux plans. Entre la réalité qui a été construite et par rapport au plan.

HM : Dans la mesure qu'on avançait, souvent il y avait des petits trucs qui changeaient. Ah, j'aimerais mieux comme ça, ou mieux comme ça, ou mieux comme ça. Et on faisait un petit peu [...] Au mesure qu'on avançait, quelques petites modifications.

AF : Ce que je me demandais, c'est par rapport à la charpente après, comment vous vous aviez implanté des axes des poutres qui allaient venir par dessus ou alors ça a été fait la charpente par rapport à la maçonnerie ?

HM : Au départ on avait un plan, à peu près ça. Et après le charpentier il a du s'adapter, un peu, par rapport à ce qu'on a fait nous.

AF : Il est venu sur place et il a fait le relevé de la maçonnerie ?

HM : C'est pas de la charpente en fermette, c'est tout en traditionnel. Donc par rapport à tout ça après, le gars il a taillé sa charpente par rapport à ce qu'on avait fait. Parce que lui il allait pas tailler une charpente chez lui comme ça par rapport au plan. Non. D'abord il faut repérer un peu le réel qui était fait.

AF : Lui il a fait un plan de ça ou c'est l'atelier, Edmond qui a fait le plan ou non c'est le charpentier qui est venu sur place ?

HM : Ah non non Edmond il a fait un plan. Mais après il y a des choses qu'on modifie un petit peu. On modifie à peine un peu, pas énormément mais...

AF : assez pour que ça modifie la charpente derrière.

HM : Après le gars il vient il s'adapte par rapport à ce que c'est fait.

AF : Ça se passait comment les modifications. C'était Edmond qui décidait ?

HM : Un peu Auriol et l'architecte mais normalement Auriol il voulait ça et après il faisait rien sans que l'architecte il donne son autorisation. Il dit : « Moi je voulais ça comme ça. » Et puis Edmond il nous dit ce que lui il dit de faire. C'est tout.

Parce que des maisons comme ça vous ne pouvez pas suivre un plan vraiment au centimètre, c'est vraiment impossible.

AF : Ben oui parce qu'aucune pierre n'est droite et les murs pareil, il vont par là, par là. Donc c'est pour ça je me demandait vous comment vous faisiez pour avancer par rapport au plan.

HM : Nous on avait un plan à peu près comme ça, à quelque chose près. En gros il fallait que ça sorte à peu près ce qu'il avait dessiné. Mais vu la pierre, la largeur et tout ça on peut pas suivre cinq centimètre près, on pouvait pas suivre ce qui était fait. C'est un truc global et puis on s'adapte.

AF : Et vous aviez fait la première partie, la dalle et tout ça ?

HM : oui les fondations et tout.

AF : Là par contre vous pouviez suivre les plans.

HM : Ah oui là on suit les plans.

AF : Parce que Mr Auriol il dit qu'au moment de faire la dalle ils avaient pas trouvé la pierre encore. Ça devait être en parpaings de ciment, en agglomérés de ciment.

HM : Oui sans doute, mais on a fait les fondations assez importantes, assez larges et tout et assez ferrillées pour supporter ce poids quand même.

AF : Oui c'est ça il devait y avoir un peu une anticipation parce que ce n'est pas le même poids.

HM : Parce qu'après dans le coin des maisons en pierre comme ça je ne vois pas.

AF : Non je crois pas. C'était la première fois qu ça se faisait et puis à part l'aire d'autoroute il n'y a rien eu d'autre finalement.

HM : Non parce que la plupart des gens ils sont partis sur un style moderne. Maintenant c'est l'agflo, c'est le crépis, les trucs comme ça et puis c'est tout. Et après ça plait ou ça plait pas.

AF : Vous vous y vivriez dans cette maison ?

HM : Ah et pareil. Ah oui oui. Après par rapport chauffage et isolation, je sais pas ce que ça donne.

AF : Oui la pierre massive comme ça c'est... Bon.

HM : Alors l'extérieur et tout tout va bien mais à l'intérieur c'est un petit peu compliqué pour pouvoir aménager.

AF : C'est sur qu'il faut tout faire sur mesure.

HM : C'est un petit peu compliqué.

AF : Vous avez trouvé plus compliqué comme maçonnerie qu'une maçonnerie traditionnelle ?

HM : Oh non, non. C'est assez intéressant à faire. C'est assez rapide. Ça sort de l'agflo, ça sort du crépis, ça sort de ce que vous faites tous les jours. Un mur en agflo, un mur en béton ou comme ça c'est le travail de tous les jours, pendant que ça non. Ça c'est du boulot qui sort un peu de... On avait fait aussi la cave de vin à Madiran. Et vous savez les murs, d'abord on a fait les tranchées, et on a pas coffré, on a coulé le béton entre les deux, c'était la terre qui faisait le coffrage. Et comme ça si vous voulez quand ils ont enlevé la terre et bien le mur il avait la forme du truc, du côté de la terre et tout ça.

AF : Ah ouais, vous avez fait ça quand ?

HM : Il y a quinze ou vingt ans de ça. C'était pour mettre les barriques de vin et les bouteilles au frais. Tout enterré sous la terre.

AF : On avait rencontré un architecte en Belgique qui avait fait aussi des caves comme ça. Il creuse la forme des murs d'abord, après il maçonne les murs et une fois que les murs sont faits il fait une voûte au-dessus et après il creuse à l'intérieur, il enlève la terre qui est dans le volume quoi.

HM : C'est à peu près ça qu'on avait fait à la cave. Avant de faire la dalle pour mettre la terre par-dessus ils enlevaient la terre d'abord. C'est après qu'ils faisaient la dalle et c'est après qu'ils mettaient la terre par dessus. C'est la cave de Crouseilles je crois si je me rappelle bien. C'est des caves à Madiran, l'autre c'est des caves plus loin. On avait fait avec des voûtes tout en arrondi en béton et gravier blanc ocre. Ça reste magnifique. Après ils on couvert avec 40-50cm de terre par dessus. C'étaient des voûtes en préfabriqué qu'ils l'ont fait ici au dépôt, chez nous, et on les a amenées toutes prêtes et après ils les mettaient sur place et à la fin ils faisaient une dalle « PA PA PA » par dessus et après ils ont tout couvert de terre. Ils en ont même mis à cette époque là un arche qui s'avaient amené là-bas ils l'ont à la foire des expositions à Tarbes.

AF : Et vous vous rappelé c'était avec qui comme architecte ?

HM : Non parce qu'à ce moment moi j'étais au transport donc aux réunions de chantier j'allais pas.

AF : Vous avez transporté les éléments préfabriqués de Tarbes à Madiran ?

HM : Voilà, à la Cave de Crouseille, un peu plus loin que Madiran.

AF : Finalement vous disiez que c'était plus intéressant que de faire du parpaing. C'est presque de l'art finalement. C'est presque plus de la sculpture que de la maçonnerie de positionner toutes ces pierres les unes entre les autres.

HM : Quand on était chez Gallego j'avais un copain qui était ? Ce monsieur qu'est-ce qu'il était fort pour la pierre. Incroyable, incroyable, incroyable ! Ce type là il faut des murs en pierre, rien qu'à regarder le tas de pierre, il savait déjà la pierre qu'il lui fallait. C'était incroyable !

AF : Il a travaillé avec vous ici.

HM : Non il était chez Gallego.

AF : C'est quoi les consignes qu'Edmond il vous avait donné au début du chantier ?

HM : Lui les consignes qu'il nous avait donné, il nous disait : « Le projet c'est ça, je veux ça, vous le faites mais c'est le propriétaire, il faut faire ce que le propriétaire il veut. Bon vous êtes avec le propriétaire, lui il passe tout les jours il passe ou le matin

ou le soir et vous faites le point avec lui. Et après bon si il y a quelques modifications à faire et tout ça vous le faites. » Pas de problème, c'est tout. Et après bon si il y avait des changements très très très importants lui il contactait, Mr Auriol il contactait l'architecte, Edmond, et puis ils se mettaient d'accord.

AF : Sur le choix de quelle face de la pierre par exemple vous allez mettre, quel coloris...

HM : Ça oui. Ça c'est moi qui choisissait la pierre qu'elle doit y aller puis tout ça. Et après il y avait le choix de pierres qui dépassaient plus les unes que les autres, au départ on se met d'accord. On se met d'accord la première fois, on part avec ces trucs là.

HM : C'est la maison du Far-West ! C'est des trucs qu'on en voit pas partout.

Tu vois la pierre qui n'est pas couverte elle devient verte et tout ça, pendant que les autres pierres elles restent propres. On avait à peu près une hauteur à respecter à quelque chose près on avait une hauteur à respecter donc faudrait choisir la pierre pour arriver à trouver la...

AF : en additionnant les différentes assises...

HM : en additionnant les différentes épaisseurs pour arriver.

AF : Par exemple ça vous faisiez exprès de choisir quand il y a avait de beau dessins en silex comme ça ?

HM : Non on prend dans le tas. On prend dans le tas ce qui avait et puis voilà, c'est tout. Depuis le temps qu'on a fait des trucs un peu... Hi hi... Ça je me rappelle : « Il faut laisser les trous ! Il faudra mettre le verre. »

AF : Celui-là il est impressionnant de pilier. Ce double pilier qui... Le bassin là par contre c'est du placage, c'est du dallage, c'est pas la même. C'est vous qui avez fait aussi les terrasses ?

HM : je me rappelle pas. Je ne pense pas.

AF : Les cheminées vous êtes monté haut quand même. Parce quand on imagine qu'au départ il n'y avait pas la charpente, pas d'échafaudage...

HM : Ah il n'y avait rien, il y avait qu'un tas de cailloux. Tout ce qui était là c'était un tas de cailloux, il n'y avait rien qui était fini.

AF : vous aviez des échafaudages quand même pour monter autour des, pour pouvoir poser le mortier...

HM : Ah oui, oui mais à ce moment on avait pas de grue, on avait pas de camion grue ni rien. On avait un manitou et il faudrait y passer dans les endroits que c'était ouvert, par exemple ici pour pouvoir s'approcher pour pouvoir monter la pierre.

AF : Vous avez fait des essais au début ?

HM : Ah non, non.

AF : Pas du tout, vous avez commencé direct ?

HM : la pierre on la fait suivre toujours un tiers. Mais ça il devait y avoir un trou. C'est comme cette pierre là. Pour moi il devait y avoir un trou. Parce que lui il voulait toujours : « Laissez des trous, laissez des trous ! ».

AF : C'est Edmond qui voulait ça ?

HM : Oui lui et Monsieur Auriol. Ils voulaient des trous. Donc apparemment ça doit y être des trous.

AF : Après cette porte elle y était pas du tout. C'était continu ce mur en fait. On le voit sur le plan.

HM : Oui parce qu'on voit qu'ils ont mis des rajouts là.

HM : Il voulait toujours des trous. On avait tout le temps beaucoup de trous. Là il y en a, on a laissé des trous.

HM : Ah de toute façon comme lui il disait : « Vous montez la pierre comme elles arrivent, après le vitrier il coupera les vitres par rapport à ce qui a ! »

AF : C'est monsieur Auriol qui l'a fait au final. Et est-ce qu'il y avait une ingénieur qui a calculé un peu ou qui avait dit ou c'était vous ? Edmond il vous faisait confiance pleinement sur le fait que ça tienne ?

HM : On n'avait pas de bureau d'étude.

Guy Auriol : Les lignes architecturales du toit sont plus fortes avec l'ardoise.

GA : Et même Edmond, parce qu'on en a parlé avec Edmond quand je l'ai refait, parce qu'à l'époque ils étaient pas classés rien du tout, il m'a dit : « Oh non, non, c'est très bien, aucun soucis ! »

AF : C'est vrai que ce qu'il y a c'est que c'est minéral l'ardoise et que là comme on est dans un environnement boisé le bois il y avait quelque chose qui le reliait à ce qu'il y a autour.

GA : Alors le petit problème qu'il a eu c'est que entre le toit en ardoise et le toit en bois il y a une différence de poids énorme. Alors donc on a mis ce qu'il y a dedans là. Les tirants ils n'y étaient pas. C'est lui qui les a mis. Il avait dit je vais trouver un truc. Si vous voulez le toit il est bien. Quand on regarde de près on voit des petites vagues. J'en ai parlé d'ailleurs avec Monsieur Grugier et il me dit : « Ben non attendez il est bien le toit ! Les toits c'est pas au cordeau, au cordeau, hein. Le toit ça bouge puis ça ondule un peu. » Faut le regarder de là-bas et... C'est autre chose, c'était beau,

ça peut faire penser à un toit de chaume.

HM : un petit peu rustique !

AF : C'est moins précis à l'œil.

GA : C'est moins précis à l'œil. Puis les shingles, comment on appelle ça, les bardeaux ils étaient pas exactement de la même longueur. Ça donnait à la fois un côté plus doux, moins étiré et c'est plus doux, c'est moins sec.

GA : Les cheminées je me souviens, on a été au plus haut. Parce que vous vous souvenez comment on les mettez les pierres ? Comment on les mettez ?

HM : Ah je sais pas si c'était une pelle mécanique ou un manitou ?

GA : On a eu pelle mécanique, un tracto, un vieux tracto, avec une élingue, pierre par pierre, on prenait l'élingue au milieu

HM : On mettait un chevron sous la pierre et le mortier...

GA : Voilà deux chevrons, on descendait la pierre et Edmond Lay qui disait : « Ça va pas, c'est pas celle-là... » Il fallait aller en chercher une autre, vous vous souvenez ?

HM : Hihhi, des fois il l'engueulait à lui, il m'engueulait pas à moi, hé. « Non c'est pas celle-là, va chercher une autre ! » « Ah tu veux une autre alors on va chercher une autre ! »

GA : Là le massif qu'il y a devant, là.

AF : Ah le double pilier là-bas du salon ?

GA : On a passé du temps à le faire. Mais il était là très souvent. Pour ici là.

HM : De toute façon comme il disait : « Moi je passe mais monsieur Auriol il vient ou le matin ou le soir, il passe la demi-journée avec vous. »

AF : Pour ce massif vous dites qu'Edmond a fait enlever des pierres ?

GA : Non mais on l'a construit celui-là avec beaucoup de soin. Par exemple le mur du fond là où il y a les deux trous. Là en plus on choisissait des pierres qui étaient pour les parties les plus visibles, les pierres belles, longues et la tonalité de la pierre. Essayer d'avoir, parce qu'il y avait le tas de pierre là, énorme. On le voit là sur les photos, là. On choisissait les pierres jaunes. Toutes les belles jaunes elles sont soit ici soit au fond. Voyez ces pierres oxydées ? Parce que c'est plus chaud quoi. Il y avait aussi le choix des couleurs.

AF : En fait ici il devait y avoir un mur dans l'autre sens. En fait là il y a le bassin, il devait y avoir un mur, un seul mur dans ce sens et finalement c'est deux petits murs. Et finalement c'est deux petits murs, c'est ce massif. Il y a quand même eu des

modifications.

GA : Oui en particulier ici là. Ce mur a été supprimé là. Ça je me souviens très bien. Et on a remplacé, on a fait cet ensemble.

AF : Là pareil il devait y avoir tout ça à l'entrée.

GA : Tout ça on l'a simplifié. Par contre ici il y a eu ce mur là.

HM : la grosse pierre qu'il y a à la cheminée. Hé hé !

GA : Donc on a fait jusqu'à une certaine hauteur tous ces murs là avec le tracto, le vieux tracto. Et les cheminées on avait un manitou. Et on est arrivés, Edmond avait dit « On monte le plus haut qu'on peut avec le manitou ! ».

HM : Oui parce qu'à cette époque on avait pas les manitou télescopique.

GA : Ah non c'était un manitou pour monter les palettes [chariot élévateur]. Alors après il fallait la mettre en place la pierre.

AF : Ah parce que c'était posé sur les deux fourches, c'était pas suspendu ?

GA : Avec le tractopelle c'était suspendu mais avec le Manitou non c'était posé sur les fourches.

HM : ça dépend des fois c'était avec l'élingue parce qu'avec l'élingue on pouvait bouger la pierre. Et quand c'était sur la fourche, on peut pas trop la bouger. La bouger c'est plus compliqué.

AF : Après une fois quelle est posée, ajustée avec la barre à mine.

HM : oui avec la barre à mine, un p'tit peu à droite, un p'tit peu à gauche. Et déjà pour enlever les chevrons une barre à mine d'une côté et de l'autre pour sortir le chevrons et tout ça. Aujourd'hui c'est beaucoup plus simple parce qu'avec le manitou télescopique on bouge presque comme on veut pendant qu'avant c'était pas du tout pareil.

GA : Oui c'était compliqué, c'est pas facile à faire, puis c'était quand même des pierres...

HM : A chaque fois qu'il y avait une infiltration à droite à gauche, il me disait : « Tu veux pas me faire ça ? »

GA : Et donc Edmond avait gardé des relations avec vous personnellement ?

HM : Ah oui, oui, des fois j'allais chez lui. C'est lui qui a fait le plan pour chez moi. Et alors j'ai dit à Edmond Lay : « Moi je peux pas faire une maison par vous parce que c'est trop cher la construction. » Il me dit « Pas de problème tu me dis ton budget, ce que tu fais et ce que tu fais pas et moi je vais te faire un plan une maison, je vais tout,

tout, tout te chiffrer détails par détails pour que tu puisses arriver. » Bon avant qu'il me fait le plan il me fait la maquette, il me fait cadeau de la maquette de la maison

GA : Ah il a fait une maquette et tout ? Vous l'avez toujours la maquette ? Moi je l'avais la maquette mais je l'ai prêtée à Tarbes et ils ne me l'ont pas rendue.

HM : La maquette il me fait cadeau. Il me fait le descriptif, tant d'agglos, tant de ci. Je suis arrivé bien. Alors un jour je dis : « Monsieur Edmond, un garage sans porte ? » Il me dit : « T'as peur qu'on te pique la voiture ou quoi ? » il me dit : « Si ils veulent te piquer la voiture au moins ils te cassent pas la porte ! »

HM : Monsieur Edmond Lay il a dit : « Mais toi tu as quelqu'un ? » « Qui ? » « Tu as Martins. Il fait ça, si, si il le fait. »

GA : Ben oui il l'a fait, vous saviez le faire mais c'est ici que vous aviez appris à le faire. D'ailleurs moi quand je dis, l'aire d'autoroute, le laboratoire, l'étude c'est ma maison. C'est la première.

