

# *ENTRETIENS*

---



# *Questions à Abbas Kiarostami et Henri Gaudin*

*Jean Mottet* \*

*Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne ») &  
Laboratoire « Esthétique théorique et appliquée »*

*Caroline Renard* \*\*

*Université de Provence*

*Chris Younès* \*\*\*

*École nationale supérieure d'architecture de Paris (La Villette) &  
Laboratoire GERCAU (« Philosophie, architecture, urbain »), LOUEST (CNRS UMR 7145)*

*Abbas Kiarostami est un cinéaste reconnu comme l'un des plus grands parmi ceux qui sont apparus dans le cinéma mondial depuis trente ans. Après un apprentissage modeste dans son pays, l'Iran, il s'est imposé sur le plan international avec ses premiers longs-métrages : Où est la maison de mon ami (1987) ; Close Up (1990) ; Et la vie continue (1992) ; Au travers des oliviers (1994). En 1997, il obtient la Palme d'or au Festival de Cannes avec Le goût de la cerise et le Grand prix du jury à la Mostra de Venise pour Le vent nous emportera en 1999, année où il est élu le plus important réalisateur des années 1990 par la critique internationale. Abbas Kiarostami se tourne alors vers les technologies numériques avec ABC Africa (2001) ; Ten (2002) et Five (2004).*

*Henri Gaudin est architecte, et a notamment reçu l'Équerre d'argent en 1986 pour l'ensemble de logements sociaux d'Évry-Courcouronnes et en 1994 pour le Stade Charléty. Parmi ses autres réalisations, citons les Archives de Paris, l'Université Saint-Leu à Amiens, la réhabilitation du Musée Guimet (avec Bruno Gaudin), le Grand théâtre de Lorient... Il est aussi l'auteur de La cabane et le labyrinthe (Mardaga, 1984), de Seuil et d'ailleurs (Éditions du Demi-cercle, 1992) ; Considérations sur l'espace (Éditions du Rocher, 2003).*

\* jean.mottet@wanadoo.fr

\*\* renard.caroline@wanadoo.fr

\*\*\* cyounes@clermont-fd.archi.fr

Jean Mottet. — *Vous vous êtes souvent exprimé sur la présence répétée des éléments naturels dans vos films, le paysage, l'arbre notamment*<sup>1</sup>. *Qu'en est-il de la répétition du motif architectural de la façade de maison iranienne traditionnelle avec balcon et escalier ?*

Abbas Kiarostami. — La façade traditionnelle iranienne représente évidemment toute une façon d'être qui malheureusement a complètement disparu. Je dis malheureusement même si je comprends que ces changements ont suivi leur cours plus ou moins inévitables... En effet, ces balcons et ces escaliers étaient dessinés de façon à être ouverts vers l'espace extérieur et surtout vers le balcon et l'escalier du voisin. On pouvait déjeuner au balcon (ce qu'on faisait d'ailleurs très souvent) tout en discutant avec la famille voisine qui était elle aussi installée sur son balcon et partageait le panorama qui n'appartenait à personne.

Jean Mottet. — *Le plus souvent, vos maisons sont filmées dans un cadrage frontal qui ne laisse guère de place à l'ouverture vers les dehors, les alentours de la maison, ou le dedans... Cette frontalité de la composition a-t-elle un rapport à votre goût pour les arts graphiques ? Ou à la tradition de la miniature iranienne qui accorde une place importante à la façade ?*

Abbas Kiarostami. — Je ne peux nier l'influence sur mon œuvre des arts graphiques que j'ai étudiés dans ma jeunesse. Cette frontalité de la composition et ces lignes parallèles, parfois tortueuses... sont aussi bien les résultats de ces études que l'influence de la miniature qui représente la peinture iranienne par excellence. Mais il faut savoir que la façade est aussi la seule partie de la maison qu'on peut visiter librement sans pour autant commettre une indiscretion envers la famille qui l'habite. C'est une manière d'entrer dans une maison sans pénétrer dans l'intimité de ses habitants. C'est donc une question esthétique mais aussi fortement culturelle. Par ailleurs, je n'aime pas filmer en utilisant des projecteurs, indispensables en intérieurs, ou tout autre forme d'éclairage non naturelle qui déconcerte mes acteurs non professionnels et empêche la spontanéité que je cherche. J'aime souvent étonner les gens en leur disant qu'il

<sup>1</sup> Parmi les très nombreux entretiens accordés par Kiarostami, pour ce qui concerne le rapport à la nature et au paysage, on retiendra plus particulièrement : *Abbas Kiarostami. Photographies. Trente questions à Abbas Kiarostami, par Michel Ciment*, Paris : Hazan, 1998 ; Jean Mottet (dir.), *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002 ; Philippe Ragel (dir.), « L'arbre », *Entrelacs*, n° 6, Université de Toulouse II, mars 2007.

m'est tellement plus facile de « manier » la lumière du jour que la lumière des projecteurs... mais c'est tout à fait vrai, je vous l'assure... et c'est aussi un choix culturel, j'aime que ma caméra et mon équipe soient discrètes et je dirais même chastes. Je n'entre chez les gens que s'il n'y a pas moyen de faire autrement, si vraiment il s'agit d'une nécessité incontournable du scénario et du message qu'il entend communiquer.