HM : Edmond Lay lui dis : « Tu as Martins. » « Martins il fait le chauffeur chez moi il fait pas le maçon. » Donc Gallego il m'appelle au bureau et il me dit : « Il y a monsieur Edmond Lay qui te demande. » « Ah bon ? Il me demande ? Pour quoi faire ? » « J'ai pris le chantier de l'autoroute à côté de Ger, tu avais fait du travail pour un docteur à Morlaàs et c'est la même chose que lui il veut. » « Ah bon ? » Il me dit « Et pourquoi pas ? » Il me dit « Bon je vais trouver un remplaçant pour te mettre au camion et tu vas me dire qui tu veux pour travailler avec toi, les machines qu'il te faut et vas-y. » Et je suis parti là-bas. J'avais comme conducteur de travaux Monsieur Nuñez, un grand copain au fils de Gallego. Mais il était un peu pisse-froid. Donc on est parti au chantier. Edmond Lay chaque fois qu'il venait aux réunions de chantier, lui il venait mais il venait avec quelqu'un de son bureau. Alors quand il y avait la réunion il laissait le gars à la réunion, et lui il foutait le camp, il venait au chantier à côté de moi. Pour discuter, pour parler, patati patata. Alors moi je le connaissais un peu, le soir quand j'étais en train de poser une pierre : « Eh monsieur Edmond maintenant que vous êtes là c'est vous que vous me dites comment il faut faire. » « Moi je te dis rien du tout, tu fais comme tu en as envie ! » Alors le conducteur de travaux une fois la réunion finie, il vient me voir et il me dit : « Mais qu'est-ce que ça se passe parce que l'architecte il est tout le temps avec toi, il vient jamais à la réunion. » Il me dit « Pourquoi ? » « Ça te pose un problème ? » « Ah non moi je préférerais qu'il soit aux réunions qu'avec toi. » Je dis : « C'est un copain à moi, il vient et on discute qu'est-ce qu'il de mal ? » Il m'a mis de travers.

GA : Ah ! Il était jaloux. Quel con ! Un con.

HM : Alors je lui ai dit : « Monsieur Edmond vous savez quand vous venez restez avec eux parce qu'après j'ai des ennuis. » Alors il a dit : « Laisse-les faire ! ». Alors je l'avais dit un chef en réunion : « Vous venez pas m'emmerder autrement je vous

plante tout et je m'en vais ! D'accord ? » Il a dit alors à chaque fois qu'il passait : « Ça va, ça va, ça va ! »

GA : Alors vous avez fait toute la maçonnerie ?

HM : Oui j'ai fait les deux sanitaires, j'ai fait le restaurant et la station service.

GA : Tout vous avez fait alors. Il y a eu combien, un sacré boulot là ?

HM : Mais après c'était des trucs plus simples parce que c'était des trucs carrés. Le style de pose de la pierre c'est pareil mais après c'était pas la même chose.

GA : et puis c'était pas haut.

HM : Non, non, non avec Edmond Lay les maisons elles vont pas haut.

GA : Donc vous avez fait ça avec lui. C'est vous qui l'avez fait. D'accord. Ils l'ont arrangé. Vous savez qu'ils ont failli le démolir ? L'autoroute voulait refaire l'aire donc le projet c'était de démolir. Et vous avez fait le grand animal là ?

HM : Non.

GA : C'est pas pareil, c'est autre chose ? Et qui c'est qui l'a fait ça ? Tout démolir. Et heureusement, il y a deux ou trois personnes qui admiraient Edmond Lay qui sont intervenues avec les autorités et qui ont empêché que ce soit démolit. Donc ils l'ont arrangé. Ils ont refait les toits.

HM : Ah c'est lui qui m'a tout fait.

GA : Et il a tout fait gratuitement ?

HM : La maquette il m'a demandé 150Fr à l'époque. Parce que c'est un plan qui valait... Alors un jour j'arrive et j'ai dit : « Monsieur Edmond, tenez 150Fr pour aller boire un café. » Il a dit : « Ah tu donnes un billet à chaque ouvrier qu'il y a là. » Après à l'urbanisme à Tarbes ils m'ont embêté parce qu'ils étaient jaloux que je construisse un ouvrier pas d'Edmond Lay. Alors quand j'ai déposé le permis ils m'ont dit : « Comment ça se fait que vous construisez... qu'Edmond Lay ait fait un plan pour un ouvrier ? » « Est-ce que je vous demande moi de l'argent ? Moi je dépose un permis c'est tout. Bon. » Après quand ils m'ont rendu le permis ils m'ont dit : « D'accord mais avec l'implantation de maison était pas bonne, le lotissement était pas bon. » Mais ça c'est des histoires. Alors moi j'arrive : « Qu'est-ce qu'y a ? Vous m'acceptez un permis de construire et maintenant et ça et ça, ça va pas ? Vous pouvez m'expliquer qu'est-ce qui se passe ? Edmond Lay il m'avait fait implanter la maison en bord de route parce que c'est en campagne. Et l'avant-toit il faisait un mètre-quarante. Donc l'avant-toit il partait sur la route, un mètre quarante. Et il y avait une jardinière de quatre mètre devant qui traversait la route entière. Alors moi j'ai dit : « Comment ça se fait ? L'implantation vous me l'avez accordée ? Elle est bonne ? L'avant-toit

fait un mètre cinquante, je m'en fous. Je barre la route et je fais la maison ? Et la jardinière elle fait quatre mètres, et ben je barre la route d'un côté de l'autre, je fais ma jardinière ! » Alors il me dit : « Bon on va faire une réunion pour voir son permis et cette histoire. » Un jour ils m'appellent. Ils étaient sept ou huit. « Bon il faut qu'on résolve ce problème. » « Pour moi le problème il est résolu, peut-être pas pour vous mais pour moi oui. » « Maintenant que vous êtes là on va terminer avec ça. C'est vous qui me dites où c'est que vous voulez implanter la maison. » Après c'est moi qui ai dit bon je la veux à tant de mètres de la route.

GA : Vous aviez un terrain assez grand ?

HM : Oh oui, 2500m² de terrain. Donc j'ai reculé la maison par rapport à la route de 14 ou 15 mètres. Je dépose pour certificat de conformité. Tu parles les mecs. « Ah, le toit il fait trois centimètre plus haut que ce que c'est prévu. Ah, après d'un côté en bas... »

GA : des emmerdeurs !

HM : Edmond Lay il m'avait fait un mur comme ça en pente. Bon je l'ai pas fait. Pfff. Certificat de conformité refusé ! Oh putain ! « Monsieur Edmond Lay, ça y est on est dans la merde de nouveau. » « Qu'est-ce qui t'arrive encore ? » « Regardez. » Il a dit au dessinateur : « Vas-y, accompagne Martins chez lui de suite, relève tout ce qu'il a fait, tout ce qui va et qui va pas rapport au plan qu'y a et ce soir je veux que le plan il soit chez lui, modificatif. Donc le gars il passe le soir chez moi, il me donne le plan modificatif, je descends en bas à l'urbanisme, je dépose. Le lendemain matin j'avais le certificat de conformité. Parce qu'après comme le gars à l'urbanisme il a dit : « C'est pas la peine qu'on le fasse trop chier parce qu'avec Edmond Lay on aura pas le dernier mot ! »

GA : Ça là, le bloc ç'a été fait avec Edmond. Il adorait ça. À l'époque il n'y avait pas le portable et tout ça. Il était sur le chantier et là-bas ils se démerdaient. Et alors je me souviens madame Lay, elle l'appelait : « Mais qu'est-ce que tu fais, on t'attend t'es pas là. » « Non, non je suis... »

HM : Il arrivait des fois avec la pierre. Parce qu'il a pas stocké toute la pierre d'un coup. Il en rajoutait tout le temps. Parce qu'il quand même un bon tas pour pouvoir y trier. Parce que quand vous démarrer avec une pierre comme ça il faut que le tri suive.

GA : lui il disait : « C'est pour la campagne ça ira. » et de temps en temps il disait « Nous la pierre on connaît au Portugal. » L'air de dire qu'il avait travaillé la pierre, qu'il avait fait de la maçonnerie de pierre au Portugal. Il disait ils s'appelaient les, il y avait un terme pour dire les hommes de la pierre, en espagnol pedreiros, on est des hommes de la pierre. [Anecdote]

AF : Votre expérience de maçon elle vous a servi pour mettre en place ces pierres ici ? Parce que c'était très différent de la maçonnerie traditionnelle.

HM : Oui bon après faut voir l'envie de faire quelque chose, l'envie de le faire, et essayer de réussir quelque chose qu'on fait. Mais quand on commence un travail qu'on a jamais fait, au départ...

GA : ... il faut apprendre.

AF : C'est une histoire de confiance aussi. Si vous avez confiance en vous, même si vous avez jamais fait vous pouvez...

HM : Non bon après que ce soit avec le propriétaire ou avec l'architecte, ils nous ont mis en confiance. Ils ont pas venu tous le temps derrière : « Celle-là ça va pas et l'autre ça va pas et l'autre ça va pas ! » Si on donne des reproches tout le temps on aurait abandonné.

GA : Ce qui a c'est qu'on était là très présents, Edmond Lay et moi. Moi, celui qui, faudrait que je le revoie quand même, Jarillon il a accepté de faire ça. Lui aussi c'était, il admirait Edmond Lay. C'est pour ça. Je pense d'ailleurs que c'est Edmond qui a trouvé Jarillon. Il m'a dit j'ai l'entrepreneur.

HM : Parce qu'il y a plusieurs entreprises petites qui vont pas se mettre à faire ça. Déjà comment vous voulez calculer un budget pour faire un travail comme ça ?

AF : Oui c'est ce que disais Mr Auriol, c'est que ça a été fait au mètre cube.

GA : Oui ç'a été fait au mètre cube ça. Mais il fallait qu'il veuille, qu'il ait envie, comme vous dites, comme vous, qu'il ait envie, même qu'il risque un peu.

HM : Bon on va risquer.

GA : Il connaissait Edmond, Jarillon ?

HM : Oui parce que c'est lui qui a fait le plan pour sa maison. Moi même aujourd'hui quand je fais un boulot que je ne connais pas trop. J'arrive à le faire mais je ne sais pas le temps que je vais y mettre. Donc le prix, il faut mettre un prix déjà un peu fort, et après on dit : « Si dans mes calculs, si j'arrive à le faire dans mes calculs, le prix c'est ça, si je le fais, vous aurez un surplus, mettons, je sais pas, d'une journée ou deux journées de plus. Il y a certains boulots, quand vous posez des agglos c'est tant au mètre carré, quand vous faites un crépis, c'est tant au mètre carré, mais il y a certaines choses que vous ne pouvez pas chiffrer ou il faut chiffrer très très fort.

AF : Et là le client il veut plus.

HM : Ou alors vous chiffrez, dans mes calculs c'est à peu près tant mais si dans mes calculs ça passe, on fait comme ça, si j'ai un deux ou trois jours de plus, il y aura un supplément de deux ou trois jours de plus.

AF : Finalement ici ce qui prenait le plus de temps ici c'était choisir les pierres ?

HM : Oui mais bon après la pierre c'est le coup d'œil aussi. Après vous savez que là il te faut une pierre d'un mètre cinquante de long par vingt, vous allez dans le tas, vous faites le tour dans cinq minute la pierre est choisie.

GA : Après on la met, des fois on la retourne parce qu'elle était mieux, le choix était plus judicieux au niveau de l'œil, et c'est là que l'œil d'Edmond « Ah non on tourne parce qu'elle est trop... Elle va pas. » Ça arrivait de la retourner. Donc il faut la sortir, la poser, la retourner, parce qu'on ne peut pas la retourner sur le mur, c'est pas possible.

AF : Vous ne faisiez pas ça pour toutes les pierres ?

GA : Ah non, non, non, non. Des fois ça marchait bien.

AF : Parce qu'une fois qu'on a posé une pierre, c'est comme si on avait posé deux rangs de parpaings sur deux mètres.

GA : Au niveau de la manutention c'est pas très facile. Parce que c'était avec le godet avant, l'élingue, le tracto c'était un vieux tracto, c'était pas...

HM : On n'avait pas les machines qu'il fallait.

GA : Non, non on n'avait pas une super machine avec une petit truc, avec en plus des vérins qui inclinent et qui baissent et caetera.

AF : Ce qui veut dire qu'avec des machines adaptées, c'est vraiment rapide comme méthode ?

HM : C'est déjà plus sécurisant vis-à-vis d'accidents. Parce qu'une pierre comme ça, ça vous tombe dans la jambe c'est coupé.

GA : Et on a pas eu d'accident.

AF : Oui c'est plus pour la sécurité. Ça fait pas forcément plus rapide mais au moins plus sûre.

HM : On pourrait travailler beaucoup plus en sécurité. Même si on avait un bout d'échafaudage et tout ça, il faut reculer, il faut ci, il faut ça. On pouvait que avancer et reculer et monter ou descendre. Mais après comme ça, [geste de devers avec la main] rien du tout !

AF : Tout a devoir forcer avec la barre à mine qui peut lâcher.

HM : Quand on arrive il faut se mettre vraiment dans la position, droit et tout pour pouvoir le faire. Aujourd'hui non, avec les machines qui a c'est facile. C'est facile la mise en œuvre. C'est pas du tout pareil.

GA : Alors c'est sur que les jardinières c'est pas du tout pareil. C'est bas et l-puis les jardinières on mettait un peu ce qu'il restait.

AF : On voit que les pierres elles sont toutes... Les plus de travers, les moins régulières.

HM : Et question chauffage ?

GA : C'est un chauffage par le sol. C'est pas une maison isolée, enfin elle est isolée au toit bien que comme cette partie ci, cette chambre là au départ c'était le garage donc il est pas isolé. Donc la partie du toit n'est pas isolée, autrement le reste est isolé, bien isolé. Après tous les vitrages tout ça c'est, il y a une déperdition, mais bon ! Comme il y a le réchauffement climatique, hé hé hé.

AF : Vous vous rappelez, c'est avec Edmond que vous avez implanté la dalle, les fondations ? C'était en fonction de quoi ? C'était en fonction du plan ?

GA : Ah non mais ça moi j'étais là. Quand on a fait les fondations. Edmond était là et on l'a implanté, je me souviens très bien, c'était en juin, il faisait beau, c'était l'été et on a implanté et on a fait la dalle. Et une fois la dalle faite on a posé les murs.

HM : On trace a peu près par rapport aux cotes qu'il a donné.

GA : En plus dans la dalle il y avait des gaines, il y avait les évacuations, il y avait tout quoi. Comme on fait quoi. D'ailleurs il y a des gaines qui se retrouvent là, j'ai vu il y en a encore une ou l'autre.

AF : Qui sont pas vraiment au bon endroit.

HM : A la mesure que vous montez un premier mur il dit : « Bon je sais a peu près ce que ça va donner. »

AF : C'est vous qui avez fini de dessiner la maison finalement.

HM : Moi non pas tout à fait. C'était le propriétaire qui était là qui disait ce qu'il voulait. Après on faisait ce qu'il voulait.

GA : Ce massif en principe il aurait là. Edmond étant là, Edmond il était présent, il a dit : « Ben non il faut garder ça là, la transparence entre ça et ça [geste qui montre la vue traversante nord sud à travers le salon bas]. Donc il y avait je crois une chambre ici. Alors on supprime la chambre. On a rajouté cette pièce. Ma femme a toujours regretté, on aurait pu le faire, bon Edmond a eu ses problèmes, il a été malade et caetera. D'ailleurs il nous avait dit on peut faire quelque chose pour rallonger un peu la maison, en faire une pièce un peu plus grande, qui soit même éventuellement deux pièces. Ça s'est pas fait.

AF : Finalement vous avez plutôt été dans l'autre sens, de l'autre côté.

GA : Non mais même après avoir fait ça. Ça s'était dans les années 1995-2000.

Ça c'est vous qui les avait mis.

HM : Ah la baignoire oui. Je me rappelle oui. Des fois je me disais à moi-même : « Faut pas qu'ils tombent sinon on arrive la tête contre les pierre, l'hôpital ! » Si si c'est moi qui l'avait fait.

GA : Ce qu'il y a de bien c'est que les tapisseries il n'y a pas besoin de changer quoi.

HM : ni de peinture.

AF : Là-haut vous avez du mettre un coup de disquette un peu.

GA : Ah ça c'est le charpentier qui a posé les IPN.

AF : Mais vous vous rappelez, le charpentier il a du faire un relevé de la maçonnerie pour pouvoir dessiner sa charpente en fonction ?

HM : Ah non, non, sur place.

GA : Une fois que les murs étaient là, il a pris les mesures.

HM : Par exemple il peut pas faire un relevé parce que cette poutre qui passe là. Dans un relevé pareil elle passait ici. Donc il a choisit l'endroit pour pouvoir passer.

AF : Ici ça aurait mérité un passage un peu plus large [deuxième volée d'escalier vers la mezzanine]

GA : Ouais, ouais, mais bon, c'est un peu labyrinthique... Chez lui il y a des passages un peu comme ça, un peu étroit.

AF : Ben chez lui il faut carrément baisser la tête pour passer sur la passerelle.

GA : Alors d'ailleurs quand on faisait le chantier pour des trucs il me disait venez, parce que lui il est pas très grand Edmond, venez pour voir, vous allez me dire ce que vous voyez là et caetera. Pour les hauteurs des trucs.

AF : Vous vous rappelez si, parce que quand on va sur la balcon là-bas, on peut voir par dessus, on voit dans la cuisine en fait. Quand on va au bout du balcon, par la fenêtre ici, quand on vient là on voit dans la cuisine.

GA : Ah ouais, ouais, ouais, on voit, ouais.

AF : C'était voulu ?

GA : Oh non, non, ça je pense pas. C'est un accident. À partir du moment où il y a de la transparence partout, de la volonté de...

AF : [en parlant de l'IPN sur le mur de la salle de bain] D'ailleurs il est décalé, c'est ça qui est étonnant c'est qu'on voit que là à la fin...

GA : Mais il tient là-bas regardez, parce que le mur part en sifflet sur la gauche là.

Voilà il est posé là. Ah oui il est décalé voilà.

AF : Là vous avez pas suivi le...

HM : Il n'y a pas d'aplomb ici.

AF : Ça part un peu, ça rentre.

HM : Si on fait quelque symétrique on le fait en agglos. Donc la pierre faut la faire comme elle arrive. Autrement il n'y a pas de charme. Si vous allez chercher une façade qui faut qu'elle soit bien bien droite avec ça là bien droit, déjà pour trouver les pierres, compliqué ! Et après c'est pas joli. Et oui !

GA : Dans cette maison si vous posez quelque chose n'importe où, vous le retrouvez pas. Le fait qu'il y ait tellement de lieux, sur un mur plat on ne peut pas poser grand-chose.

Entretiens concernant l'architecture organique néo-wrightienne en France

15 Entretien avec Claude Franck à propos de Paul Bossard

par téléphone
14 et 26 février 2023

Paul Bossard et Edmond Lay se sont cotoyés durant leurs études au sein de l'atelier Arretche. Les techniques de préfabrication foraine développées par Paul Bossard pour la cité des Bleuets à Créteil ont inspiré Edmond Lay pour la résidence "Le Navarre" à Tarbes. Claude Franck a cotoyé durant de nombreuses années Paul Bossard, notamment dans le cadre d'un atelier de projet à l'Ecole d'Architecture de Lille. Suite à ces entretiens téléphoniques, nous avons parcouru la banlieue parisienne pour visiter les maisons conçues par Paul Bossard.

Antoine Fily : Effectivement comme je vous disais dans le mail, c'est plusieurs personnes que j'ai rencontré, autant dans le cadre de mes recherches, que par ailleurs, qui m'ont conseillé de prendre contact avec vous. Et donc juste pour situer, moi je fais des recherches notamment sur l'architecture d'Edmond Lay que j'ai rencontré il y a une dizaine d'années, et puis il y a deux ans maintenant j'ai commencé un doctorat. Et alors déjà lui il m'avait m'avait parlé de Paul Bossard à une époque, quand il était encore vivant. Je ne sais pas si vous êtes au courant, il avait eu un accident dans les années 90, un AVC donc la mémoire d'Edmond n'était pas très précise.

Claude Franck : Ah non j'ai pas du tout suivi autrement qu'à travers un certain nombre de réalisations mais je ne connaissais pas bien ni les œuvres, ni le bonhomme. Et Paul ne m'en a jamais parlé. C'est curieux, j'ai essayé de me remémorer des choses mais il m'a jamais parlé de Lay.

AF : D'accord, vous vous avez travaillé avec Paul Bossard c'est ça ?

CF : Moi j'ai travaillé avec Paul au tout début, enfin à la toute fin de son voyage, de son agence, et ensuite j'ai travaillé avec lui. Il m'avait fait venir à l'école de Lille où j'ai enseigné avec lui pendant, je sais plus combien, disons 10 ans quoi. Et on était très très lié quoi donc c'est à peu près tout ce que je sais sur Lay, c'est ce que j'ai pu en voir mais je n'ai aucun souvenir d'avoir parlé avec lui de l'oeuvre de Lay qui me semble proche, dans certains détails, effectivement avec celle de Paul, dans son côté je dirais Rightien des dernières années, mais en dehors de ça je sais pas du tout ce qu'ils ont eu comme relation et comment ils se sont situés l'un par rapport à l'autre.

C'est une impression, c'est pas du tout fondé, que Paul était beaucoup plus ancré dans la question de la matérialité, de la structure et que Lay était beaucoup plus,

je dirais, avait une tendance beaucoup plus architecte que Paul, beaucoup plus formaliste

AF : Un peu moins ingénieur un peu ?

CF : Ouais, Paul était un obsédé de la matière, de la structure et de la construction. J'allais l'impression que Lay était plus obsédé par les problèmes formels dans ce que je connais de son travail. Mais je connais pas tout son travail.

AF : Je pense que c'est assez juste, même si je pense que chacun de leur côté, se posaient quand même aussi des questions formelles pour Paul Bossard, ou des questions de structurelles pour Edmond Lay. Mais en tout cas ce qui est sûr c'est qu'ils ont été ensemble dans l'atelier d'Arretche exactement aux mêmes dates : de 1950 à 1959. Bon moi je ne connais pas bien comment ça se passait à l'époque, mais j'ai du mal à croire qu'ils ne se soient pas croisés à ce moment là.

CF : Sauf que Paul était très marginal. Je l'ai appris de Henri Gaudin, de Chemetov et tout, et Paul avait une position très marginale. C'est-à-dire qu'il avait fait une espèce de fugue, son père l'avait un peu obligé à faire une prépa et ça lui plaisait pas du tout et il est rentré au Beaux-Arts quand même sur une espèce de coup de tête. Mais ce que racontaient les uns et les autres sur le travail de Paul aux Beaux-Arts c'était essentiellement le fait qu'il donnait des leçons de construction à tout le monde dans l'atelier. C'est à dire qu'il était tellement passionné de construction qu'il avait rédigé un espèce de livres dont j'ai la copie sur la console. Un espèce de cours de construction et il dispensait ce cours en fait aux autres élèves de l'atelier. C'était son rôle et son ciel. Le reste on ne sait pas très bien ce qu'il y faisait. Ce qui ressortait des échanges que j'ai eu avec les autres, c'est qu'il avait une espèce de personnalité très forte qui faisait que même par moment, il prenait la place du prof de construction pour expliquer comment ça se passait quoi.

Voilà un peu ce qui ressortait de son parcours à l'école. Et très très vite il a été embringué et embauché par un grand architecte et dont il faisait des projets et qui lui avait fait une responsabilité absolument gigantesque. Et c'est là qu'il s'est véritablement formé, qu'il a formé les autres à travers une expérience qu'il avait acquise en tant que gratteur quoi. Mais un gratteur extrêmement doué.

AF : En même temps que ces études justement dans les années 1950 ?

CF : Ah mon avis les études il n'en faisait pas beaucoup. Il était souvent hors atelier, il faisait comment on pourrait se dire ce travail parallèle très intense et c'est comme ça qu'il faisait valider ses études.

Pour avoir travaillé avec lui, c'était un intuitif quand il travaillait, il avait des espèces de vision très fugitives sur lesquels il bossait, et il n'était pas du tout dans la moindre réflexion, une théorie académique et tout. Au point que même il en riait, il me

montrait des dessins, et il me disait tu vois que ça donne des choses. Il avait une espèce de recul par rapport à tout ça. C'est assez net même quelque part.

AF : Oui effectivement, j'ai pas les dates précisément ici mais les premiers projets que ce soit les Bleuets et ou les premiers projets de maisons individuelles ils sont signés, au niveau des dates, alors qu'il est même pas diplômé en fait. C'est en parallèle avec la formation.

CF : Et je ne sais pas d'ailleurs si les Bleuets n'ont pas été fait alors qu'il n'était même pas diplômé.

AF : Ben ils ne sont pas finalisés mais les études et tout. Je n'ai pas consulté le dossier, d'autant que je me suis focalisé sur les maisons individuelles, ça permet plus facilement de saisir un peu les enjeux mais je crois la livraison c'est 1962 mais les études commencent en 1958 je crois. Il a clairement commencé sans être sans avoir son diplôme. Je me demandais comment l'influence de Wright, comment il l'a reçu ? il est allé lui-même aux États-Unis ou c'est par les revues ? par d'autres ?

CF : Je crois pas, je ne vais pas dire de bêtises mais je ne crois pas qu'il soit allé aux États-Unis. Je crois qu'il l'a vu à travers des revues. Ils n'a pas été directement en contact avec l'oeuvre de Wright. A ma connaissance non.

AF : En même temps il n'y a pas une influence aussi criante que chez Lay chez qui elle est très directe. C'est plus quelque chose qui y fait penser.

CF : Sauf dans le brutalisme, dans la pensée de Taliesin II. C'est essentiellement à ce niveau-là que Paul c'est vraiment inspiré de Wright. Mais la première oeuvre de Wright, il n'était pas du tout dans ce genre de trucs, elle est trop académique. Il l'a ressentait trop académique pour la prendre pour lui.

AF : C'est plus la période après la crise de 29, les maisons usoniennes et tout ça. Je ne sais pas quel lien il a précisément avec Le Flanchec mais dans les années 1950 il s'est aussi inspiré pas mal de Wright et je crois qu'ils viennent du même endroit en Bretagne.

CF : Paul est originaire de Bretagne, d'un bled dont je n'ai plus le nom.

AF : C'était Telgruc non ?

CF : Telgruc-sur-mer oui c'est ça.

AF : Parce qu'il y a un projet sur lequel il a travaillé avec Simone Hégoas de Le Flanchec, justement à Telgruc.

CF : Simone Hégoas c'était sa première femme.

AF : Des fois c'est pas évident de saisir justement quoi attribuer à qui, parce que notamment j'avais discuté avec Christian Gimonet qui m'avait dit que, par exemple,

la maison au toit d'herbe qui est une maison à Maisons-Laffitte était finalement plutôt un projet de Simone Hégoas. J'avais trouvé ça étonnant, parce que dans les archives justement, on retrouve d'autres maisons avec des géométries très libres comme ça, comme cette maison. On ne retrouve pas de géométrie euclidienne, c'est vraiment du dessin presque à main levée comme ça.

CF : Moi j'ai fait une maison avec lui pour Lambert, c'était pas à Maisons-Laffitte mais c'était dans le coin, à Rueil-Malmaison ou je sais pas quoi. Et c'est vrai que c'était une espèce de spontanéité dans la façon dont il travaillait et c'est incroyable. C'est du corps à corps. Il y avait aucun interdit, les choses venaient comme ça les unes après les autres. Il y avait comme une espèce de conversation qui s'établissait avec le site et tout, mais il y avait pas de ligne directrice fondamentale.

AF : Il n'y avait pas de contraintes.

CF : On a fait un projet ensemble comme ça.

Entretien téléphonique 26 février 2023

AF : Je connais pas très bien la géographie américaine, je peux dire que j'ai focalisé sur les maisons et mais après leur contexte plus large je connais pas bien.

CF : C'est très intéressant, vous avez un sujet en or !

AF : En tout cas ça me permet de m'intéresser à des productions de qualité et d'aller essayer de comprendre comment elles ont émergé et comment ils pratiquaient le projet.

CF : J'ai vu une maison, tout à fait par hasard, j'avais loué une maison à l'Île d'Yeu, c'était derrière une maison de Paul.

AF : Pour un certain Stern.

CF : Ouais c'est ça qui était un gars qui devait diriger un organisme important d'aménagement je crois.

AF : Qui était au gouvernement, je crois, dans un ministère quelque chose comme ça.

CF : Il s'est engueulé avec lui parce qu'il ne voulait pas le payer enfin, je sais plus quoi. On a bien raconté des anecdotes inimaginables sur ce gars.

AF : c'est une maison très éclatée non ?

CF : Et très belle, très étonnante. Il a eu aussi la chance d'avoir des clients qui étaient, à la fois des emmerdeurs – ça a souvent fini au tribunal – mais aussi des gens qui recherchaient aussi des choses très particulières, qui le laissaient aussi aller dans des directions complètement nouvelles. C'est pas n'importe qui qui pouvait accepter.

Il était très dictatorial aussi, dans sa manière de faire.

AF : C'était intéressant, la dernière fois que je suis passé à Paris, je suis allé chez cette personne là qui a fait cette maison avec Paul Bossard en 1966 à Marly-le-Roi. C'était intéressant d'entendre son témoignage sur la manière dont ça s'était passé.

CF : C'était qui, c'était Joigné ?

AF : Non, Aguerreberry. Lui il travaillait à l'international, je ne sais plus pour quelle entreprise et ils ont fait cette maison avec sa femme dans les années 1960. C'est une belle maison, là il y a des problèmes un peu d'étanchéité. Mais voilà, avec ce que je vous disais, tout un travail sur les menuiseries qui est vraiment impressionnant. Tout est tout est meublé chez Chapo. Apparemment Paul Bossard leur avait conseillé d'aller acheter les meubles là-bas. Donc ils ont vraiment l'intégralité de leur mobilier de chez Chapo. Il y a une sorte d'unité comme il y a beaucoup de bois, ces pans de bois vitrés qui ferment l'espace. Et puis il y a des sortes de U un peu en maçonnerie, dans lesquelles prennent place des placards et tout est travaillé à partir de ces U. Après c'est fermé avec ces pans de bois vitrés. Le client raconte qu'il y a eu deux ou trois menuisiers qui ont fait faillite sur le chantier. À cause de la complexité du travail qui était à réaliser.

CF : Ben il était très obsédé par ces U parce que des éléments auto-stables, en fait c'était ça aussi l'intérêt de ces U : c'était stable, c'était résistant. Puis il y avait cette idée de pouvoir soit les masquer à la vue, soit au contraire les faire apparaître, faire des placards des choses comme ça.

AF : Ok. Peut-être qu'avec ces informations je vais avancer, je pense que je vais prévoir un voyage à Paris dans le printemps et je peux vous tenir au courant. Je vous envoie l'adresse de la maison Tavernier et les quelques documents que j'ai nettoyé des archives

CF : Ça c'est vraiment une bonne chose, ça me fait plaisir d'essayer de la trouver, puisqu'on en parle très souvent de cette maison. Parce que c'est d'une intelligence formidable quoi ! C'est une dalle de sol, et la charpente est construite ensuite. C'est formidable.

AF : Mais il n'y a pas eu d'autre suite, ça a été la seule ?

CF : Non. C'est ça qui est terrible c'est que c'était un homme se démerdait pour tout foutre en l'air. Il avait un côté aussi très destructeur et parfois quand on lui demandait de faire la même chose ou de partir de quelque chose, ça le rendait fou. Il s'est débrouillé pour que ça casse. Ça c'est aussi une constante dans son travail. C'est incroyable, puisque c'était l'homme le plus généreux, le plus ouvert et tout, mais quelque part il faisait peur quoi. À Créteil, il avait un client, Kaplan, qui acceptait parfois de discuter pendant 5 heures au téléphone avec lui. Il le disait lui-même

d'ailleurs, qu'il avait besoin de cette espèce de connivence pour faire les choses. S'il n'avait pas cette connivence, ça marchait pas quoi, ça foirait. Ou alors il fallait qu'on lui foute une paix royale quoi ! Qu'on le mette dans une situation de défi, comme par exemple à Arras. C'est une situation que j'ai bien connu à Arras, il était un peu dans la situation d'avoir à faire quelque chose d'exceptionnel parce que c'était un centre culturel privé, de quelqu'un qui avait pas un kopek et il s'est débrouillé pour faire un truc absolument extraordinaire avec rien. Je veux dire, c'est là où il était éblouissant quoi.

AF : Il avait peur de l'ennui et de la routine.

CF : Je ne sais pas, il y avait aussi sa femme qui était quelqu'un extraordinairement, très destructrice elle aussi.

AF : Simone Hégoas ?

CF : Non, je n'ai jamais connu Simone Hégoas. J'ai connu son fils et sa fille, très peu. Mais je parle de sa dernière femme Mimi, qui était une sculptrice mais qui était très destructrice parce qu'elle était très alcoolique. Elle l'entraînait dans son monde, c'était dur. Voilà, quel gâchis, mais bon.

AF : Il reste quand même des choses qui ont été faites.

CF : Mais c'était quelqu'un d'une telle ouverture, une telle puissance, une telle intelligence et tout, que vraiment il y a peu de choses. Quand on fait l'énumération même de ce qu'il a fait, quand on voit l'absence de routine de tous ces axes de recherches, toutes ces intelligences là, c'est formidable, c'est extraordinaire. Mais quand on voit son travail, comment il a été véritablement reçu, c'est vrai que ça n'a pas eu l'écho que ça aurait du avoir.

AF : Oui non il y a quelque chose d'un peu maudit, ou je sais pas c'est vrai qu'on a l'impression qu'il y a eu surtout les publications sur Créteil et encore il y en a pas eu une si grande, pléthore et puis après c'est vrai que, sur le reste, c'est très difficile de trouver de l'information. C'est étonnant parce qu'effectivement on a vraiment l'impression d'une très grande qualité.

CF : Oui et c'est très vaste comme je l'ai beaucoup fréquenté pendant des années. J'ai été amené par un ami commun, j'ai travaillé dans son bureau mais vraiment à la fin, il n'avait plus un kopek, il n'avait plus rien, c'était vraiment triste. Il y avait plus personne et ensuite il m'a fait venir à Lille pour enseigner. Alors que j'avais vraiment pas envie, enfin j'étais vraiment pas préparé à ça et on a vécu, je sais pas une vingtaine d'années vraiment très proche. On enseignait ensemble, on prenait le train ensemble, on vivait très proche, on a même fait des projets ensemble, et vraiment c'était quelqu'un pour qui j'avais une admiration sans bornes. Et je trouve que son travail n'a pas été mis sur un piédestal, certainement il n'a pas été publié

comme il aurait dû l'être quoi. Un peu parce que les gens s'en foutent éperdument des conditions dans lesquelles les choses se font, ils sont plus sensibles aux problèmes formels qu'au reste, c'est tout. Ils ne vont pas chercher l'origine des choses, alors il y avait quelques gens comme Chemetov, comme Gaudin qui l'ont beaucoup soutenu, mais ils n'étaient pas légion.

AF : Dans l'enseignement, il a continué à enseigner surtout la construction ?

CF : À Lille, il faisait un cours de construction et puis en même temps il enseignait le projet avec moi.

AF : D'accord, c'était en projet que vous étiez enseignants ensemble. Donc il y a quand même des gens qui ont pu bénéficier de son enseignement.

CF : Oui c'était incroyable !

AF : Je trouve que cette maison Tavernier, je pense ça vaut le coup, si je trouve le temps d'en faire un témoignage. Peut-être ça peut être intéressant d'aller voir aussi ce à quoi ça ressemble aujourd'hui et puis avec les documents d'archives le bâtiment lui-même, peut-être un peu votre témoignage et tout ça de faire quelque chose.

CF : Tavernier, vous avez le nom du propriétaire ou pas du tout ?

AF : Non pas du tout. J'ai l'adresse, je vous envoie j'ai un petit dossier là, avec l'adresse, la photo, la vue aérienne et des plans un peu. Je ne pense pas que ce soit encore les gens qui aient fait construire en 1967, 1968 qui sont propriétaires.

Ça doit être dans la famille ou alors revendu donc peut-être que le souvenir de Paul s'il y avait eu des accrocs ça ce sera estompé. Très bien et bien merci beaucoup pour tout ça puis on continuera probablement.

CF : J'espère que tout ça a pu vous apporter quelques quelques indications pour votre travail.

16 Entretien avec Jean Castex concernant l'atelier Arretche

par téléphone
30 mai 2023

Jean Castex est l'auteur de l'unique ouvrage de référence en français sur l'architecture de Wright : Le printemps de la Prairie House. Dix ans plus tard qu'Edmond Lay et Paul Bossard, il a étudié dans l'atelier d'Arretche dont il est par la suite devenu l'assistant.

Antoine Fily : Oui, bonjour Jean Castex, c'est Antoine Fily.

Jean Castex : Oui. Je suis là. Alors ? Qu'est-ce qu'on fait ?

AF : On peut discuter un peu de ce dont on avait commencé à parler hier ? Sur Arretche, la bourse Delano et tout ça, je crois que vous m'avez dit un peu près tout ce qui était possible.

JC : Alors moi j'ai eu la même bourse Delano & Aldrich. Arretche l'avait eu juste avant la guerre.

AF : En 1936 je crois.

JC : Alors il travaillait avec Gromort. Moi, j'ai eu cette bourse à la fin de l'école des Beaux-Arts c'est-à-dire la dernière année. J'ai passé le concours, je l'ai gagné et ça voulait dire que je devenais son assistant pour travailler avec lui dans la réforme de l'atelier qui était en cours pour 1968. Donc je suis parti un an en Amérique et je savais très bien que j'avais un poste d'assistant. C'était tout à fait différent parce que les écoles d'architectures étaient créées mais j'ai eu quand même un poste. C'était la mise à l'épreuve d'un candidat pour aider le patron à enseigner aux étudiants, parce qu'il y avait un nombre d'assistants nouveaux. Panerai et moi on était comme ça. Il faut savoir que c'était dû à Gromort. Gromort était professeur donc depuis assez longtemps à Paris et il avait une grande affection pour les américains. Il était marié avec une femme qui était anglaise. Il parlait anglais donc. Il avait des relations fabuleuses avec Delano & Aldrich personnellement et il a du participer à un moment à la mise en place de la biennale de Venise. C'est donc un élément tout à fait fondamental de l'atelier Arretche. Dû au patron... Comme j'étais étudiant que je ne savais pas du tout. Comme Arretche était très peu bavard j'ignorais complètement ce que cela voulait dire, mais j'avais confiance dans le patron qui m'a envoyé là-bas. Mais c'était quand même assez flatteur parce qu'il y en avait un par an.