*Jean Mottet. — Le plus souvent, votre cinéma, qui est un cinéma du dehors, répugne en effet à montrer les intérieurs, la chambre notamment. Pouvez-vous nous parler de ces deux exceptions remarquables dans votre œuvre : celle de votre film *Le rapport*, où vous montrez un couple qui, après avoir fait l'amour, se dispute violemment dans sa chambre et celle, très récente, d'une installation vidéo, *Sleepers*, que l'on a pu revoir récemment au Centre Beaubourg à l'occasion de l'exposition Kiarostami / Érice, où pendant 1 h 1/2 vous montrez en plongée verticale un couple dormant paisiblement dans une chambre ?*

Abbas Kiarostami. — Voilà justement deux exemples où il était nécessaire de rentrer dans l'intimité des personnages. Mais je crois que même dans ces deux cas précis on ne peut me reprocher d'avoir renoncé à mes principes aussi bien esthétiques que culturels. En fait, il ne s'agit pas de se servir de l'intimité pour attirer l'attention des spectateurs, comme on a tendance à le faire dans le cinéma hollywoodien.

*Jean Mottet. — Dans *La maison de mon ami*, profitant de la déambulation de Ahmad le petit garçon, vous passez d'une façade à l'autre, Mine de rien, vous procédez à une analyse minutieuse du village de Pochté. Y a-t-il de votre part une réflexion sur l'avenir de l'espace urbain en Iran, par exemple au travers de l'opposition ville / campagne, opposition très présente dans ce film par le biais des portes et fenêtres en bois emportées du village vers la ville ?*

Abbas Kiarostami. — Pas vraiment. Je me suis contenté, comme toujours d'ailleurs, d'être sincère avec mes spectateurs. Je ne fais donc, qu'une constatation de faits. À eux de juger des oppositions et de leurs résultats. Je n'ai aucune leçon à leur donner. Ils sont suffisamment responsables pour en tirer les conséquences par eux-mêmes. À un niveau plus personnel, j'avoue qu'il m'est pénible de revenir sur ces lieux et de constater qu'effectivement c'est toute une façon d'être qui prend fin par le biais de la destruction des structures d'un village.

*Jean Mottet. — Tourné sur les lieux d'un terrible tremblement de terre, Et la vie continue est néanmoins l'un de vos films les plus optimistes. Les maisons y sont pour la plupart détruites ou fissurées, ouvertures béantes au travers desquelles on aperçoit le paysage. Comment expliquez-vous cette attention pour les ruines ?*

Abbas Kiarostami. — La littérature persane fait très souvent allusion à ces ruines qui représentent un commencement malgré la douleur et le désespoir qui les accompagnent. Après la nuit, le jour ! et même plus ! Après la douleur, une meilleure appréciation de la vie ; la vie qui continue...

*Jean Mottet. — Y a-t-il chez vous, à un moment ou à un autre, l'évocation d'un rôle positif de la démolition des murs ? À vos yeux, l'acte créateur est-il lié à la « table rase », à la destruction de l'architecture, comme semblent parfois le penser certains cinéastes (Rossellini, Pasolini...) ou poètes occidentaux (Henri Michaux) ?*

Abbas Kiarostami. — Faire table rase est une expression qui revient souvent dans mes réflexions ; toutefois je dois avouer qu'autant faire table rase au niveau architectural me paraît souvent inévitable et parfois même indispensable, au niveau de l'esprit humain ceci me paraît impossible. Comment peut-on effacer tout ce qui est écrit sur le tableau noir de nos pensées. La mémoire consciente et trop souvent inconsciente de Proust qui l'aide dans sa recherche du temps perdu, nous démontre tout le contraire. J'en conviens, on a souvent envie de faire table rase du passé, de l'éliminer, de se dire qu'il nous est encore possible de tout recommencer... le degré zéro... mais moi je suis plutôt adepte de la théorie du devoir de la mémoire. C'est plus responsable et plus réaliste en même temps.

*Jean Mottet. — Dans votre très beau film Au travers des oliviers, Hossein, seul au monde après le tremblement de terre où sont morts ses proches, déclare qu'après la catastrophe « il n'y a plus de différence entre ceux qui avaient une maison et ceux qui n'en avaient pas ». Comment faut-il comprendre cette affirmation de votre personnage ?*

Abbas Kiarostami. — Il s'agit d'une affirmation que j'ai empruntée à Hossein lui-même. En toute sincérité, il m'a confessé que malgré la compassion qu'il ressentait pour toutes les victimes et leurs proches, il ne pouvait nier le sentiment de soulagement dû aux ruines qui apportaient une égalité dans le malheur en quelque sorte...