Quand je suis arrivé à New York, je connaissais évidemment un peu la ville parce que j'y avais été un an avant. Gaudin était là, j'ai pris rendez-vous à son hôtel avec Gaudin qui était sur Greenwich Village et je l'ai vu tout de suite. Il avait eu la bourse une année avant moi.

AF : D'accord et il était resté plus longtemps ?

JC : Il est resté assez longtemps, en partie d'ailleurs pendant le début de 1968. Je suis arrivé en mars donc il était là en avril 1968. Il est revenu quand la situation est devenue assez dramatique en France mais moi je suis resté.

AF : La bourse, elle mettait en lien directement avec des personnes aux États-Unis ou après c'était à vous de trouver avant de partir des contacts ?

JC : J'ai des notes assez précises que j'ai publiées à l'école, qui sont ronéotées. Je parle de ce que j'ai connu évidemment. Mes études, c'est de 1960 à 1968, mon diplôme c'est de février 1968. Je suis du dernier diplôme valable de l'École des Beaux-Arts après c'est plus ça.

AF : Après ça passe sur les unités pédagogiques.

JC : J'ai eu le dernier ! J'ai des copains qui n'ont pas eu un diplôme Beaux-Arts garanti selon les études que l'on avait faites avant. La question était sur quoi alors ?

AF : Et-ce qu'il y avait un réseau lié à cette bourse Delano & Aldrich ?

JC : Quand on arrivait là bas il y avait un architecte assez distingué dont le fils était aussi architecte d'ailleurs et je me suis un peu basé sur lui. Il m'a invité dans sa maison qui était sur Latin River et j'ai été déjeuner chez lui une fois ou deux d'ailleurs et son fils me servait beaucoup pour garer les bagages à New York Post. J'avais d'assez bonnes relations avec eux. Il enseignait, je ne sais pas très bien où. C'était un monsieur qui était agréable pour avoir des rendez-vous. C'était avant les manifestations de mai 1968. Il fallait avoir des rendez-vous intéressants puisque j'allais explorer. Je me suis heurté aux difficultés, la plupart des universités étaient déjà en grève à cause de la guerre du Vietnam et donc c'était de plus en plus difficile. Grâce à lui j'ai réussi à voir... C'est lui qui me donnait mes finances qui étaient assez confortables. J'ai vécu quasiment un an, plus du travail que j'ai fait, j'ai vécu de la bourse. Ça m'a permis d'aller après au Mexique et de passer trois mois dans l'ouest américain et d'aller au Mexique et au Guatemala aussi d'ailleurs. C'était assez bien, ça marchait plutôt bien.

C'était pas l'idéal quand même, parce que c'était un monsieur qui n'avait pas de lien avec l'université. C'était la chose que je cherchais à avoir et le problème c'est que ça ne marchait pas tellement là-dessus. L'école des Beaux-Arts était en train d'éclater et on savait, j'étais à la commission de réforme des Beaux-Arts, on savait que devenir assistant, donc aider le patron à travailler, c'était être universitaire. Alors c'était

une bataille qui n'avait jamais été gagné parce que c'est arrivé assez tard dans les écoles. Quand j'étais le président de l'école de Versailles on a créé les thèses [en architecture]. Moi j'ai enseigné à l'école de Versailles mais beaucoup plus tard.

C'était pas fait à l'époque mais on en parlait déjà. Mais j'ai pas eu de réponse à ces universités, c'est un peu dommage d'ailleurs mais il y avait des liens suffisants de personnalités que j'ai pu aller voir. Aucun problème.

AF : Et Arretche, vous dites, il ne parlait pas, donc il ne vous a pas donné particulièrement de recommandations sur les personnes à aller voir aux États-Unis ?

JC : Je dois vous dire que c'est assez compliqué. C'est moi qui le dis aujourd'hui mais à l'époque je ne sais pas très bien de quoi j'étais conscient. En 1961, j'ai eu le concours d'entrée à l'école des Beaux-Arts. J'arrive à l'école des Beaux-Arts et d'octobre à avril il y a eu le concours d'entrée à l'école des Beaux-Arts. J'étais classé premier donc j'avais la faveur d'Arretche. Mais Arretche est un personnage qui avait une totale confiance en moi, qui ne parlait pas beaucoup. On allait chez lui tous les ans. J'étais dans la Masse. Vous savez ce que c'est une Masse ?

AF : Oui.

JC : Il invitait dans une fête un peu carnavalesque les gens de la Masse chez lui. Je connaissais sa maison, sa très riche bibliothèque, donc c'est par des coups d'œil... Mais Arretche était hyper peu bavard. Il baratainait beaucoup peut-être pas de manière essentielle. Il n'y avait aucun discours d'Arretche, il fallait comprendre. Il avait une grande confiance en moi et ça je le savais très bien, jusqu'au bout. À l'école de Versailles, l'une des vérités qu'il a dit à Panerai. Alors je cite Panerai. Vous savez que Panerai est mort récemment ?

AF : Oui, vous m'avez dit oui.

JC : Il a dit à Panerai : « Il y a eu Bourdon, il y aura Panerai et Castex. » Donc on avait sa confiance pour continuer à enseigner à l'école de Versailles, avec Bourdon, évidemment.

Donc ça marchait comme ça, c'est le point de départ ; une grande confiance et puis il me poussait. Il n'avait pas de relations fortes avec les États-Unis. Il avait eu ça dans sa jeunesse mais pour lui c'était une pièce essentielle dans sa carrière. C'est là que ça l'a lancé. Il a reconstruit Saint-Malo est c'est là qu'il a fait un travail tout à fait étonnant qui a été assez intéressement valorisé par pas mal d'auteurs. Faire du neuf avec de l'ancien c'est une des théories de l'atelier Arretche. Faire de l'ancien et du neuf avec l'ancien. DNe pas faire de l'ancien et faire du moderne avec de l'ancien. C'était la thématique de l'atelier Gromort-Arretche.

AF : Dans lequel Gromort était aussi assez actif ? J'ai l'impression qu'Edmond Lay parle surtout d'Arretche. Gromort était plus en retrait ?

JC : Gromort est mort quand je suis arrivé alors je sais pas qui c'était. Il est mort à Valmondois une région que je connaissais. Je ne suis pas allé à ces obsèques. Je ne le connaissais pas du tout, moi. Après j'ai compris qui c'était.

Alors l'atelier s'appelait Gromort-Arretche, c'est quand même assez simple. J'ai des bulletins à la maison Gromort-Arretche. Comme j'étais secrétaire de la Masse je signais des papiers, je mettais le tampon et Arretche signait en dessous, de manière assez simple. Alors je ne le connaissais pas du tout. C'est après que j'ai compris d'où il venait et ces liens fabuleux. Il a épousé sa femme après des années, ils avaient eu un fils déjà. Son père avait déjà eu un fils qui était lui. Il a épousé sa femme des années après. Ce sont des mariages assez bizarres. Lui-même a été un très brillant universitaire parce qu'il avait le baccalauréat en lettres et en sciences. C'est un type tout à fait brillant dont les parents étaient un peu bizarres, j'ai compris que c'était des gens assez curieux.

C'est un auteur exceptionnel Gromort. On avait une très riche bibliothèque à l'atelier Arretche. Je n'étais pas bibliothécaire. J'avais un copain qui gérait ça, qu'on ne pique pas les bouquins, qu'on fasse attention qu'il soit en bon état en reliant les bouquins usagés pour qu'on puisse les consulter. C'était assez étonnant et ça marchait très bien. C'était la tradition de Gromort, continuée par Arretche.

AF : D'accord. Oui, c'était une continuité de la part d'un Arretche de la pratique de Gromort par rapport à cette bibliothèque.

JC : Arretche faisait du relais à l'intérieur de l'école. L'atelier Arretche abritait 30 élèves qui venaient de Chicago. Le patron de ça, qui est mort il y a quelques années, avait eu un diplôme avec Gromort qui était une maison qui était entièrement composée. Ils faisaient du moderne en se basant sur la connaissance du passé. Ne pas interrompre le passé du présent.

AF : Vous disiez que ces élèves de Chicago, par exemple, ils parlaient de l'œuvre de Wright ?

JC : Avec les élèves de Chicago, c'est assez compliqué. J'ai travaillé beaucoup avec eux. J'en avais souvent un ou deux dans mon groupe. Je sélectionnais les candidats français. Parce que l'échange avec les américains, ils ne payaient pas d'impôts à l'école de Versailles. Par contre il y avait six bourses qui permettaient à nos étudiants d'aller travailler à Chicago. Alors c'était quand même pas dégueu' parce qu'on avait quelques étudiants comme ça qui n'avaient pas à payer. C'est quand même assez cher de payer les universités américaines.

Alors, je dis pas, ils étaient incapables de parler anglais. Nous sommes en France un pays dans lequel on est illettré et on parle très mal anglais. Donc c'était une sélection un peu difficile. On avait aucune confiance et ils rentraient de là-bas parlant anglais couramment. C'était un vrai miracle ! J'allais souvent en Amérique, aux jurys, pour

savoir ce qu'ils faisaient quand même. Donc j'ai été en Amérique autant de fois qu'il y a d'années. J'ai enseigné 35 ans, j'allais tout le temps aux États-Unis à cause de ça, à Chicago.

AF : J'essaie de saisir un peu, comment dire, le lien qu'il y a entre les deux. Parce qu'il y a quand même beaucoup de personnes qui sont passées par l'atelier Arretche dans les années 1950-1960 et qui ont été marqués par l'architecture de Wright.

JC : L'histoire de Wright c'est assez compliqué. J'ai pas mal de papiers assez intéressants. Il y a plusieurs articles qui sont des conférences qu'on a pu faire quand j'étais à l'école. Un que j'ai fait quand j'étais élève Aux Beaux-Arts avant 1968 dans lequel je commençais beaucoup à parler de Wright. J'ai pas fait de l'architecture wrightienne mais il y avait un système de pensée qui était de Wright. Alors évidemment c'est pas le Wright de la période glorieuse des maisons usoniennes, c'est le Wright que j'appelle fondateur, le jeune Wright, qui n'a pas fait d'études sérieuses, apparemment, et qui à Chicago a commencé à faire les maisons de la prairie. Et il y a une thématique tout à fait étonnante sur laquelle j'ai beaucoup travaillé, j'ai fait un ouvrage là dessus. J'ai beaucoup travaillé là-dessus et j'ai compris un peu ce qui se passait. Je pense pas que j'ai fait des projets inspirés de ça. Par contre à l'école, quand on était assistant-élève d'Arretche avec Panerai, on avait un poste d'enseignant donc on a enseigné évidemment ça, pas mal de maison de Wright. Alors évidemment, moi, j'ai un peu poussé sur le côté américain parce que, dans la pensée de Wright, il y a un peu de Louis Kahn. De manière assez bizarre, mais Louis Kahn s'inspire beaucoup de Wright. Mon Wright à moi a un peu évolué sur Louis Kahn et j'étais plutôt kahnien que wrightien.

Alors j'étais idolâtre de Wright, à l'époque. Maintenant, je suis un peu plus critique. C'est un monsieur qui vit très longtemps et qui a eu quand même une destinée... Alors il y a pas mal de bouquins assez incohérents. Et même épouvantablement incohérents. Sa maîtresse se suicide avec ses deux enfants qu'elle avait déjà dans la maison de Taliesin qui a brûlé quand même. Il épouse évidemment Olgivanna plus tard. Il y a du Wright qui ressurgit, je sais que ça m'avait un peu gêné pour interpréter correctement les maisons qui viennent après. Ce que j'ai fait d'ailleurs, j'avais un cours d'histoire. J'étais prof d'histoire mais je suis devenu prof d'histoire à cause de ça. On m'a nommé prof d'histoire en 198... J'étais Procasseur d'Histoire. J'ai travaillé sur Wright évidemment, pas les maisons de la prairie, le reste aussi y compris les bâtiments les plus récents : Taliesin, le musée Guggenheim, etc.

AF : Vous dites que vous avez travaillé aussi sur les maisons usoniennes ?

JC : Oui j'ai un peu travaillé sur les maisons usoniennes. Par contre il y a des ouvrages que je possède chez moi qui sont assez critiques. Il sont fait par un monsieur qui habitait une des maisons usoniennes dans... c'est une ville usonienne dans laquelle

Wright a construit pas mal de maisons qui est aussi le nom d'un rivière.

AF : Oui, je vois le projet mais je connais pas le nom.

JC : Alors, il y a un bouquin qui est assez bien parce qu'il est fanatiquement favorable, mais il est critique aussi. Il se rend compte que Wright quand même n'avait rien compris à la politique urbaine des démocrates. Il aurait compris ça, on aurait davantage de choses intéressantes à dire. C'est là qu'on voit que Wright a le disque rayé. Il délirait un petit peu par rapport à ce qu'il raconte. Mais c'était vachement intéressant quand même.

AF : C'est quoi le nom de l'auteur là c'est, c'est Kelly Smith ?

JC : Arriver à trouver ça, ce n'est pas évident. Continuez à me parler, je regarde, mais c'est pas évident que je trouve. Ah ! Il est là le bouquin, c'est Rosenbaum. Oui c'est ça il y a eu Rosebaum, Usonia, Franck Lloyd Wright, Design for America. C'est vachement bien comme ouvrage. C'est un truc assez précis. Il cite pas mal d'auteurs contradictoires. Le problème de l'histoire c'est que pour trouver une vérité il faut avoir le pour et le contre. Donc j'ai un peu travaillé sur le pour et le contre. Mais à mon âge c'est un peu différent. Je peux faire ça maintenant, avant je n'avais pas la présence de faire ça. Je fonçais directement pour Wright. J'ai pas fait du Wright. Mon diplôme aux Beaux-Arts était kahmien et venturien.

AF : Oui, vous m'aviez dit que vous avez travaillé sur un couvent à Toulouse, le couvent des Cordeliers, c'est ça ?

JC : Oui, c'est ça.

AF : Les maisons d'Edmond Lay sur lesquelles je travaille, elles sont plutôt dans la filiation de l'époque usonienne de Wright, alors j'ai surtout lu le livre de John Sergeant.

JC : Ça je ne sais pas.

AF : Il fait une typologie des maisons usoniennes. Il distingue deux parties : une première partie où il dit « a kit for change ». Ce qu'il dit c'est qu'il y a une première partie avec une recherche de standardisation dans les maisons de Wright, dans les maisons usoniennes. Après il dit que ça devient plus des maisons-portraits des clients et qu'il y a moins une recherche de la maison peu chère, etc. Puis il fait des catégories à partir des plans. C'est vrai que c'est assez complexe parce qu'il y a une grande diversité de géométries dans les maisons de cette époque.

JC : Vous avez raison. Ça apparaît dans pas mal de bouquins sur Wright. Ils sont dans ma bibliothèque où c'était classé avant, mais c'est plus classé, il faut les trouver maintenant. Il y a des bouquins assez intéressants par exemple sur ce que l'on a fait en Amérique juste avant la guerre de 1940. Il y a une espèce de transformation

totale de l'habitation. Les cuisines et les salles de bain de Wright étaient hyper populaires. Alors il faisait des maisons assez aristocrates pour des gens un peu friqués. En général quand même, c'était pas des pauvres. Ces maisons servaient aux gens pour concevoir des pièces essentielles dans leurs appartements, dans leurs petites villas américaines. La relation de la salle à manger et la cuisine, pas de cloisons : alors la salle à manger et la cuisine se pénétraient. Il y a un arrangement de l'espace absolument fabuleux qui était un truc très populaire aux États-Unis. Donc il y a pas mal de tests intéressants dans lesquels on voit que c'était très populaire. On compare ça avec d'autres éléments américains, on voit que ça marche très bien. Alors c'est un élément tout à fait prodigieux. Je trouve que c'est vraiment génial.

AF : John Sergeant il en parle. Il parle notamment d'une femme là, j'ai pas le livre sous les yeux mais, qui dit exactement sur ce dont vous parlez là. Une étude sur la cuisine qui a été publiée et qui aurait servi de base un peu au travail de Wright.

JC : Pour des raisons assez curieuses, ça m'intéressait beaucoup. Je ne vais pas dire du mal de Le Corbusier. J'ai vu cette fameuse cuisine de Corbu à Marseille. Et pour ne pas me baser dessus, je préférerais beaucoup étudier les cuisines que faisait Wright, et faire un parallèle en disant que ma faveur allait plutôt à ça qu'à la cuisine du Corbu qui était intéressante comme œuvre mais peut-être pas... Elles sont magnifiques à part ça. J'ai été invité à dîner dans la cuisine à Marseille, mais c'est pas ça qui m'a le plus intéressé. C'est des entre-deux qui permettent de juger par le savoir que l'on a acquis, ce que l'on préfère et ce que l'on aime moins.

AF : Et dans le cours que vous avez travaillé sur la période usonienne, vous avez travaillé sur les maisons à trame triangulaire, hexagonale ?

JC : Alors c'est assez curieux car je ne pense pas que ça m'ai beaucoup intéressé. C'est assez bizarre... C'est pas vraiment un élément qui m'a le plus fasciné. C'est tout le problème du design de Wright. Ça date de sa jeunesse quand il a commencé à faire des bricolage qui était basé sur des petits cubes ou des triangles et qui jouaient comme un gosse. C'est basé un peu là-dessus. Il y a des lettres assez intéressantes là-dessus. Ça m'a intéressé pour l'origine de ça. C'était le début de Wright et ça va engendrer beaucoup plus tard ces maisons là. Ça m'intéressait parce que c'est le même Wright. C'est la permanence de la pensée d'Arretche à un moment donné et ça m'a intéressé à cause de ça.

Mais c'est tout, pas plus que ça. Je n'ai pas fait d'architecture comme ça, je suis un peu dans l'angle droit et encore c'est pas certain. Finalement ça m'intéresse un peu votre question.

À la fin de l'école des Beaux-Arts, j'ai dû avoir une période dont le souvenir ne m'est pas apparu de manière agréable. Moi je veux battais pour avoir un diplôme. On ne s'est pas fâché avec Arretche parce qu'être reconnu par Arretche c'était avoir un

poste, j'ai travaillé un peu pour lui. Il faut quand même gagner des sous. J'ai participé quand même à pas mal de concours assez intéressants. En 1966-1967, j'ai participé à des concours et Arretche voulait que je participe au Prix de Rome. J'ai appris ça après. Je faisais des bâtiments qui étaient triangulaires. Les élévations sont basées sur des triangles qui montent et qui descendent et les plans aussi sont triangulaires. Donc ils s'inspirent peut-être indirectement de Wright. Ça s'appelle Falaise. C'était des bâtiments qui étaient accrochés à des falaises verticales et qui pendaient dans le vide. Alors je m'amusais comme un fou ! Le bâtiment sort à un étage qui était rationnel et après il descend et il remonte. Arretche était fanatique de ça. J'ai eu à l'examen du Prix de Rome des mentions bien et assez bien et après moins donc je n'ai pas été prix à Rome. Et puis après c'était 1968, donc je n'ai pas été Prix de Rome. Donc je n'ai jamais eu le prix de Rome, du tout. Mais j'ai été sensible à ça mais autrement. C'est pas Wright directement. C'est peut-être la pensée de Wright qui, indirectement... J'ai des pages là-dessus : « l'agitation des formes ouvrait-elle à des progrès attendus ? ». Je pense qu'Arretche pensait que ça me menait quelque part et notamment au Prix de Rome, c'est bizarre.