*Jean Mottet. — Dans certains cas, vous semblez opter pour une sorte d'habitat minimal, voué lui aussi à une prochaine destruction. N'est-ce pas le cas de la cabane surélevée du gardien de la cimenterie dans Le goût de la cerise ?*

Abbas Kiarostami. — Vous savez, en tant qu'être humain nous sommes tous trop dépendants de nos maisons et des objets souvent trop superflus qui nous y entourent. J'aime le minimalisme autant chez moi, dans ma maison et dans mon expression artistique que chez les autres. Et ne

croyez pas que ceci ait à voir avec la situation économique. J'en ai vu des cabanes décorées comme un sapin de Noël ! et pourtant vouées à une prochaine destruction ; pour moi c'est le meilleur exemple du monde éphémère dans lequel nous vivons.

*Jean Mottet. — Vous vous êtes fait le spécialiste de l'homme-voiture, c'est-à-dire que vous filmez la voiture, mais aussi dans et depuis la voiture. Y a-t-il dans vos films une sorte de devenir-maison de l'habitacle de la voiture ?*

Abbas Kiarostami. — Eh bien, je passe beaucoup de temps dans la voiture et il m'est souvent arrivé de la considérer comme une maison. Avec les embouteillages qui existent dans le monde entier je crois que la voiture devient de plus en plus un espace dans lequel nous passons beaucoup de temps tout en ayant la disponibilité d'observer et de réfléchir en conséquence... il s'agit effectivement, d'un point de vue bien exclusif.

*Jean Mottet. — Plus récemment, dans Ten, ce sont des femmes qui occupent la voiture en mouvement permanent dans la ville de Téhéran. Quels changements cela entraîne-t-il pour le regard-voiture, pour son habiter ?*

Abbas Kiarostami. — Ah ! les femmes au volant... c'est une toute autre histoire. Un cliché qui pourtant se confirme tous les jours... Redevenons sérieux ! Je suis de l'avis qu'au volant, comme partout ailleurs, les femmes sont autant des opprimées que des oppresseurs. La voiture qui roule parmi d'autres voitures est comparable pour moi à un des participants à une séance de thérapie de groupe. Et comme dans tout groupe, la relation qui s'y impose représente symboliquement toutes les autres relations de la personne qui est au volant. Il me paraît aussi évident que le regard-voiture, comme vous l'appellez si joliment, change avec le genre du conducteur tout en restant le même puisque provenant d'un être humain.

*Jean Mottet. — Dans votre film Où est la maison de mon ami, la rencontre tant attendue avec la maison n'a pas lieu. Au terme de son cheminement, votre petit héros, Ahmad, conduit par le vieil ébéniste est confronté à une maison qui n'est pas celle de son ami. Alors, dans un plan magnifique, le vent se lève. Pourquoi à ce moment-là ?*

Abbas Kiarostami. — Je crois que le vent facilite le transfert du message. Le vent qui souffle sur toutes les maisons et qui chante : qu'importe si on n'a pas trouvé la maison de l'ami ; c'est l'amitié qui compte et qui a le vent en poupe...

*Jean Mottet. — « La maison est comme le vent qui passe en soufflant et disparaît », dit l'architecte japonais Ryosuke Ohashi, dans un texte où il décrit le*

*modèle du sanctuaire shinto, comme une maison provisoire et transportable. À l'occasion de cette rencontre manquée avec la maison, établissez-vous à votre tour une relation précise entre le vent et la maison ?*

Abbas Kiarostami. — C'est très beau ce que dit l'architecte japonais. Sa vision du sanctuaire est très proche de ma propre vision de la voiture-habitat.

*Jean Mottet. — La maison que l'on ne trouve pas dans Où est la maison de mon ami, évoque-t-elle la maison introuvable d'un cinéma moderne qui ne serait plus capable de construire sa maison, par exemple comme celle dont il est question dans la film de Nicholas Ray, We can't go home again ?*

Abbas Kiarostami. — Je n'y avais pas pensé avant votre question. Mais la maison introuvable, c'est peut-être la paix intérieure que nous cherchons tous... en vain...

*Jean Mottet. — Revers de la façade, coulisse de l'unité domestique, la cour est souvent l'espace privilégié de votre description de l'habitat. La maison semble alors se concentrer, se blottir dans l'atmosphère d'une cour fermée, animée par les gestes rituels de la mère. Y a-t-il là l'évocation d'un modèle natal que vous tentez de reconstituer dans votre œuvre ? Ou alors le véritable « abris natal » est-il l'œuvre, votre œuvre ?*

Abbas Kiarostami. — Je peux vous promettre qu'avec vos questions vous avez influencé ma façon de voir et que dans mes prochains films vous verrez certainement l'effet de ces changements. Pour moi c'est beaucoup plus organique et intuitif, mais je suis ravi de voir que ceci donne lieu à des interprétations aussi belles et aussi sophistiquées. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le seul souci qui m'a toujours hanté est celui de présenter une œuvre qui puisse permettre différentes interprétations et qui ne soit pas une œuvre « fermée ».