AF : Vous les avez numérisés les documents de ce projet ?

JC : Je passe mon temps à numériser des choses. C'est un peu classé. J'ai sept cahiers sur l'école qui étaient un peu pleines de numérisation donc il y a pas mal de travail sur la création de l'école de Versailles. Qu'est ce qu'on a changé et qu'est ce qu'on n'a pas changé ? Et qui pose le problème de est-ce qu'on est conforme au passé ou un peu innovateur sans trahir le passé ? Bon, je travaille et je me perds. J'ai des stocks de papiers, j'ai peu déménagé, j'habite toujours la même maison. J'ai un appartement plus grand que quand je suis arrivé. Je suis monté de deux étages et j'ai des papiers mais il faut les classer. Le problème c'est de les classer. Tout est classé, malheureusement c'est bien fait. Je dois céder ça à des archivistes architectes, et donc j'ai rendez-vous avec eux au mois de septembre prochain pour savoir ce que j'en fais.

AF : J'ai lu votre livre sur les maisons de la prairie avec les analyses très intéressantes sur l'espace, le développement de l'espace et du type. Je me posais la question de chercher l'évolution typologique, le cycle typologique chez Edmond Lay. Comme il y a cette diversité de géométrie, c'est un peu moins évident. C'est pour ça que j'ai cherché d'abord chez Sergeant qui lui, a déjà établi des types dans les maisons usoniennes. Est-ce que ces filiations entre des types identifiés, vous l'avez aussi imaginé sur l'époque usonienne ?

JC : Non pas du tout. Plus tard peut-être j'en ai parlé mais pas tellement là-dessus. À l'école j'étais président au conseil d'administration pendant 13 ans, ce qui consiste à faire régner la paix entre des artistes insupportables auprès des architectes et même les autres qui ne sont pas architectes sont aussi difficiles que les architectes. Faire

régner la paix pour trouver des solutions de conflits. Donc j'ai perdu mon temps à faire régner la paix pour trouver des directions dans lesquelles les gens pouvaient s'embrancher et ne pas se perdre.

J'ai un peu travaillé sur des choses tout à fait différentes, notamment sur le progrès de la pensée et j'ai travaillé beaucoup sur les grattes-ciel. Chicago c'est une ville gratte-ciel. Quand j'ai été aux États-Unis, j'ai vu une ville de grattes-ciel. Ce problème était de savoir comment on passe d'une pensée morphologique de la ville plate européenne à la ville de gratte-ciel verticale qui était exceptionnelle aux États-Unis jusqu'à la seconde guerre mondiale.

Il y avait six villes qui avaient des grattes-ciel, Chicago étant la première avec New York je pense. Les dates s'enchevêtrent, mais Chicago a été la première ville à avoir des grattes-ciel. C'est intéressant avec la ville par dessous, ce sont des villes de superpositions, dans lesquelles on met sous le sol des éléments qui sont d'habitude disposés autrement. Donc j'ai travaillé beaucoup là-dessus. Ça m'a un peu détourné de mes préoccupations de bases. Wright a beaucoup travaillé là-dessus. Il a fait les projets qui sont pas très intéressants, qui sont un peu systématiques. Il y a des projets tout à fait systématiques de Wright là-dessus. Des projets qui datent des années 1940-1950 tout à fait étonnants. Mais j'en ai jamais beaucoup parlé. J'ai regardé avec un soin infini parce que c'était intéressant. Il a fait des tours verticales Wright, il a produit des tours entières. Il habitait à New York dans un hôtel qui était un hôtel vertical aussi, près du grand parc de la ville. Donc il adorait ça quand même, malgré tout. J'ai pas travaillé dessus, je ne peux pas vous dire. Je sais que ça existe mais je n'ai pas travaillé dessus, j'ai vu sans travailler dessus.

AF : Il y a toujours ce truc qui m'intrigue, c'est que il y a vraiment beaucoup d'élèves d'Arretche qui ont fini par s'intéresser d'assez près à l'architecture de Wright. Mais comme vous disiez, c'est peut-être par la bibliothèque de l'atelier que s'est passé puisqu'il communiquait peu.

JC : Quand j'étais à l'école des Beaux-Arts c'était pendant la guerre d'Algérie, alors les gens se plaçaient de manière politique. Tous les gens qui travaillaient sur Le Corbu étaient des communistes ou des gens communisants, c'est quand même assez curieux. Il y avait des gens un peu bizarres qui n'avaient rien à voir avec l'intérêt pour l'architecture. Je ne me souviens pas très bien de gens qui faisaient du Wright alors que Arretche parlait de Wright : « Regardez Wright, regardez-le, tournez les pages ! ». Il fallait regarder quoi, il fallait tout deviner, avec Arretche. Il savait que Wright m'intéressait. Il me poussait à aller plus loin mais sans me dire ce qu'il fallait regarder quand même. Un bon professeur aurait pu dire, « Regardez ça quand même c'est intéressant ». Jamais.

AF : Et donner les raisons pour lesquelles il faut regarder aussi.

JC : Moi je ne connaissais pas Lay et j'ai été nommé à Paris dans un ministère qui s'occupait... C'est un truc d'architecture, avec Panerai, pendant peu de temps, on a été nommé pour aller à Bordeaux. On a été jury du concours pour le grand bâtiment urbain que Lay a construit, derrière la cathédrale.

AF : Le siège de la Caisse d'Épargne.

JC : Oui. Et avec Panerai, on a été hyper séduit. On a été bien évidemment voir Corbu en banlieue, on est resté trois jours à Bordeaux et on a été ravis de savoir qu'il avait gagné quand même. Donc je connaissais Lay. Je l'avait jamais rencontré mais on savait qu'il existait quand même. Savoir ce qu'il avait fait, moi je ne sais pas. À cause de la guerre d'Algérie, il y avait une mémoire quand même un peu compliquée à comprendre. Parce que ce n'est pas très clair. La plupart de nos copains avaient fait la guerre d'Algérie quand même.

AF : En tant qu'appelés ? Enfin dans le cadre du service militaire ?

JC : Evidemment, oui.

AF: Oui. Il y a des anecdotes sur Lay à Bordeaux et Toulouse en 1968. En 1968 ils ont fait un université d'été. Edmond Lay était en train de construire sa maison et il y a une trentaine d'étudiants de Bordeaux et Toulouse qui sont venus avec Pierre Lajus sur son chantier. Ils ont écrit une proposition de réforme de l'enseignement qui s'appelle la Proposition de Tarbes. Edmond Lay était rentré en 1962 des États-Unis où il avait enseigné pendant quatre ans et il avait pas mal de documents à fournir pour ça. Ils travaillaient sur le chantier de la maison d'Edmond Lay le matin et l'après-midi ils rédigeaient cette proposition. Ils faisaient des propositions et c'est un véritable programme.

JC : C'était en 1968, alors ?

AF : Oui à l'été 1968, en août 1968.

JC : C'est quand même assez curieux, petite parenthèse personnelle. J'ai fait un diplôme sur Toulouse. Mon diplôme était sur Toulouse. Alors c'est curieux parce que mes parents se sont mariés à Toulouse et la famille habitait à St Gaudens juste à côté alors je connaissais très bien Toulouse. On allait tous les ans à Toulouse, et j'ai fait un travail qui était un centre de recherche d'architecture qui a existé à Pompidou après. C'était sur la chartreuse de Toulouse, là où il y avait la grande université de Toulouse, qui va entre la Garonne et Saint-Sernin, grosso modo. Mais c'était avant 1968. Moi j'étais très toulousain, mon diplôme était basé sur l'étude de Toulouse. C'est un diplôme assez compliqué parce que je l'ai fait à deux personnes avec un étudiant qui était parti contre Arretche pour être élève de Bernard Huet à l'Atelier dit Collégial. On a fait un diplôme hérétique avec un Arretche et un anti-Arretche. J'étais un peu audacieux quand même. Et Arretche ne m'en a pas voulu du

tout car il m'a donné quand même le privilège d'aller aux États-Unis. Mais il y avait des luttes qui existaient dans l'atelier. Il savait très bien que je pensais des choses qui n'étaient pas les mêmes que les siennes. Ça c'est le côté très bien d'Arretche. Il poussait les gens à aller aussi loin que possible. Quand ils se cassaient la gueule, il se cassaient la gueule et moi je me suis jamais cassé la gueule. Et après on est devenu très amis. J'allais déjeuner avec Arretche, plus tard, quand j'ai été nommé président de l'école, j'allai déjeuner avec lui à la coupole à midi deux ou trois fois par an. J'ai fait des concours avec Arretche. Il m'a donné comme premier boulot, après 1968, en 1969, Saint-Étienne. J'étais dans le train sur la vieille voie ferrée et j'allais au rendez-vous avec lui et il baratainait. Là il parlait un peu. Il est possible que j'ai eu des conversations plus intimes avec lui. Le train durait 3h30 - 4h pour arriver à Saint-Étienne. C'était bien parce que j'avais des contacts. À l'atelier c'était pas facile d'avoir des contacts avec lui parce que c'était d'abord le patron. Mais en dehors de l'atelier, je pouvais avoir des contacts qui étaient quand même pas n'importe lesquels. Sur Lay évidemment, ce n'était pas le problème, on ne parlait pas de Lay. Voilà.

AF : Est-ce que est-ce que vous avez connu Paul Bossard ?

JC : Non. Je connais Paul Bossard, je connais ces œuvres, j'ai été les voir, mais de l'école, peut-être l'ai-je vu mais aucun souvenir. Mais c'est un type assez intéressant.

AF : Ils étaient chez Arretche exactement pendant les mêmes années, de 1949 à 1959, et je pense qu'ils se sont très bien connus. Il y a peu de sources là-dessus mais la veuve d'Edmond Lay me l'a confirmé. Et j'ai rendez-vous avec un ingénieur qui a travaillé avec Edmond Lay. Il y a beaucoup de liens entre Créteil, les bleuets et le Navarre qu'Edmond Lay a fait à Tarbes qui est son premier immeuble collectif qui est très, très intéressant aussi.

JC : Y-a-t-il des immeubles intéressants à Tarbes de Lay ?

AF : Celui-là notamment et après il y a son atelier mais qui est complètement en ruine et qui a un programme de rénovation là dessus mais qui va prendre du temps et il y a sa maison. Après il y a quelques maisons individuelles qui sont assez intéressantes aussi.

JC : Celeste, qui était notre élève au début de l'école, a une maison à côté de Tarbes donc c'est avec lui que j'ai vu une maison de Lay qui était en travaux, c'était l'époque à laquelle était en rénovation.

AF : Oui, ça y est la rénovation, enfin pour la partie toiture qui était en cours de rénovation, c'est terminé ouais. Ça a été très bien fait même.

JC : Voilà.

AF : D'accord. Merci pour ces informations et puis voilà, moi je suis dans la phase un peu, il me reste un an pour aller jusqu'au bout de ce travail. Donc je vais regarder le

livre de Rosenbaum dont vous m'avez parlé. Même si Wright c'est un peu, comment dire, une sorte de deuxième, c'est pas mon sujet direct, mais après je pense que c'est intéressant de comprendre la source.

JC : Je vous dis ça pour des raisons assez simples, alors comment s'appelle la rivière. Il y a une rivière qui passe à côté dans laquelle une ville nouvelle fondée par alors, un électricien et le monsieur qui a géré des voitures. Une ville nouvelle complètement de volonté démocrates et c'est là qu'il y avait le lien entre la pensée américaine démocrate et Wright a raté. C'est là que l'on voit que Wright n'a pas compris la situation dans laquelle il était. Et Wright, à un moment il avait un peu décollé de la réalité concrète qui se posait à lui. Il était devenu entièrement wrightien. Un peu compliqué à comprendre.

AF : Ok et ben merci beaucoup et puis si éventuellement j'ai des questions un peu en lien avec tout ça, je vous réécrirai un mail et voilà. Parce que à un moment donné là vous m'avez dit que vous aviez fait un cours sur les maisons usoniennes mais qu'il était en un seul exemplaire et vous avez pas de...

JC : J'ai pleins de documents tout à fait intéressants, j'ai beaucoup travaillé sur l'avenue de Versailles, laquelle j'habite. Une partie de l'avenue qui a été refaite à la mort de Louis XV et qui date des années 1770-1780. J'ai travaillé là-dessus, alors maintenant j'ai trouvé des documents fabuleux que j'avais conservé, on a des documents pour faire, hyper précis qui sont égarés et dans lesquels, il y a une vérité qui naît parce qu'on a oublié les petits détails alors les détails de numéros d'archives national. J'allais aux archives de manière fréquente.

AF : OK. Merci à vous et bonne journée et puis je vous voilà si au moins au plus tard, je vous enverrai la version finale du travail. Au revoir, bonne journée.

17 Entretien avec G. Le Vourc'h à propos de Claude Petton

maison de l'entrepreneur à Kernilis
20 avril 2023

Gabriel le Vourc'h a collaboré pendant de nombreuses années avec l'architecte brestois Claude Petton, construisant les maisons qu'il dessinait. L'entrepreneur, spécialisé dans la charpente et la menuiserie, a beaucoup travaillé le Red Cedar, en lamellé-collé pour les poutres et les poteaux et en massif pour les menuiseries. L'entretien s'est déroulé en compagnie de Dabiel Le Couédic, chroniqueur breton du "naturalisme moderniste", dans l'espace repas de la maison Le Vourc'h dessinée par Claude Petton

Antoine Fily : Faut pas parler en breton, parce que je comprendrai pas sinon !

Daniel le Couédic : Wright a été élevé en Gallois. Son père était pasteur d'une communauté d'émigrés gallois et donc que tout le monde parlait Gallois.

Gabriel le Vourc'h : C'est la langue le plus proche du breton.

DC : Les maisons de Wright sont baptisées *Taliesin*, en Gallois ça veut dire Front Radieux, mais c'est aussi un des fameux barde Gallois du XVII^{ème} siècle.

AF : Je pense que c'est bien si on peut faire quelque chose tous les trois sur plusieurs axes de recherches, que j'ai développé, à partir des maisons d'Edmond Lay que j'ai étudié et dont je pensais parler avec vous. Plus précisément de la construction qui est quelque chose sur lequel je me suis pas mal focalisé. Alors je ne connais pas super bien l'œuvre de Claude Petton mais j'ai été aux archives hier, quand même.

GV : Il y a un bouquin qui est sorti.

DC : C'était un bouquin collectif, le catalogue de l'exposition.

GV : Le principal est dedans quand même.

AF : Oui, l'Architecture en Bretagne au XX^{ème} siècle, je me le suis procuré.

DC : Dans le catalogue du musée il y a aussi des choses sur sa vie personnelle, sur son tempérament, sur son œuvre.

GV : Vous l'avez ça Antoine ?

AF : Oui oui je les ai consulté. Quand je dis que je connais pas super bien, c'est que moi c'est plus les maisons individuelles sur lesquelles je travaille.

GV : Il y a très peu de bâtiments publics dessus, à part des projets d'églises, des trucs comme ça.

DC : Oui et puis son premier immeuble collectif à St Brieuc. Son premier chantier était à St Brieuc.

GV : Il a travaillé quand même pour les Castor , il a été architecte consultant avec Edmond.

AF : Vous la première maison que vous avez fait ensemble avec Claude Petton, c'était laquelle ?

GV : Lejoncour.

AF : Lejoncour, d'accord.

GV : C'est la maison qui est considérée comme sa première maison bois qu'il a fait.

AF : Qui est dans le même type ?

GV : Dans le même esprit, nous, on a copié sur celle-là. Quand il a dessiné la maison Lejoncour, il n'a trouvé personne pour la réaliser.

AF : Il l'a dessiné en bois avec ce système de poteaux-poutres ?

GV : Elle a été dessinée comme elle a été réalisée. C'était exactement ça. À moins qu'il ait fait d'autres plans avant mais moi le seul plan que j'ai connu Lejoncour, c'était la maison qui est faite, c'était celle-là. Elle n'a pas été modifiée. J'ai même participé à faire les plans parce que j'allais dans son bureau pour voir si c'était réalisable ce qu'il dessinait.

AF : Vous faisiez pas mal en amont avant de faire les plans d'exécution vous travaillez ensemble.

GV : À l'époque il y avait 4-5 architectes qui étaient chez lui, quand il a démarré ça. Je me rappelle d'un gars, je ne me rappelle plus de son nom qui s'est mis architecte après, qui a travaillé longtemps avec Claude mais...

DC : Lhostis ? L'architecte de la ville de Brest maintenant ?

AF : Alain Lhostis ?

GV : Ah non pas lui. Il s'est mis a son compte après, car il m'avait contacté deux trois fois pour des projets sur Brest, pour des immeubles. Il était un peu précurseur aussi parce qu'après il y a eu beaucoup de façades en bois.

AF : Et lui sur la maison Lejoncour, l'essence du bois qu'il met, ça il ne le savait pas, ou il avait une connaissance du bois ?

GV : Non c'est moi qui lui ai dit. En fait quand Claude est venu me voir, il ne

connaissait personne, il trouvait personne pour faire sa maison. Il avait entendu que du côté de Lannilis, chez Tanguy, marchand de matériaux, il y avait un gars qui peut-être pourrait l'aider à ça. Donc il a débarqué chez le marchand de matériaux. Le marchand lui a dit : « Non non, nous on ne sait pas faire ça. Vous allez à Landeda, à 4 kilomètres au nord et là il y a un artisan qui pourrait peut-être vous faire ça. »

DC : À l'époque l'entreprise faisait tout corps d'état. Il faisait maçonnerie, charpente...

GV : Après en 1971, je ne faisais que du bois encore.

DC : Ah bon.

GV : Oui j'ai commencé le gros œuvre qu'en 1972 à peu près. Mais c'était vraiment à cheval.

AF : Parce que dans la maison Lejoncour, vous avez fait que la partie charpente et menuiserie ?

GV : Que la partie charpente, menuiserie, tout ce qui est bois. Même les meubles, il y a toujours des meubles de salle de bain. J'ai pas fait les chambres des trucs comme ça.

DC : Le reste de la maison est en béton. Mais même le béton, à ce moment là, c'était difficile pour une entreprise de faire une maison en béton. Pour quelques grosse entreprises qui étaient plus collectives, mais une entreprise n'avait pas de banches.

AF : Ah oui donc c'était de la pierre ?