*Jean Mottet. — Comme l'indique ici même le philosophe Benoît Goetz dans sa contribution : « Il arrive que l'on connaisse la maison des penseurs, et que l'on accorde à ce biographème une certaine signification qui n'est pas sans rapport avec la pensée. » C'est le cas, entre autres, de la cabane de Thoreau, de la Hütte de Heidegger... Pouvez-vous nous dire quelque chose de votre maison ?*

Abbas Kiarostami. — Eh bien, ma maison se trouve au fond d'un cul-de-sac. Elle est en brique, très simplement dessinée et exécutée. J'y habite depuis plus de trente ans. D'abord tout seul, ensuite avec mon ex-femme. Plus tard, avec ma femme et un enfant, ensuite avec un deuxième enfant. De 1 à 4... ensuite ma femme m'a quitté, un peu plus tard mon fils aîné et dernièrement mon cadet... De 4 à 1... un cycle



comme un autre. Et je suis certain que si un jour vous visitez ma maison vous n'aurez point de surprise... Ma maison me ressemble... l'état des lieux étant devenu mon état d'âme ou vice-versa...

*Jean Mottet. — Il arrive plus souvent que des philosophes aient des considérations sur ce que « habiter veut dire ». Quelle est l'idée ou le rêve de maison du cinéaste-poète Abbas Kiarostami ?*

Abbas Kiarostami. — Quand j'ai fait construire cette maison, j'avais des problèmes financiers... et avais donc choisi une sorte de brique bon marché, aussi bien pour la façade que pour l'intérieur... Je cherchais déjà le dépouillement et le minimalisme comme style et ceci n'avait rien à voir avec ma situation financière. Je me plantais pourtant devant le maçon en insistant sur le fait qu'il exécute les murs en exposant les briques du bon côté. Il soupirait en me disant : « *À quoi bon ! Bientôt, vous aurez plus d'argent, et vous allez recouvrir les briques...* »

### Questions sur Close up

*Caroline Renard. — Close up a été tourné à partir d'un fait divers qui s'est déroulé dans une maison. Cette maison apparaît dans plusieurs scènes du film. Elle pose des questions sur l'articulation du dedans et du dehors, sur la constitution de l'espace filmique et sur la propriété sonore d'un lieu. Cette maison est à la fois celle de la famille Akhan Khab, le théâtre de l'imposture de Sabzian (elle est pour lui un plateau de cinéma imaginaire et un lieu de répétition) et le décor véridique de certaines scènes de Close Up. Dans ce film qui refuse de résoudre l'opposition du vrai et du faux, pourriez-vous nous parler de ce double rôle de la maison comme lieu de vie et décor ?*

Abbas Kiarostami. — Je crois que le choix de superposer le décor du film au lieu de vie et maison des Ahan Khahs, venait du fait qu'autant Sabzian lui-même que la famille des Ahan Khahs avaient besoin de fuir la réalité et de « s'installer » (et je choisis bien mon mot) dans l'espace du rêve et donc de la fiction... En fait, est-il vraiment possible de résoudre l'opposition du vrai et du faux ? Dans notre vie de tous les jours, ne passons-nous pas de l'un à l'autre sans cesse et sans répit ? Et toujours avec l'espoir mille fois déçu de nous retrouver enfin « chez-nous », dans notre « maison »... là où on aura enfin la paix... Ne changeons-nous pas tout le temps le décor de notre maison dans l'espoir de changer notre vie ?

*Caroline Renard. — Il est notable que la scène de l'arrestation de Sabzian est tournée une fois de l'extérieur de la maison, une fois de l'intérieur. Dans le premier cas, au début du film, le spectateur attend avec le chauffeur de taxi dans la rue, devant le*

*portail. Dans le deuxième cas, le spectateur est invité à entrer dans la maison et à suivre les événements de l'intérieur. Ce choix de la distance ou au contraire de la proximité avec la maison a-t-il une valeur autre que narrative ?*

Abbas Kiarostami. — Il est toujours intéressant de voir les choses de différents points de vue. Sabzian arrêté sur la scène de son propre film et ensuite Sabzian arrêté sur la scène de sa propre vie... et bien sûr, enfin, Sabzian arrêté devant la caméra, tournant un film sur son imposture (en est-ce vraiment une ? pour moi il s'agit plutôt de l'imposture de la vie qu'il avait essayé de corriger).

*Caroline Renard. — Comment s'est passé, pour la famille Akhan Khab, le lien entre leur espace quotidien et une maison qui s'ouvrait au public par l'intermédiaire du cinéma ?*

Abbas Kiarostami. — Je crois que pour nous tous, cet espace qu'on appelle « notre maison », vers lequel on revient régulièrement et qu'on croit connaître intimement, reste à jamais un secret. Un espace qui cache tout et qui simultanément révèle tout... Un espace d'ombre et de lumière ; d'ouverture et de fermeture. L'espace de la réalité apparemment répétitive et sans surprise du quotidien et l'espace du rêve déchainé et surréel de nos fantaisies.