GV : Non du parpaing, le parpaing de ciment. Le béton c'était des gros bâtiments, là il y avait des bétonneuses, c'était les grosses boîtes de Brest qui faisaient de la construction mais les artisans maçons ne travaillaient pas le béton. Nous par contre on a démarré en béton tout de suite. Et après on a travaillé également en maçonnerie pour Claude. Claude a fait deux maisons avec l'entreprise Péron et après il a fait la sienne avec une entreprise qui était la région de Saint-Brieuc ou de Rennes, mais qui travaillait à Brest en délégation. Champi il travaillait chez eux, il était conducteur de travaux dans cette boîte là.

AF : Pour sa maison à Tréastel, pour les maçonneries de pierre ?

GV : C'est une entreprise de Saint-Brieuc mais qui travaillait sur Brest et qui avait du temps libre sur son chantier, et puis donc plutôt que de rapatrier ses ouvriers sur Saint-Brieuc ou sur Rennes, je sais pas d'où était l'entreprise je ne me souviens plus si c'est St Brieuc ou Rennes. Bon il avait pris ce chantier là, le chantier de cette maison, parce que je pense qu'il devait travailler peut-être pour Claude à ce moment-là.

DC : Ce que racontait Gaby sur la façon dont Claude Petton avait fini par le retrouver, ça ne c'est pas arrêté là. Moi je me suis installé avec un ami en 1977 et le premier

permis de construire que l'on a eu, aucune entreprise ne répondait. Je me souviens même d'un entrepreneur qui m'avait appelé pour me dire « Vous vous foutez du monde, vous la construirez jamais votre baraque ! » Et je suis allé voir Claude Petton, et il m'a envoyé chez le maître de la bande. C'était vrai pour tout, même les électriciens quand ils voyaient des plans qu'on leur fournissaient, ils disaient que c'était trop compliqué, ils croulaient sous le boulot à ce moment-là alors ils n'allaient pas s'embêter. Quelques types, mais ils n'étaient pas très nombreux, qui au contraire, étaient un peu émoussés par les différences, ça les intéressaient éventuellement.

AF : Finalement, vous avez aussi participé à développer un peu ce type là d'architecture.

GV : Oui et puis les artisans qui travaillent avec nous étaient contents de travailler là-dessus aussi.

AF : Vous vous dessiniez des maisons aussi dans cet esprit ossature bois ?

DC : On faisait plusieurs styles, ça dépendait où se faisait la maison. Là on est dans un tournant, c'est vraiment l'époque où le lotissement arrive et donc c'est impossible de faire des maisons comme celle-ci. 9 fois sur 10 c'est un lotissement avec des règlements drastiques.

GV : Ici pour faire une maison comme ça il faut d'abord trouver le terrain, on peut pas faire dans un lotissement, c'est pas possible.

AF : Est ce que c'est ça qui explique, parce qu'après j'ai l'impression qu'il y a une série de maisons de ce type là, comme je vous le disais puis après il y a des maisons chez Claude Petton qui sont plus avec des pans de toiture, de la maçonnerie.

GV : La Bretagne modernisée quoi.

DC : Ça peut être par obligation réglementaire mais il le souhaitait aussi quelque fois. Il espérait que ces maisons soient "wrightiennes" mais aussi bretonnes.

AF : Oui parce que finalement cette typologie poteaux poutres comme ça, c'est pas très breton, c'est très éloigné.

GV : Ah non non. Ça n'a rien de breton, après si vous voulez on a fait des maisons avec toiture ardoise, à pans bretonnes, elles étaient tramées quand même. Il avait sorti des modèles d'ailleurs, le modèle de 13 mètres, 16 mètres, un coup à gauche, un coup à droite.

DC : Oui alors ça c'est encore autre chose, parce que c'est le moment où l'on a le plus construit de maisons en Bretagne. La Bretagne est la région où il y a le plus de maisons individuelles, 73 % des logements sont des maisons en Bretagne, contre 56 % en France. Et c'est donc ces années-là, où l'on a construit énormément de maisons. En 1968 la moitié des ménages ont une voiture donc ils peuvent aller

construire ailleurs. Formidable augmentation du niveau de vie dans les années précédentes, donc pratiquement tout le monde à ce moment-là, des gens qui ont un bon travail veulent faire construire une maison. Mais ces maisons, ils n'allaient pas aller sonner chez un architecte, ils allaient chez un maître d'œuvre.

GV : Au départ les maîtres d'œuvres et ensuite les entreprises parce qu'on s'est rendu compte nous, que pour avoir du boulot il fallait faire les plans.

DC : Et donc les maîtres d'œuvres, sont des types qui avaient appris à dessiner quelque soit leur métier, parfois aux ponts et chaussés, parfois dans une entreprise, ils seraient capables de faire un permis de construire. Ils n'avaient pas de prétention architecturale. D'ailleurs la plupart des gens venaient avec des photos, en disant cette pièce un peu plus grande, et ils ne discutaient pas, ils le faisaient. Et donc Claude Petton avait souhaité ramener les architectes sur ce marché. Avec Gaby ils ont étudié des maisons assez simples et bon marché qui avaient meilleures mines quand même que les maisons que sortaient les maîtres d'œuvres.

GV : Elles avaient le style des maisons bretonnes, il n'y avait pas de pierres de taille, il n'y avait rien. C'était quand même très contemporain. En fait la forme ressemblait plus à l'ancienne chaumière, des maisons basses, écrasées, des toits qui dépassaient, comme les chaumes qui dépassaient pour protéger les murs. C'était un peu plus l'esprit des chaumières plutôt que la maison néo-bretonne.

AF : Sa maison à Tréastel, vous vous avez fait la charpente-menuiserie là-bas aussi ? Là on n'est plus vraiment dans ses premières maisons que vous ...

GV : Mais c'est la forme du terrain qui a fait qu'il a fait cette forme là aussi, parce que sa maison elle est dans les cailloux. En fait il a dessiné sa maison après avoir fait le terrassement.

AF : Il a fait d'abord un premier permis, la maison elle est orthogonale, elle est tramée avec des murs parallèles, et après effectivement il y a un relevé de géomètre, et c'est probablement après le relevé de géomètre qu'il a changé la partie arrière qui va conclure.

GV : Oui il n'arrivait pas à caser, la maison qu'il souhaitait faire il n'arrivait pas à la mettre sur le terrain. C'est des cailloux. Dans la chambre en bas, il y a un gros caillou qui est resté.

AF : D'ailleurs il y a justement un vocabulaire qui apparaît un peu avec les plans inclinés, c'est assez différent de ce qui se fait ici et en même temps c'est pas tout à fait encore comme la maison Jaffrès, vous avez travaillé dessus aussi ?

GV : Oui.

AF : Et celle là, elle est vraiment intéressante parce qu'il y a beaucoup de choses

que je retrouve chez l'architecte sur lequel je travaille, notamment la mezzanine à l'intérieur, vous voyez avec le bois en clin comme ça, et ça produit vraiment un changement, je trouve, par rapport à la maison d'ici.

GV : Oh c'était pas la même mais il y a des trucs quand même. C'est un toit Petton.

AF : Il y a un toit en ardoise puis il y a une charpente traditionnelle aussi alors qu'ici on a des assemblages.

GV : Oui c'est une charpente traditionnelle mais apparente il me semble.

AF : Oui complètement.

GV : Donc tramée tous les 1,20m.

DC : Ce type d'architectes avaient les mêmes plans les mêmes démarches, ils avaient les mêmes sources et rencontraient les mêmes problèmes. Je me souviens de cette anecdote amusante. Sverre Fehn, ça vous dit quelque chose ? Je l'avais fait venir à Brest, et je ne voulais pas le faire loger dans un hôtel et j'avais demandé justement à Colette Lejoncour si elle pouvait le loger chez elle. Elle me dit oui, il devait rester deux nuits et finalement il est resté une semaine, il ne voulait plus partir. C'était un architecte norvégien de renommée internationale, et il était chez lui, il reconnaissait les maisons qu'il faisait aussi et c'était bien. Avec Sverre Fehn et Schweitzer on avait fait un dîner chez Petton dans sa maison.

AF : C'est intéressant, parce qu'Edmond Lay, par exemple il n'utilise pas du tout les trames, il y a aucune trame dans ces plans et ça c'est vraiment quelque chose d'assez différent quoi dans la réflexion. Il a fait une seule maison avec des trames.

GV : C'est pourtant très intéressant à faire parce que ça prend tout de suite et puis ça marche les trames, c'est vrai...

DC : Lay, au début en tout cas est porté par l'auto-construction. Sa maison il l'a fait avec des copains.

AF : Il l'a fait principalement lui-même avec des artisans.

DC : Et donc la trame est trop sophistiquée.

GV : À partir du moment où vous faites charpente apparente, c'est intéressant d'avoir des trames. Sinon on s'en va dans tous les sens.

DC : Chez Wright, il y avait deux époques, une époque où les maisons sont tramées et il y en a une autre où la trame disparaît.

AF : Après c'est aussi que chez Wright et chez Lay, effectivement la charpente n'est pas apparente, ce qui est apparent c'est des grands plans. L'espace est plus généré par des plans, qui sont obliques ou horizontaux mais on voit pas les éléments alors

qu'effectivement dans l'architecture de Claude Petton, la structure elle apparaît et elle structure l'espace aussi quoi.

CV : Mais en dehors des maisons Petton, on a continué à faire nos maisons courantes si vous voulez, pour nos clients on a tramé, toujours d'ailleurs, on trame toujours.

DC : Pour dire que en plus, il a radicalisé après. C'était orienté au début vers une sorte de préfabrication.

AF : De préfabriquer en atelier les portiques de...

CV : Non on a pas fait de préfabriqué. On fait maison après maison c'est-à-dire q'on ne fait pas à l'avance.

DC : Après on est passé aux maisons tout bois et là c'était préfabriqué. Quand tu es passé aux maisons Bergen, le Vourc'h, tout en bois, là c'était préfabriqué ?

CV : Il n'y avait pas deux pareil ! Toujours avec des trames.

AF : C'est vrai qu'avec la trame, il y a quelque chose de la série aussi qui qui fonctionne bien, et de rationalisation d'une certaine manière du travail. En venant je me suis arrêté à Bordeaux pour faire un entretien avec Pierre Lajus, qui est un architecte de...

DC : Il va comment ?

AF : Il va très bien malgré son âge avancé et c'est une architecture qui au final enfin, j'avais pas fait cette réflexion, mais sa maison de Mérignac par exemple, il y a énormément de similitudes avec l'architecture de Claude Petton, notamment dans les techniques constructives, dans ces poutres qui se prolongent en extérieur, dans les impostes vitrées dans la chambrée des poutres. Toutes ces choses là, on les retrouve, alors que finalement, lui il vient plutôt un peu d'une autre école initialement mais il y a cette référence de Neutra.

DC : Je me demande même s'il n'a pas bossé sur sa maison ?

AF : Il est venu à l'été 1968, il a amené des étudiants contestataires de Bordeaux sur le chantier et c'est grâce à lui qu'Edmond Lay a eu le Grand Prix National. C'est Lajus qui l'a recommandé.

DC : Donc c'est le même monde, c'est un monde assez particulier. Il y en avait un autre autour de Gimonet. Ce sont des architectes qui sortent d'études à Paris mais qui avaient l'intention de retourner dans leur région après. Et qui ont eu donc d'autres clients, d'autres commandes que ceux qui restaient à Paris. Ils avaient découvert Wright, quand il est venu faire sa conférence à Paris. On ne connaissait pas Wright encore en France. Il l'ont découvert, et l'architecture de Wright était praticable dans leur région, alors que ceux qui restaient à Paris avaient d'autres commandes et les

leçons de Wright ne pouvaient pas.

AF : Il y a quand même Zimbacca et Baley qui ont réussi un petit peu en restant en marge.

DC : Oui oui, il y a toujours des réflexions, mais ce sont essentiellement ceux qui sont repartis, qui ont eu la clientèle, qui ont eu des commandes et des terrains qui pouvaient accueillir l'architecture.

AF : Oui c'est sûr qu'elle est liée aussi à une époque.

DC : Oui bien sûr.

AF : Je me demandais, la maison Roudaut, je vais aller la visiter tout à l'heure.

GV : Elle a été refaite un peu.

AF : Elle est en travaux c'est ça ? Ils refont la toiture ou quelque chose j'ai pas bien compris.

GV : Le type qui a récupéré ça, il a fait des travaux, ça commençait à fatiguer à certains endroits.

AF : Et donc là c'est une trame qui est triangulaire.

GV : Là il y a aucun angle droit dans ces maisons, sauf à l'intérieur dans le placard. Pour lui c'était bien mais quand vous avez tout même les châssis de porte des trucs comme ça qu'ils ont fait à 60° ou 120°, même les meubles, on faisait tout.

AF : Vous avez du faire tout l'ameublement ?

GV : Tout l'ameublement.

AF : C'est la même trame que chez... ?

GV : Non je sais pas si c'est pas les trames de 140 cm.

AF : Ici c'est pareil c'est 140 cm donc c'est vraiment le même principe que cette maison.

GV : C'est-à-dire que les trames que Petton avait dessiné, c'était en fonction des menuiseries Veranit. C'est-à-dire que les portes extérieures à l'origine c'est que des carreaux, comme ici. Il y avait des portes comme ça au départ aussi mais elles s'ouvraient pas.

AF : C'est-à-dire qu'il y avait que des carreaux ? Il y avait pas le cadre ?

GV : Il y avait pas de cadre. C'était Veranit, c'était pareil.

AF : Ça vient dans une feuillure, c'est les pare-closes extérieures qui font butées. C'est du simple vitrage.

GV : Par contre les portes fenêtres avaient comme inconvénient de s'ouvrir au vent, c'est à dire qu'elles, comment elles étaient à deux vantaux, à la longue la poignée intérieure qui se rabaisait, ça s'ouvrait. Après j'ai mis des pivotants.

AF : Donc la trame était déterminée par rapport à ça.

GV : Claude avait déjà choisi ces fenêtres avant de dessiner. Les fenêtres qu'on avait mis chez Labbé, elles étaient différentes, elles étaient pas seulement à deux vantaux, elles se levaient pour s'ouvrir. C'était pas mal. Sauf que c'était du simple vitrage.

DC : À ce moment-là c'est le basculement où l'on commence à mettre du double vitrage. Parce que là on a du simple. Et il n'y avait pas beaucoup de gros volumes en double.

AF : Après il a gardé la trame de 140 malgré qu'il ait...

GV : Oui après c'est 140. Ca correspondait bien à ces projets.

AF : Est-ce que Claude Petton lui-même il bricolait ou il constuisait ?

GV : Jamais il bricolait ! Il dessinait beaucoup, peindre mais bricoler, je l'ai jamais vu.

AF : Il expérimentait pas par lui-même des solutions.

GV : Non c'était pas un manuel. Son fils par contre l'était, il était architecte et il bricole.

DC : Il a un fils architecte ?

GV : Ben celui qui est à Bordeaux, il est pas architecte ? Ingénieur ?

DC : Ingénieur je crois.

AF : Est-ce qu'il y avait souvent des changements en cours de chantier ou tout était très défini à l'avance une fois que le plan était établi il bougeait plus ?

DC : Avec Claude ça changeait. C'était parfois tendu. C'est toujours pareil, au début ça allait, puis après il voyait des choses qui ne collait pas.

AF : Qu'il voulait améliorer ?

DC : Oui il y a même eu des trucs tendus, chez Ferchaud, la deuxième maison réalisée. C'est trop épais qu'il disait, c'est trop épais. Super bonne réalisation.

18 Entretien avec Jean-Pierre Campredon

maison Horizon à Cantercel sur le plateau du Larzac
29 décembre 2022

Jean-Pierre Campredon a rencontré Hervé Baley à l'Esa et est ensuite devenu son assistant au sein de l'atelier Sens Espace. Ils ont ensuite fondé ensemble avec Annick Lombardet le site expérimental d'architecture Cantercel, sur la rive sud-ouest du Causse du Larzac.

Antoine Fily : Tu avais reçu la trame, l'ordre n'était pas forcément établi, comme j'avais mis l'organicité au début et qu'on a déjà pas mal parlé et que c'est tellement vaste que ça risque... Je voulais te poser des questions par rapport au « faire », à la question de la pratique manuelle, c'est à l'inverse de ce sur quoi on était parti. Est-ce que, toi tu as une pratique.. et est-ce que tu penses que c'est quelque chose qui est constitutif de la démarche organique ?

Quel est le rapport selon toi entre faire et organicité, en tout cas dans l'architecture ?

Jean-Pierre Campredon : Je pense que le fait de faire, dans une approche d'ordre organique, ce n'est pas forcément produire quelque chose mais c'est valider, vérifier des intuitions ou des perceptions que l'on a pu avoir. Et qui ont besoin d'être, comme je viens de te dire, valider, confirmer par le fait de le réaliser donc de le faire. De le mettre en pratique, c'est de le concrétiser.

C'est donc la deuxième phase, de la même façon que, dans une journée, tu as la partie diurne et la partie nocturne ; dans la partie dans l'organicité dans la pensée ordonnée le fait de se projeter, c'est le projet, ce n'est pas une rêverie, c'est un projet. C'est donc déjà une construction avec des lois ou des principes que l'on met en rapport entre eux exactement comme dans une montre ancienne, différents engrenages anciens permettaient de compter le temps. Là aussi c'est une façon, que ce soit par exemple, de la géométrie, que ce soit la façon d'appréhender par l'intérieur, intérieurement un usage, un agrément, une perception quand je parle d'une perception, une ambiance.

Mais le fait de la construire, de la mettre en œuvre est une chose. Personnellement je me rappelle au début, faisant certains meubles j'arrivais difficilement à définir l'épaisseur du bois de l'étagère du bois.

J'y suis arrivé, au fur et à mesure, de faire des étagères, d'y mettre des livres et de voir, et là je suis arrivé très rapidement, en fonction d'une longueur, j'avais une épaisseur du bois. Ce n'était pas une proportion, c'était quelque chose de ressenti,

qui faisait que, entre intuitivement, le poids du livre que je pouvais mettre, le volume du livre qu'il représentait, conséquemment c'est un certain poids, j'avais une épaisseur qui venait.

Nous avons la même chose quand nous essayons de monter dans un arbre, quand on est enfant ou adolescent on monte dans un arbre. Au début on se fait avoir par des branches, qu'on ne mesure pas mais après très vite, ça se mesure on a même pas besoin de poser le pied ou juste on tâte et on sent...

AF : Laquelle va résister, laquelle ne va pas résister.

JPC : On sent la branche qui est morte et on le voit pas mais elle ne va pas résister, et donc tout de suite là il y a des éléments en faisant, de perception profonde qui rejoignent les phénomènes conceptuels de la perception, et le concept organique.

AF : Mais c'est quelque chose qui permet de rester lié au corps et de la perception par le corps.

JPC : C'est ça, il y a le corps. Le corps devient le trait d'union, l'élément médian entre le senti, le pressenti et il devient un élément qui va être cet élément ternaire qui va favoriser la synthèse entre le plus, le moins et le neutre.