*Caroline Renard. — Dans ce film, le spectateur perçoit une gradation de l'espace vers la profondeur. La rue, le portail, la cour, la salle de séjour nous rapprochent peu à peu d'un espace plus personnel. Les portes que nous ne sommes pas invités à franchir ouvrent vers la cuisine ou des pièces plus intimes. Le choix de la pièce centrale pour le tournage s'est-il fait d'office, les Akhan Khab sont-ils intervenus ou d'autres solutions de tournage avaient-elles été envisagées ?*

Abbas Kiarostami. — Le choix du salon s'est effectué tout naturellement et sans aucune intervention de ma part ni de la part de la famille. Il ne s'agissait même pas d'un choix pour tout vous dire. On s'était installé dans le salon comme tout invité s'y installe, sans même se poser la question de savoir s'il pouvait aller s'asseoir dans la chambre à coucher... Il s'agissait en fait du respect de l'espace privé par rapport à l'espace public...

*Caroline Renard. — Dans la dernière scène, lorsque Makmalbaf raccompagne Sabzian à moto chez les Akhan Khab, nous restons à nouveau sur le seuil de la maison. Le lien entre le dedans et le dehors se fait par l'intermédiaire du parlophone. On entend tout d'abord la mère qui ne reconnaît pas le véritable nom de Sabzian, puis le père qui, intrigué, vient à son tour répondre avant d'ouvrir. La voix off participe-t-elle pour vous de la définition filmique de l'espace habitable ?*

Abbas Kiarostami. — Le choix de rester sur le seuil de la maison s'est imposé de la même façon et suivant le même raisonnement. On ne franchit pas le seuil d'une maison sans avoir été initié aux rituels de l'intérieur de cette maison et des gens qui l'habitent. La maison n'est elle pas le sanctuaire le plus intime et le plus significatif de l'être humain ? Je crois que l'homme a pensé à se procurer une maison (un toit) bien avant d'avoir eu l'idée d'édifier un sanctuaire. La maison est pour moi un sanctuaire qui devrait être respecté comme lieu sacré et considéré donc comme inviolable (ce qui malheureusement n'est pas toujours le cas). Dans un lieu ainsi défini, on ne peut que s'exprimer en voix *off*... Mais il y a aussi le fait que Sabzian revient vers un lieu qu'il a considéré comme sien pendant un certain temps et pourtant il ne s'agit point d'un « retour à la maison » d'un « home coming » hölderlinien. Loin de là ! il y revient afin de reconnaître qu'il n'a point de maison pour y retourner. Il y revient pour exprimer sa honte et s'y repentir. Cet état d'âme aussi impose la voix *off*, n'est-ce pas ?

### *Entretien avec Henri Gaudin*

Chris Younès<sup>1</sup>. — Dans *Considérations sur l'espace*, tu écris que « la maison est vouée à l'habitation », *la maison elle-même est-elle un seuil ?*

Henri Gaudin. — La maison n'est compréhensible qu'à travers l'habitation du monde. J'ai coutume de dire « j'habite ma maison, mon escalier, ma cour, la rue, Paris ainsi ». C'est dire en fait qu'on n'habite pas partiellement, que notre habitation c'est la planète et plus simplement que le dehors est aussi notre habitation. On disait de Venise que la Place Saint-Marc au XIX<sup>e</sup> siècle était le plus beau salon du monde. Et l'on ne doute pas que la place du village où l'on joue aux boules sous les arbres soit une pièce. Si dehors et dedans ne se distinguent que par leur gradient d'ouverture, il serait tout de même préjudiciable à notre santé mentale de les confondre et l'on risquerait de faire de l'habitation une histoire à coucher dehors. Pour autant on ne saurait jamais assez exprimer l'importance du rapport de la sphère privée à la sphère publique. Par conséquent, se pose d'emblée le problème de la limite, ce par quoi une maison

<sup>1</sup> Cet entretien a été réalisé chez Henri Gaudin à Paris, le 24 janvier 2007 par Chris Younès et Stéphane Bonzani.

est une maison – sauf à être la demeure du mort, dans laquelle évidemment il n’y a pas de seuil.

*Chris Younès. — Comme dans les pyramides ?*

Henri Gaudin. — Hegel fait la généalogie de l’architecture : sa forme originelle, la pyramide et la Tour de Babel, l’une une sorte de défi à Dieu, de désignation du ciel et l’autre la dernière demeure du pharaon, une maçonnerie fermée sur elle-même. Quoi de plus éloigné de la maison, de ce qui accueille quand le pictogramme (caractère égyptien comme lettre hébraïque) s’écrit – avec quelle clarté – comme ce qui n’est ni ouvert ni fermé. Tel est le quadrilatère de murs dont il manque un côté, précisément pour marquer le seuil. Comment exprimer mieux que par cet arrêt de la maçonnerie l’ouverture à l’autre et le rapport du dedans au dehors ? Qu’est donc ce dehors sinon l’espace commun, public, l’espace de personne qui appartient à tous. J’irais même jusqu’à dire qu’en l’absence de cet espace il n’y a pas de maison. Pourquoi ? Parce que cet espace du dehors, en fait, c’est la syntaxe de la cité, c’est ce par quoi les maisons sont rendues compréhensibles en tant que maisons. C’est lui qui fait lien. Faire appel à ce dehors, c’est envisager le problème de l’espace public et de l’espace privé. C’est aller au-delà de l’Habitation comme refuge de l’intimité. Si notre tâche d’humain est de faire de la planète notre habitation, alors le dehors lui-même a vocation à nous offrir l’hospitalité. Cela implique la continuité de l’espace. Elle est assurée par le seuil de la maison. Pour autant, gardons-nous de confondre dehors et dedans. Nous verrons que la conscience de la limite est le gage d’une bonne santé mentale. Certains schizophrènes perdent le sens des limites de leur corps. Le problème de limite du corps est bien délicat. Ainsi le corps qui sert de métaphore à la ville de la Renaissance est un corps plein qui manifeste clairement les relations entre les parties et le tout, quand c’est un corps d’embouchures et de méats, un corps qui relève d’une topologie complexe, qui est le plus apte à servir de modèle à la spongiocité-spaciosité de la ville ; et c’est la reconnaissance de ce corps sexué qui est une voie vers la guérison du malade. Retenons de ces quelques réflexions l’importance de la limite entre dehors et dedans. Considérons-la comme une frontière poreuse, creusée, indentée, à travers laquelle le vide de la rue irrigue des passages, porches, cours, entrées, maisons.

*Stéphane Bonzani. — Pourquoi aujourd’hui semble-t-il que l’on balance entre une absence de limite et une limite type clôture ? Qu’est-ce qui empêche les concepteurs de la ville, de l’architecture, de doser cette limite pour qu’elle soit un seuil qui soit à la fois une ouverture et en même temps une protection ?*

Henri Gaudin. — Je pense que le libéralisme économique est parcouru par une distinction radicale de la sphère privée et de la sphère publique, quand il ne nie pas celle-ci ! S'il y a un dehors au dedans, ce dehors n'est pas seulement le négatif de la construction. Ce dehors n'est ni un résidu, ni un pur négatif, ni un laissé pour compte, ni un inconscient refoulé mais l'espace commun ou public. Comme tel, il a une forme. Dans un dernier texte à propos des violences urbaines, j'incriminai l'architecture et les architectes pour leur refus de penser l'espace du dehors en tant que lieu (et l'on sait combien les villes nouvelles et périphéries sont des jetés pêle-mêle de cellules clonées empilées sur des épandages de bitume, des non-lieux). J'appelle « lieu » ce qu'on nommerait en termes de physique un champ. Champ de désir, de paroles, de rencontres, de manifestations publiques. Dans ces trajectoires, j'implique aussi celles qui existent entre les édifices eux-mêmes. La maison est un sujet. Pourrait-on, sauf à être « chosifié », se reconnaître dans un système technique de poteaux, de planches et de poutres ? La condition pour qu'un espace advienne, c'est que quelque chose soit commun aux édifices qui le définissent. Nommons ces édifices (A) et (B), ils possèdent un Tiers commun et s'enrichissent alors chacun de l'espace qui les lie. La condition nécessaire à l'existence de (E), cet espace qui appartient aux deux formes en présence en tant que part commune, est que s'établisse un rapport harmonieux entre (A) et (B), que (E), l'intervalle, fasse forme lui aussi, abandonnant sa neutralité de fond.

C'est bien à l'endroit où il y a l'arrêt du mur que l'on reçoit l'hôte. On franchit là quelque chose qui est évidemment important, malgré la continuité dont je parlais tout à l'heure. C'est dire que nous sommes toujours concernés par l'aporie du lié et du délié, du discret et du continu. Aporie exprimée par les mathématiciens s'agissant de l'espace alors que l'habitation a trait tant au continu, à ce qui est lié qu'à ce qui est délié : la maison. Donc la ville, tout à la fois est liée – et en tant qu'elle est liée, on peut la regarder comme un corps, peut-être même à travers une organicité, encore que ce mot mène à des contresens, parlons plutôt d'une organisation – et en même temps il lui faut tout de même aussi être pensée à travers des unités discrètes qui s'appellent « maisons ». Sauf à raconter une histoire à coucher dehors, on ne peut confondre l'intérieur et l'extérieur. Mais en même temps qu'il est dangereux de confondre l'intérieur et l'extérieur (c'est dangereux pour la santé mentale), il l'est non moins de les séparer totalement. À cet égard, on peut noter combien l'expression « politique du logement » est restrictive, si l'on veut bien entendre que nous ne sommes pas des individus sans être des citoyens, et que le logement qui abrite notre intimité est inséparable du dehors qui a trait à la sphère publique. Qu'en est-il du dehors de la maison sinon

qu'il ne peut être neutre puisqu'il fait lien entre les édifices ? Creuset de la démocratie, espace n'appartenant à personne, il appartient à tous. Que l'architecture, et non seulement celle des périphéries, soit dans un tel état d'abandon est le fait de l'absence de ce qui fait lien, les vides n'y étant que des laissés pour compte, des territoires chaotiques et inintelligibles.