AF : Comme tu disais, après c'est une étape, il y a le projet avec ces outils qui sont la géométrie, et notamment aussi le dessin, le passage. Et là on rentre plus encore dans le rapport sensible par le biais du corps et on détermine ce qui n'a pas pu l'être uniquement par le dessin.

JPC : Oui ça dépend parfois le dessin. Si le dessin est vraiment une vraie prolongation, non pas, d'une image mais une prolongation de cette équation qu'il y a entre le senti et le ressenti. et voir même un pressenti.

Et bien, c'est ça qui est dans l'architecture ou le concept organique, difficile car c'est cet équilibre. C'est exactement comme un cuisinier qui sent que sa viande ou son légume, est pas mal cuit, pas cru. Donc il arrive à quelque chose qui fait que le légume est inventé, il est encore croquant, alors trop cuit c'est de la bouillie..

Donc là il y a, ce que Wright disait, toute une ténuité.

AF : J'ai jamais bien compris ce terme de Wright. C'est le caractère de ce qui est ténu ?

JPC : C'est ce qui relie en harmonie les choses. C'est lié à de l'énergie, c'est lié à des tensions internes. L'image que je donne de la ténuité c'est, en tant qu'entité vivante je constitue un corps, mort ce corps devient un tas de poussière.

AF : Oui, ce qui fait tenir les choses quoi.

JPC : Alors dans la construction, on a la même chose, il y a le tas de cailloux, il y a le mur de pierre. Et si on essaye de réfléchir un peu, on va s'apercevoir qu'on est

capable de faire des murs de pierres sèches. Je ne parle pas des murs de pierres avec du béton et du ciment, je parle des murs de pierre sèches avec n'importe quelle pierre. On n'est pas obligé d'avoir de la pierre taillée, mais voilà bon. Mais ce sont là aussi, faire un mur de pierres sèches, monter un bout de mur de pierres sèches, ça revient à cet exemple que je parlais de l'étagère tout à l'heure, et où là c'est tout. Ça va même plus loin, car la pierre, car même si c'est un morceau de rock qui a été éclaté etc, la pierre, même ce caillou c'est aussi une entité, il est donc orienté comme toute entité vivante. Il a non seulement sa face d'assise, sa face dorsale, et sa face frontale, comme toute entité vivante. Et là, celui qui monte le mur de pierre comprend au touché de la pierre, si cette face va vous servir d'appui ou pas. Il a même pas besoin d'essayer.

AF : Bon ça c'est en ayant acquis le mouvement.

JPC : En ayant acquis, mais là il vient, il pose et quand il la pose, il qualifie, certifie enfin confirme une chose. Cette importance de la pierre parfois il rajoute un petit caillou, un truc pour conforter, caler son assise et ça suffit.

AF : Et est-ce que tu penses que c'est possible de pratiquer de l'architecture organique sans avoir de rapport à la matière ? C'est une nécessité ?

JPC : Faut pratiquer c'est l'expérience. Je dirais essayer de faire l'architecture organique sans dessiner c'est déjà une hérésie et sans la réaliser c'est la deuxième hérésie. Donc, l'être humain que nous sommes n'est pas une entité parfaite en soi. Je ne pense pas même, mais je ne m'aventurerai pas là-dedans, qu'il existe une entité parfaite.

Donc, le phénomène de reconnaissance, de la différence dans le sens complémentaire, différent mais complémentaire et si c'est pas complémentaire, ça peut être supplémentaire, ça peut être additionné. Ce côté additionnel, c'est quelque chose qui s'ajoute à l'incomplétude que j'ai. Voilà. Donc là aussi, penser que je peux faire quelque chose d'harmonieux et de global en étant trop partiel. C'est un contresens, mais un contresens pas que de mots, c'est aller à l'encontre de la chose même.

AF : Et à la fois on ne peut pas tout réaliser soi-même et on est obligé de travailler ..

JPC : C'est là que vient cette notion de complémentarité et de complétude. C'est toute la différence que je fais entre autonomie et autarcie. L'autarcie c'est l'abnégation de l'autre. C'est croire qu'à un moment donné on est complet, on est incomplet donc j'ai besoin de l'autre pour mon incomplétude. Ce n'est pas un phénomène simplement social comme ça.

Le phénomène social est conséquent, c'est le résultat c'est comme une architecture organique finie à un moment donné par se formaliser en quelque chose. C'est son résultat. Tout ce qui précède avant.

AF : Ça c'est encore une fois une histoire de tension entre deux pôles et à la fois être moins partiel et plus impliqué et plus complet mais tout en ayant en tête cette incomplétude qui fait qu'à un moment donné on ne peut pas tout maîtriser et donc il faut..

JPC : Même les rôles peuvent s'inverser parfois.

AF : Entre par exemple un architecte et un artisan.

JPC : Oui, et quand je parle que les rôles peuvent s'inverser il y a non seulement l'écoute il y a l'échange de connaissances mais il y a, à un moment donné le tour de main de l'un par rapport au tour de main de l'autre.

AF : Oui oui complètement.

JPC : Et là, il y a une reconnaissance et chacun prend son territoire. Il n'y a pas une guerre de territoire ou de compétences. C'est une reconnaissance.

AF : Et notamment le territoire de l'architecte c'est plutôt a priori mais celui du dessin et notamment des géométries et de la mise en œuvre en amont

JPC : C'est d'essayer de monter un niveau c'est-à-dire d'arriver à rendre global et harmonieux. Global c'est arrivé à unifier non pas en 1 mais unifier, créer une entité, donc une globalité, qui devient une forme d'unité mais qui est multiple.

AF : Comme Wright qui dit toujours : « C'est la variété dans l'unité ».

JPC : Voilà, il faut bien le comprendre. Je ferai la comparaison avec la biodiversité de la nature où là aussi on commence à comprendre que dans la nature toutes les bornes et mauvaises herbes sont indispensables et on commence à s'apercevoir que la mauvaise herbe a aussi son rôle.

AF : Et par rapport à cette entité, cette globalité cette unicité, cette recherche de l'unité, d'harmonie : la question que je me posais c'est qu'en architecture c'est plutôt commun que cette architecture soit organique ou pas ou plus classique plus rationnel plus, qui a une recherche d'unité. Et qu'est-ce qui différencie l'unité organique de l'unité on pourrait dire mécanique ou de l'unité rationnelle ? C'est les moyens d'y parvenir ? de parvenir à l'unité ? est-ce que c'est le type d'unité ?

JPC : je dirai que c'est vraiment un rapport, un rapport de centre à l'échelle. Tu as raison de dire que quelque soit l'architecture il y a quand même une certaine façon de sortir une recherche d'unité. Là où la différence apparaît c'est quand je pense cette unité comme unique, que je pense cette unité comme une convergence de diversité.

AF : Penser l'unité comme unique ce serait comme un objet...

JPC : Et là tu arrives au phénomène d'objet. Alors ce serait trop facile de dire le

polythéisme le monothéisme mais et l'un et l'autre ont favorisé des choses mais la nature pour la comprendre. Pour comprendre le vivant nous sommes bien obligés d'intégrer différents paramètres. C'est là où la science quantique par rapport à la science traditionnelle a été un nouvel apport et a changé l'échelle et a permis d'embrasser, de globaliser une bulle plus ample. La bulle d'appréhension par la science quantique par rapport à la science traditionnelle a une autre amplitude, intègre le différent. Le propos c'est d'intégrer, de l'intégration de toutes les différences.

AF : La capacité à intégrer mais est-ce que parler de formes ouvertes et de formes fermées ça c'est quelque chose qui pourrait, qui rentrerait dans cette idée de dire que d'un côté il y a une forme qui est ouverte donc il y a une capacité à recevoir et à intégrer de nouvelles... et de l'autre côté il y a une forme fermée qui est une fois qu'elle est établie l'objet, une fois qu'il est déterminé il y a certes une unité mais effectivement il devient un et unique, comme tu disais.

JPC : Oui alors parle de forme ouverte ou de forme fermée, je reprendrai le grand principe d'Hervé Ballet qui dit : « Là où commence la forme finit l'espace ». Ce que nous étions en train de travailler avec cette notion d'unique, c'est la notion d'espace. Espace qui n'est pas un volume qui n'est pas quelque chose approprié un phénomène dimensionnel ou un apport de lumière qui peut mettre en valeur le phénomène dimensionnel ou le phénomène lumineux mais qui ne se limite pas à ces données là. L'espace est un phénomène d'expansion un peu comme notre respiration contraction dilatation et il y a une expansion. Une perception d'espace et la rencontre avec ce moment expansif qui fait que quand on perçoit un peu spatialement il y a un allègement qui se ferme c'est un peu comme la dimension poétique. Je dirais presque que poésie et espace sont synonymes.

AF : Pour les architectes ou pour tout le monde ?

JPC : Pour toute entité vivante.

AF : Je comprends ce que dit Hervé quand il dit que là où commence la forme s'arrête l'espace mais en tant qu'architecte, on est obligé de donner une forme.

JPC : C'est là une chose absolument merveilleuse, de pouvoir, merveilleuse d'humilité. Tu viens de le dire nous sommes bien à un moment donné obligés de formaliser les choses, il faut conclure. Mais cette conclusion, elle n'est pas définitive, elle est imparfaite mais elle est aussi le relais du prochain non seulement projets dans la prochaine conclusion.

AF : Oui c'est un état donné à un moment donné.

JPC : Qui fait que c'est comme on veut dire la vérité, il n'y a pas de vérité. Elle est multiple. Il y a des vérités. Et cette vérité, cette forme elle n'est que un moment et

l'instant d'après s'en est une autre, au projet d'après s'en est encore une autre. C'est en ce sens-là au propre pied, n'est pas vraiment générant, mais plutôt destructurant. C'est là que le phénomène de reproduction, de régénération et de re-création des choses devient usant.

AF : Mais l'identique, le même, effectivement est usant, mais on reprend quand même des éléments. Par exemple dans les géométries, sur ces géométries qui apparaissent initialement chez Wright à 60°, 120° et qui marquent assez fortement le langage de l'architecture organique wrightien et qui sont quand même des récurrences. Comme tu dis il y a une diversité, c'est à dire, que tous les projets n'ont pas recours à cette géométrie-là et je ne connais pas d'architecte organique wrightien qui n'ont fait qu'un usage de cette géométrie de manière exclusive en évacuant totalement l'angle à 90 degrés ou la courbe. Mais donc on revient sur des éléments comme ça, et la géométrie, elle-même, la ligne droite, l'angle on ne la remet pas en question à chaque projet. Il y en a qui font que ça, par exemple Paul Bossard, j'ai travaillé un peu sur ces maisons, j'ai été voir ce qu'il avait fait et il y a certaines des maisons où il y a aucun élément, que des courbes qui sont totalement libres, qui ne sont pas déterminées par des coins de pentes, par des tangentes, par rien.

JPC : Paul Bossard, que j'ai connu en plus, quand il nous voyait prendre le T et l'équerre, pour lui c'était la première hérésie, il travaillait tout à main levée. C'était vraiment la main qui trace sans l'aide d'un Té ou d'une équerre qui est déjà une mécanisation. Wright a accepté le côté mécanique, la machine ne le gênait pas. Je pense que tu as lu suffisamment certaines choses pour savoir son positionnement là-dessus. Au contraire c'était même une aide et c'est là, où il a cherché à favoriser un travail sur les géométries qui génère et qui dépasse l'usure du systématisme. Donc son propos était de dire, ok je suis avec un élément qui a déjà une usure, mais comment je vais le régénérer. Et donc il avait différents niveaux de géométrie, non pas de forme géométrique (cercle curviligne, octogonale ou hexagonale) c'est pas ça. Il parlait de géométrie de croissance, comme la plante qui pousse et qui croît. Il y avait l'étal, la géométrie d'étal, c'est un développement dans les saisons. Et puis il y a une géométrie d'usure, et puis on arrive même à une dernière géométrie, alors l'usure peut être une prolifération des usures. La prolifération étant le début de l'usure, très rapidement mais on va pas aborder tout ça. Dans la nature nous retrouvons entre l'épine, la feuille grasse et le brin d'herbe.

AF : Qui représentent les types de géométries dont tu as parlé avant ?

JPC : Entre autre.

AF : Cette notion de géométrie et je la trouve assez centrale parce que quand tu dis qu'on doit conclure en un point, c'est qu'effectivement le trait qui arrête.

JPC : Tu conclus mais c'est là où il y a toute l'humilité de reconnaître que je conclus

mais l'instant d'après je remets en question et je prolonge. Donc j'ai conclu mais je n'ai pas dit que c'était fini. C'est conclu pour un moment. Il y a toute une relativité et en même temps un positionnement profond qui fait qu'on peut comprendre qu'on soit toujours en mouvement donc toujours en recherche, mais c'est pas parce que je suis toujours en mouvement toujours en recherche que je n'ai pas des moments où je peux m'arrêter et donner, formuler un point.

AF : C'est quelque chose sur lequel je bloque un peu, mais est-ce que les géométries curvilignes ou les géométries d'angle à 60° et 120° permettent une plus grande fluidité dans cet arrêt dont tu parles.

JPC : C'est un des aspects, tu peux avoir la fluidité mais d'ailleurs tu l'as bien remarqué dans la maison d'Edmond Lay que tu as analysé. Tu peux aussi chercher à bloquer à fermer, on peut chercher à ouvrir, on peut chercher à fermer. On peut faire le jour, on peut faire la nuit. Le jour et la nuit sont indispensables, c'est pas où l'un ou l'autre. Je pense que là aussi nous ne sommes pas suffisamment dans l'état d'esprit de faire converger tous les éléments. Nous sommes toujours dans un choix positif/négatif dans un phénomène duel, déjà si nous étions dans un aspect ternaire en trouvant le complément ou la conciliation entre ce qui paraît être le positif ou le négatif. Retrouver déjà l'élément neutre déjà, ça crée une dynamique mais il y a aussi le fait d'embrasser toutes les diversités, donc même la loi ternaire quand tu prends la nature et que tu prends ce phénomène de biodiversité, on change de monde. Regarde une fleur de carotte sauvage, c'est une ramification et en même temps une entité qui se finalise.

AF : L'arrêt est mesuré.

JPC : L'arrêt c'est accepter ce côté qu'on ne va pas définir une fois pour toute quelque chose. Comme vrai, comme final. C'est accepter ce qu'on disait tout à l'heure, c'est accepter l'incomplétude, c'est accepté que ce n'est pas parfait, c'est ça qui fait que c'est négatif. Quand on cherche à trouver la vérité, ou qu'on cherche à définir une chose une fois pour toute, ben on l'arrête. Le vivant c'est plus fluide.

AF : C'est dans ce sens que je parlais de fluidité, c'est à dire pas forcément la fluidité spatiale mais la fluidité dans reprendre à un endroit. Je pense à la maison Auriol d'Edmond Lay où le premier chantier a lieu en 1978 et après il revient sur cette maison en 1984 et en fait dans ce qu'on perçoit aujourd'hui, on ne voit pas du tout qu'il y a eu cet arrêt de la « croissance » et cette reprise. Est-ce qu'une géométrie qui met en œuvre des angles à 60° et 120° permet plus ça ? Et après je me dis finalement non, c'est pas la géométrie mais plus une manière de dessiner l'espace et de se représenter le projet comme quelque chose d'in-fini, dans le sens non fini, donc de la capacité à croître et d'avoir cette idée là en tête au moment du projet. Ce qui fait qu'après on peut revenir dessus et que c'est beaucoup plus aisé que si on

avait conçu le projet comme une entité finie déterminée avec un bout et qu'on vient détruire l'harmonie parce que on l'avait pensé comme une totalité fermée. Ça peut avoir lieu avec une géométrie orthogonale comme avec une géométrie courbe et que la géométrie ne détermine pas ça mais c'est une représentation.

JPC : C'est comment, même avec une géométrie orthogonale on peut créer des enchaînements et créer des phénomènes de prolifération qui deviennent totalement organique et ce n'est pas la panacée de la courbe. D'ailleurs Wright, nous a montré ce phénomène là. Il travaillait la géométrie parce que c'était le côté favorisé pour que la machine puisse travailler. Même dans la géométrie curviligne, chez Wright la moindre des courbes est liée à un centre, il n'y a pas le dessin courbe libre qui fait qu'il y a plusieurs centres, toujours lié à un centre, parce que mécaniquement un centre, comme un angle ce sont des points de référence que la machine peut faire.

AF : Oui pour les passages dans le réel pour transposer la géométrie.

JPC : Dans Wright, nous n'avions pas les possibilités qu'aujourd'hui on a avec certains éléments informatiques, les logiciels de pouvoir imaginer là comme ça. C'est une façon de l'entrevoir. Pour conclure dessus, de manière momentanée, c'est que la géométrie était pour engendrer, qu'elle soit curviligne, qu'elle soit orthogonale, qu'elle soit polygonale, elle était là pour engendrer ce qu'on appelle des vraies géométries, des géométries de croissance, des géométries de développement de palier, des géométries de prolifération, de géométrie d'usure. Et il ne s'agissait pas de dire on va faire que de la croissance et aussi de l'usure. Sur la maison d'Edmond Lay, où il y a les endroits avec des espaces qui s'ouvrent et des endroits où les espaces se ferment. Là aussi on ne peut pas être que dans des espaces couverts, il faut aussi de temps en temps être dans des espaces qui nous tiennent, qui nous contiennent. Sinon on se répand. Donc c'est bien cette complémentarité, ces alternances et ces échanges. La nature, le cycle quotidien nous le montre. Imagine que nous soyons qu'aspiration ou expiration, on ne respirerait plus ! Imagine qu'il n'y ait que du jour et qu'il n'y ait pas de nuit, il y aurait aucun phénomène de cycles qui se passeraient.

AF : Je comprends qu'il y a plus que de se focaliser sur la "trame" même si les usages de la trame en architecture, mais sur la structure de la géométrie, c'est plus regarder l'usage qui en effet à l'intérieur de cette structure, et la manière dont elle se développe, dont est qualifiée la géométrie. Comment la géométrie passe dans l'espace concret, dans l'espace de vécu, dans l'espace sensible ? Ce qui fait que des fois, on va avoir une géométrie qui en plan va être très prégnante, presque graphique et en fait finalement, ce qu'on va en percevoir spatialement, ça va être des sensations beaucoup plus diffuses, beaucoup plus floues. Quand Edmond construit avec des énormes blocs brutes de pierres où la rigueur de la géométrie du plan tel qu'il le dessine n'est absolument plus perceptible, mais et, c'est là que maintenant, je comprends qu'il a posé une structure. Le plan et cette trame hexagonale, elle est

là comme une structure mais derrière il va la travailler, est ce qu'on va en recevoir, nous, dans l'espace, ça va être les effets de fermeture, de respiration. Finalement l'angle à 60°, il est plus si important, il est en arrière fond.