*Chris Younès. — Peut-on distinguer deux types de médiation avec la maison occidentale et la maison orientale dans leurs rapports à la cité et à la nature ?*

Henri Gaudin. — Oui, et l'on en prend conscience à travers l'enseignement de Le Corbusier : il impose un modèle culturel qui n'est pas le nôtre, modèle asiatique peut-être dans lequel l'extérieur, l'en-commun, est étranger à ce que nous connaissons dans nos cités européennes. « L'en-commun », c'est alors la nature même. Un insolite rapport à la nature prend jour, qui se met à occulter l'espace de notre socialité. C'est d'un tapis de verdure qu'émergent les grands vaisseaux corbuséens. L'en-commun n'est plus un réseau de lieux publics irriguant des lieux privés, c'est une agglomération de cellules ouvertes à la clarté et chevauchant des paysages plantés.

Double échec : la ville comme « être-ensemble » est niée et l'on sait de quelle morale helvético-montagnarde se nourrit sa condamnation de la ville. La belle nature qui était là pour faire oublier le bruit de la « Machine à habiter » se voit transformée en épandage de bitume et « l'Unité d'habitation » est coupée des liens ordinaires de la ville. Que dit « rue intérieure », si ce n'est la coupure de ce qui irrigue la ville, ses rues, ses espaces communs et publics ?

*Stéphane Bonzani. — Entre le dessin de ce dehors et le dessin de la maison et du dedans, qu'est-ce qui dans le projet n'est pas pareil, n'est pas la même chose ? Comment faire la différence entre ces deux projets, parce que de même qu'il peut y avoir des rues intérieures qui ne veulent rien dire, il peut y avoir aussi une conception des espaces publics qui sont conçus à l'image d'un intérieur et qui posent également d'autres problèmes ? Comment l'architecte passe-t-il de cette échelle de l'intime, de la maison, à l'échelle du dehors ? Et qu'est-ce qui change dans son attitude, dans son dessin à ce moment-là ?*

Henri Gaudin. — D'un côté, la maison est envisagée comme une unité substantielle, cellule originale et originelle, dont la ville sera une sorte de développement organique et germinatif, de l'autre elle n'a de sens que dans son rapport à l'autre maison. « L'être-ensemble » ne peut se penser qu'à partir de l'homme comme sujet parlant et donc engagé dans le dialogue. Un des acteurs de la pensée positiviste, fonctionnelle, analytique et réductrice, c'est un théoricien comme Durand au XIX<sup>e</sup> siècle, ingénieur,

enseignant à Polytechnique, qui pense l'architecture à partir de la combinatoire d'éléments premiers à l'instar d'un système linguistique. On peut voir là le début de la dérégulation de l'architecture car celle-ci ne peut pas être pensée à partir de la cellule d'habitation. Quel est le ressort caché de la doctrine de Jean-Nicolas-Louis Durand qui considère l'édifice comme l'assemblage de parties qu'il s'agit de repérer ? La méthode, le calcul, la progression du simple au composé et du connu à l'inconnu. Pas de fin, rien qu'un mécanisme ! Mais ce système de thèmes et variations use totalement la pensée. Quels que soient les efforts du cogito, il faut qu'il y ait un extérieur, un événement, une pensée active de la vie publique et de la vie sociale, une pensée du dehors pour parvenir à l'Habitation. Ce qui fait que l'architecture ne peut pas être pensée à partir de la maison. Elle ne peut être pensée qu'à partir de la ville, parce que c'est la ville qui fait la maison, et non la maison qui fait la ville. Éclate la différence entre une pensée intuitive, holiste (celle de la Cité) et une pensée tout au contraire positiviste, atomistique qui pense à partir d'un germe, d'un élément.

Pour Alberti, le fameux architecte de la Renaissance pour lequel la ville du Moyen-âge n'était pas un obstacle à la modernité des édifices qu'il projette, la création architecturale est une partie qui contient le tout et dont elle dépend. C'est l'Habitation de la ville, toute la ville (sa part publique et sa part privée) qui est en son entier en question. « *La maison – dit-il – est une petite ville, la ville une grande maison* ». Entendons que la dimension constitutive de l'édifice, je ne la saisis que sur le fond de la ville ou bien prise dans sa vastitude. Le langage que je parle n'est pas mon langage (la langue ne m'appartient pas). C'est notre langage, façonné par le dialogue ou mieux, par la parole de tous. Ainsi la maison (comme sujet, maisonnée) n'est ni une structure, ni un Bâtir, ni une idée théorique qui effacerait la raison poétique. La ville n'est ville que dans la communauté de sujets, agissant et parlant, dont la langue est le lien essentiel qui définit l'espace pensé comme Habitation (tant dehors que dedans). L'espace traversé par le dialogue est un « nous » qui élargit la maison à l'ensemble des maisons. Et c'est alors le dehors qui se fait le vif de la ville et fait forme. L'intervalle qui en est la grammaire. Ce même desserrement qu'on voit s'opérer dans la peinture. La cascade blanche accède à la présence. Le nuage tient la montagne. Chez Léonard de Vinci, le dessin ne ferme pas ; Matisse comme Mallarmé ouvrait la typographie, un certain « écrire » venait à naître.