JPC : J'aurais tendance à dire qu'aujourd'hui, il faut toutes les géométries mélangées. Et je comprends certains projets, entre autres de Wright, où il n'a pas hésité à les mélanger. Et quand je pense à un projet mélangé que ce soit ces figures géométriques c'est à dire l'orthogonalité, le curviligne, le polygonal, ou que ce soit ce que nous appelons les géométries sensibles c'est-à-dire la croissance, le développement, le fractal, la prolifération et l'usure. De la même façon, là les saisons m'aident. On voit bien dans les régions de la planète où il y a cet échange des saisons, ces alternances des saisons, et les autres endroits de la planète qu'on appellera les tropiques, ou les pôles, ou il n'y a plus. Il n'y a que l'unicité ou la bipolarité, saison sèche saison humide, mais qu'il n'y a pas ces quatre saisons que nous avons en zone tempérée qui sont des nuances et qui favorisent un certain développement.

AF : OK. On conclut sur la géométrie avec ça. Une question sur la transmission : il y a l'école Sens Espace, on va dire, d'Hervé Baley ; on a parlé de Paul Bossard qui a enseigné à Lille je crois.

JPC : Peut-être peut-être qu'il a enseigné à Paris. Moi je l'ai connu à Paris, Paul, mais peut-être qu'il est allé avec Porro à Lille. C'est pas impossible oui, car Porro avait créé l'école de Lille, c'est Porro qui avait énoncé ça. Bon Porro qui rentre dans les phénomènes de l'organicité. Quand je parle le phénomène, c'est-à-dire la préoccupation de l'organicité.

AF : Porro lui aussi a enseigné...

JPC : Lui aussi à enseigner à Paris, à un moment donné, assez court. Ils se connaissaient, Baley, Bossard, Porro. Ils se connaissaient très bien. Je me rappelle, il y avait des repas ensemble, différents échanges, il y avait pas que les échanges d'enseignement ou professionnel, il y avait les rapports amicaux, etc. Tout ça c'était une joyeuse salade !

AF : Est-ce qu'il y a eu d'autres enseignements organiques, on va dire, en France ? Je sais que Mangematin a aussi enseigné à Clermont.

JPC : Disons que il y a eu un moment on peut comme ça, on vient de parler de trois personnes qui ont chacun avec leur tempérament et leur passion. Mais ce qui est intéressant c'est que tout ça c'est complémentarisé. Ils étaient différents mais ça formait un joli bouquet. Moi à cette époque là, étudiant finissant je reconnais que c'est ce qui m'a donné une confiance, une confiance à être architecte.

AF : Qu'il y ait eu cette émulation, cette ambiance ?

JPC : Oui. Il n'y avait pas une doctrine mais il y avait un fleurissement, comme un

bouquet de fleurs qui fleurit et là, tout est une ouverture en fait. Plus la rencontre avec le travail de Wright, personnellement pour moi, qui m'a touché. Comme toi par exemple, tu as été touché par la maison d'Edmond Lay. Le travail de Wright, ça a été instantané. Il y a eu un saisis, trempé dans la chose immédiate, indépendamment de ma volonté d'ailleurs.

AF : C'est elle qui est venue te chercher

JPC : C'est ça, je m'étais offert mais on va pas parler de ça c'est un détail.

AF : Sur le reste de la transmission on en parlait hier.

JPC : Transmettre, je vais réfléchir à une définition : c'est l'émanation d'un bouquet de fleurs.

AF : Mais c'est quelque chose de dynamique en tout cas.

JPC : Il y a 30 secondes je te parlais de trois personnes différentes. J'oublie Dominique [Zimbacca], faut pas que je l'oublie. Joyeux luron dans le sens gai, dans le sens heureux. C'est comme les géométries, il n'y a pas la primeur de l'une ou de l'autre. C'est la complémentarité, la complétude, comme les espèces dans la nature, des espèces de plantes, et cette biodiversité, qui est au service de quelque chose d'autre, de plus grand. Et c'est là que l'organicité peut être intéressante, car transmettre l'organicité à travers simplement une préoccupation d'ordre, ou géométrique, ou formel, ou peu importe le mot que l'on y mettra. C'est la globalité de l'ensemble. Ça donne un allègement, une pulsion, qui crée cette confiance, ce bouquet, on vient d'en parler un peu. Et c'est ça que l'on peut transmettre, après chacun chargé de cela, va faire sa cuisine.

AF : Cette dynamique, cette énergie qu'il pouvait y avoir qui était lié à l'idée d'organicité qui reliait ces gens. Étonnamment Edmond Lay était un peu à côté de ce truc, lui il ne s'est jamais vraiment inscrit là-dedans alors qu'il aurait pu.

JPC : C'est là où est la différence entre Wright et les autres architectes d'architecture internationale, moderne, enfin tout ce que tu veux. Wright ne n'est pas enfermé ni dans une géométrie, ni dans une forme, ni dans une couleur. Il les embrassait différemment toutes, et les mettait et il les faisait danser, toutes. Donc je pense que l'organicité c'est cette capacité à embrasser plus grand que nous-mêmes et à ne pas s'arrêter à une définition restrictive. Qui elle m'amène à la forme et un objet là où danse, l'architecture organique. Cette dimension d'expansion et qui fait qu'on donne à un moment une forme mais ce n'est pas quelque chose de fini, et qu'au prochain projet, c'est encore une autre forme.

AF : Quand tu parles de cette capacité à s'ouvrir c'est ce qui fait comprendre ce qui est un peu l'interrogation de départ pour la thèse qui était celle du rapport avec l'écologie, où en fait forcément s'il y a une ouverture de l'architecture organique

elle va se superposer avec l'architecture écologique, à un moment donné puisqu'elle peut en recouvrir certains des aspects. Mais inversement non, l'écologie, elle ne va pas recouvrir l'architecture organique. C'est ce qui amène à cette confusion comme quand j'étais à Tarbes pour une journée autour de l'IUT qu'Edmond Lay a dessiné, et l'architecte l'ABF a dit qu'Edmond Lay était en précurseur de l'architecture écologique. Il utilisait des matériaux naturels etc, et à l'écouter, on avait l'impression qu'il était focalisé sur la question technique et qu'à son époque il faisait de l'architecture bioclimatique et qu'il utilisait de la terre crue et des matériaux biosourcés etc... ce qui n'est absolument pas le cas. Donc je ne suis pas intervenu pour faire remarquer que, non de fait, ses maisons c'était plutôt des passoires thermiques, avec principalement du béton, et effectivement du béton de ciment et des galets etc, mais que le point se situait pas là. On n'était pas dans ce rapport comptable à l'énergie dépensée dans le bâtiment.

Toi tu as des fois une approche justement plus "écologique" c'est à dire où il y a une attention qui est mise sur la question des matériaux de leur impact, etc mais que tu combines ça avec l'approche organique qui elle n'a pas n'a pas ça. Comment toi tu articules ces deux aspects ?

JPC : Il faut les reprendre dans le contexte actuel. L'écologie, dans un premier temps, dans sa dimension initiale, c'était de comprendre l'enchaînement de toutes les espèces et qui faisait qui créait une chaîne et que la suppression d'un maillon détruisait la chaîne. C'est là le grand principe initial de l'écologie, c'est à dire que là on frise quelque chose du principe même organique de la partie et du tout. Mais là où commence la différence c'est que l'un dit, si on enlève un maillon de la chaîne, l'autre parle de relation de la partie et du tout. Et tu prends un arbre, on pourrait prendre une plante. Tu lui enlèves une branche, c'est pas pour autant, sauf si c'est une très grosse branche maîtresse, là tu le déstabilises. Tu lui enlèves un élément et là il restitue l'équilibre. C'est dire il restitue la relation de la partie et du tout, donc nous sommes dans une incomplétude. Et cette incomplétude dont on parlait tout à l'heure, c'est dans la relation globale de la partie et du tout que je recrée l'incomplétude. La pensée et c'est pour ça que la pensée écologique a eu du succès dans la pensée traditionnelle, $1+1=2$, c'est-à-dire logique, alors que l'organicité ne fait pas sa place dans cette pratique. Là on arrive à un phénomène d'objectiver les choses, de les classer mais on n'est plus dans ce qui est vivant, cette générosité du vivant qui fait que même tu m'enlèves un bout ça continue.

Cette générosité du vivant, l'organicité est vraiment l'approche du vivant. L'écologie est une des tendances du vivant mais ce n'est pas forcément le vivant. Ça pourrait être l'image ou la forme d'un vivant. Ça revient toujours à cette même préoccupation que l'organicité, comme tout à l'heure on en parlait, au niveau de la forme, elle se traduit par une forme, mais ce n'est pas la finalité. C'est un moment.

AF : Oui c'est la représentation d'un état donné.

JPC : Et là il y a une humilité à avoir. Le vrai problème, qu'êtres humains nous avons, ou je veux être maître du monde, ou je suis du monde. Ces deux éléments là sont extrêmement... : l'un embrasse, l'autre sélectionne.

AF : Ça me fait réfléchir à un autre aspect que je voulais aborder, c'est l'affinité des architectes, de toutes les architectes dont on parle, pour des pensées ou des philosophies qui sont peu communes, peu partagées par les autres architectes comme on parlait de l'anthroposophie hier ou de Hervé Baley, ou même Levy, ou Gurdjieff qui était aussi présent, pas vraiment directement chez Wright mais par sa compagne. Et la théosophie qu'à fait Claude Bragdon par exemple, c'était ses approches là qui me semblent faire une part plus large à l'irrationnel, une approche plus sensible. Elle permet à ces architectes d'être dans des dispositions par rapport à l'environnement, ce sur quoi ils doivent intervenir dans une disposition autre, que celle par exemple dans laquelle nous met l'écologie, qui effectivement partait de quelque chose d'assez proche d'une vision globale et complexe, qui ne segmente pas et mais qui a fini par être complètement dans l'économie comptable du vivant, des points carbonés etc. Il y a peut-être aussi une histoire de culture qui est entretenue chez ces architectes là, d'une culture autre. J'imagine que comme tu as connu Hervé Baley, qu'est-ce que qu'est-ce que tu penses...

JPC : Tu sais on viens de vivre un phénomène avec le covid très intéressant, très signifiant ou significatif. Sous prétexte de sauver la vie on l'a tué, on l'a isolé, cherché à isoler sous prétexte et on ne pouvait plus échanger toutes nos expressions faciales, toutes nos expressions immanentes de l'intérieur. Que se soit le phénomène du masque, que ce soit le phénomène de ne plus aller voir les personnes âgées et de les laisser mourir toutes seules, que ce soit de protéger les enfants et de les masquer enfin, etc. Je ne vais pas rentrer dans les détails, ça ne m'intéresse pas. Je trouve qu'il y a là simplement un exemple qui nous montre comment on fait de l'anti-vie en cherchant à protéger la vie. Je vais même plus loin, je me demande quelle est l'intention ? Car c'est le prétexte de protéger la vie, je pense qu'il doit y avoir une autre intention derrière. Pour être aussi anachronique.

AF : Qui n'est pas forcément une intention consciente mais qui est le résultat d'un ...

JPC : On verra, mais comprends bien, pour revenir à l'organicité, ce n'est pas par hasard que l'organicisme ne se soit pas développé. Que l'architecture, que ce soit Sullivan, Wright qui l'on engendré, les États-Unis qui l'ont développé, d'ailleurs je reviens à ce que Wright lui-même disait. Il considérait que les États-Unis, vers la fin de sa vie, même avant, avait pris le mauvais pli, ils n'étaient plus dans la démocratie, il était dans le pouvoir d'une démocratie. Mais pas dans la démocratie, celle qui engendre et génère.

Et donc là il considérait, de la même façon, je fais une parenthèse, que l'on n'a pas pris en considération la proposition qu'il avait avec *Broadacre City*, de façon à ne pas visualiser ville-campagnes mais à trouver cet équilibre. C'est un peu comme les bois et les forêts, il y en a partout, imagine que les bois et les forêts, sous prétexte que les arbres participent au bilan carbone, on fasse des continents de forêts et que dans d'autres il n'y ait pas de forêt.

AF : C'est ce qui se passe avec l'Australie, par exemple, avec les compensations carbonées des compagnies aériennes. On a des endroits où on plante et des endroits où on continue tous les dégâts.

JPC : Là aussi c'est la répartition harmonieuse plutôt que, alors là tu parlais d'écologie, mais l'écologie aujourd'hui arrive au même phénomène. Alors moi je vais rester dans le domaine du bâtiment, mais dans le domaine du bâtiment aujourd'hui, de la passoire thermique dans laquelle on était on arrive pratiquement à la taverne pour être très schématique. C'est à dire à l'anti-vie, l'anti-ouverture. Tout ça c'est parce que on met l'accent et le coup de projecteur sur une donnée mais on ne cherche pas à embrasser la complétude et la complexité qui vient du vivant. Je vais être un peu pervers mais aujourd'hui nos systèmes politiques qui organisent et qui structurent notre vie au quotidien par des lois, par les obligations, s'interrogent-ils sur le bien vécu des bipèdes humains ou de la productivité des choses ? et de leur échange ?

AF : Ah non, c'est assez clair.

JPC : Je vois apparaître, de même que dans des critères écologiques, la non-vie. C'est ce que nous avons vu avec ce phénomène covid dont je vous ai parlé. Et d'une certaine façon on en est là. Aujourd'hui le transhumanisme est l'humanisme. L'organicité ne pose même pas la question d'une telle dualité, il pose la question de comment embrasser le vivant. Ça nous amène à cette notion qui fait que je suis un élément de l'ensemble et je ne suis pas un dominant ou quelque chose capable de tout maîtriser. Je suis un élément de l'ensemble. On s'aperçoit que notre corps, on croyait qu'on avait qu'un seul cerveau, aujourd'hui on s'aperçoit qu'on a plusieurs cerveaux, ça devient banal que de dire mais notre ventre est aussi un cerveau. Ça devient commun maintenant. La main est aussi un cerveau, etc. Donc cette pensée scientifique traditionnelle est en train d'être battue en brèche par une pensée antique. Elle met plus en rapport les choses, c'est pas que la science peut résoudre tout, mais déjà c'est plus fin, c'est plus subtil ça met plus en rapport. L'organicité est une façon d'appréhender, d'essayer de comprendre, d'être avec, de créer le lien, de considérer l'autre comme un élément, si des similitudes et non pas un élément de différenciation. Similitude même s'il y a quelques éléments complémentaires donc des caractères différents mais on est de même nature. Sur le fondement de l'organicité, ces principes de même nature.

AF : Et qu'est-ce qui fait que cette pensée organique elle a eu comment dire, un moment de fleurissement, dont tu parlais tout à l'heure et qu'elle est en train aujourd'hui de complètement disparaître ?

JPC : Elle a eu un moment de fleurissement parce que des gens se sont mis à réfléchir, alors là nous on parle de Sullivan ou de Wright. Il y avait des gens de la pensée ; tu prends Thoreau et Emerson, des gens en Amérique, en 1900, mais avaient là aussi une interrogation sur la relation homme-nature, et qui n'était pas une dualité ou une maîtrise de l'homme par rapport à l'autre mais qui faisait, qu'ils considéraient que c'était un ensemble. Et donc les éléments qui constituaient cet ensemble était de même nature. Lentement, il y a eu un phénomène, c'est Wright lui-même qui l'a senti, dans les années 1935-1940. Là, il y a eu une volonté de considérer que l'être humain pouvait maîtriser la nature et ça s'est enjoint de ce développement mécanique, technique qui a eu des effets positifs. On ne peut pas dire qu'il n'y ait eu que des effets négatifs, mais le principal effet négatif c'est que ça nous a fait croire qu'on était les maîtres du monde. Nous ne sommes pas les maîtres du monde. Nous ne sommes même pas tellement maître de nous-même. Non là nous déconnons et ce n'est pas par hasard qui a le cancer qui se généralise. Nous commençons à devenir des cancérigènes puissants. Alors l'organicité ne pouvait pas évidemment se développer, c'est évident mais ça va apparaître un moment donné. C'est logique.

Pour revenir à des choses très concrètes, quand Wright a proposé son Broadacre City, évidemment, là comme le bouquet de fleurs, tout à l'heure que je te racontais, alors que j'étais encore étudiant, en rencontrant Bossard, Baley, Zimbacca et d'autres dont on n'a pas parlé mais qui étaient aussi surprenants. C'était ce mai 1968, il y avait une pulsion de possibles, la chape de plomb avait disparu. Elle est revenue. Elle est là et aujourd'hui, elle y est, elle est là sur nos têtes. Pour rester dans une image, c'est comme en plein été, l'orage se prépare, ça devient lourd, l'orage éclate. Après l'orage, on est allégé.

AF : Il n'a pas plu depuis longtemps là !

JPC : T'inquiètes pas l'orage arrive. Et cet orage peut parfois être violent, je me rappelle ici de l'orage, il y avait des cours d'eau. On en voit des traces, et il y en a régulièrement.

AF : Oui ça finalement, en fait, cette époque quand tu dis le bouquet de fleurs, c'était aussi après un orage parce que la chape de plomb est revenu et on voit que cette source se tarie et je pense qu'il y a aussi un truc entre le propos dominant sur la question écologique et la manière de l'aborder etc et l'organicité. Je pense qu'il y a aussi dans l'organicité des choses qui rebutent un peu, on est devenu tellement loin de la manière dont on aborde les choses communément qu'il y a un lien qui n'est pas évident à faire. Il y a la marginalité, alors qu'elle y était déjà dès l'origine, cette marginalité c'est encore accentuée.

JPC : Chasser le naturel, il revient au galop. On croit que l'on peut maîtriser la chose, il y a une chose que l'on ne maîtrise pas. Pourquoi être un caillou sur la graine, la graine va pousser dessous, ça va continuer. Tu mets la graine sur un caillou, avec la pluie elle va faire un trou, et tu vas voir même sur des cailloux des arbres pousser. Cette pulsion organique de la nature, cette pulsion du vivant, cette ténuité du vivant. Chasser le naturel il revient au galop. En Asie, plutôt que de maîtriser la nature on a préféré, dans la Chine traditionnelle...

AF : Pas dans la Chine actuelle !

JPC : On peut le retrouver au Japon, tu le retrouves ailleurs, le dialogue avec la nature.

Ce que François Cheng dans son analyse de la peinture chinoise nous fait entrevoir, la montagne et l'eau. Ce qui nous fait entrevoir les éléments entre eux et le souffle vide qu'il y a. C'est le vide qui engendre, c'est pas le plein. Là il y a toute une organicité, une subtilité, et c'est par résonance que les choses se font. Par aimantation. Tu choisis de vivre avec quelqu'un, c'est en vivant que tu découvres la personne, au départ on n'en sait trop rien, on n'y connaît que dalle, c'est par la pratique, par le dialogue, les échanges, des heurtes parfois, des oppositions, oui mais surtout, une envie d'échanger, de dialoguer, de s'enrichir de la différence, et que l'harmonie se crée. Il ne s'agit pas d'unifier les choses. Vouloir les unifier, c'est les tuer, c'est tuer le vivant. Comprendre la complémentarité, l'intégrer, chercher à être de plus en plus fin, de plus en plus, toujours subtil, vis-à-vis de ces éléments là, c'est faire grandir en nous le fait d'embrasser plus grand que nous-même.

Il y a presque une spiritualité, mais sans croyance.

AF : On s'arrête là-dessus et on va on va se balader !