Qu'il s'agisse des femmes en absence de Cézanne, de Matisse, des coups de gomme de Giacometti, qu'il s'agisse des brisures du trait chez Nicolas de Staël, c'est le fond qui fait forme, c'est le fond qui arrive à la surface. Ce qu'on peut demander à l'architecture, c'est cette même révolution

pour que ce dehors impensé, ce délaissé, ce négatif du construit accède à la pensée. Bref, l'architecture nous engage au travail du négatif.

*Chris Younès. — Dans cette liaison du fond et de la forme, il y a quand même un mystère de la création que considère notamment Maldiney en rappelant que le fond, l'illimité, est une question qui a toujours préoccupé les philosophes mais sans expliquer comment émerge la détermination et comment peut y apparaître l'indéterminé, comment « un homme qui n'est pas possible avant d'être se porte à son existence ». Qu'en est-il en architecture ?*

Henri Gaudin. — Il s'agit en architecture d'une habitation, et je dis bien d'une habitation du monde. Il y a quelque chose là, posé, irrémédiablement. L'Habitation a une forme : si jamais j'ouvre mes bras, d'une part cette forme-là est une métaphore de l'habitation, mais cette forme-là n'est valable "qu'en fonction", que vis-à-vis d'une autre forme. S'agissant de la maison, elle n'accède à la pensée que dans un rapport, tout comme ce qui a trait à la parole et au dialogue, qu'à l'ouverture à l'autre maison, tant on ne saurait imaginer qu'une molécule vivante ait une forme si elle n'est pas en présence d'une autre molécule vivante. Aurions-nous des bras s'il n'y avait rien à embrasser ? Aurions-nous un genre s'il n'y avait pas un autre genre ? L'architecture ne cesse de se poser en termes de relations, de liens, d'affinités électives, de trajectoires de sens, de tensions, de paroles et de désirs à l'instar de l'intersubjectivité. Le pictogramme de la maison le signifie avec clarté. Y a-t-il un signe propre à l'habitation ? À cette question : la réponse de l'idéogramme ou du pictogramme. Ceci est fermé  $\square$ , ceci ne peut être une maison. Ceci s'ouvre  $\sqsubset$ , voilà la chambre originaire, non pas le cellier où nous remisons notre pensée, où nous serions reclus, mais un lieu ouvert et tout à la fois qui abrite. Un côté s'ouvre, la ligne s'interrompt, une dalle de pierre, un seuil marquent l'entrée solidement. Daniel Sibony, dans un bel article nous rappelle pour notre joie qu'en hébreu la maison s'écrit  $\beth$ , que la pierre qui la fait articule deux phonèmes, le premier signifiant le père, le second le fils, père et fils se joignant sous le signe de la maison.

*Chris Younès. — Il s'agit donc à chaque fois d'inventer une forme qui va pouvoir s'allier à d'autres formes ?*

Henri Gaudin. — Oui, être en alliance. D'où la nécessité du seuil et de l'embrasement grâce auxquels s'établit la relation entre sphère privée et sphère publique. Une séparation entre dehors et dedans. Une frontière à la fois ouverte et fermée. C'est vrai du sujet, du corps et de l'œuvre dont la forme refuse la forme fermée. Ainsi disais-je, la maison n'est pas une structure, une idée théorique. La ville n'est ville que dans la communauté



de sujets agissants et parlants. Si la langue est façonnée par le dialogue, il n'y a pas de maison sans l'autre maison. C'est dire l'inachèvement de la maison pensée solitaire.

*Chris Younès. — Est-ce en ce sens qu'il faut à la maison quelque chose d'excessif ?*

Henri Gaudin. — Oui puisque notre travail consiste à construire aussi son négatif, à sculpter son parvis et l'espace creux auquel elle adhère et qui est un espace commun. Il lui faut bien cet invisible pour être visible. La maison est hors d'elle. Excessive par sa qualité de sujet. Comment se reconnaîtrait-on, s'identifierait-on à sa maison si elle n'était qu'une chose – sauf à être soi-même « chosifié ». Si la maison est un sujet, ce que je crois qu'elle n'est pas loin d'être, elle tend à résorber l'opposition du sujet et de l'objet parce que nous l'humanisons en la faisant œuvre. Œuvre dont la finitude est habitée d'infinitude.

Qu'est-ce que l'art sinon la tentative d'incorporer à la matière la dimension de l'infini. Gaudi, comme tous les grands architectes, hausse les dimensions mathématiques. Il fait du point une gerbe, de la ligne (le banc du Parc Güell) un plan, du plan un espace lorsque, sur la façade de la Sagrada Família, il sculpte les oiseaux de la Catalogne dont l'empannage s'étend dans l'air. Pour que la maison réponde à un désir immense d'humain, il faut bien qu'elle contienne aussi une part de ciel. Si elle n'était pas à hauteur de ciel, une œuvre ne serait rien.

*Chris Younès. — La maison, l'habitation, sont paradoxalement proches de l'inhabitation ?*

Henri Gaudin. — L'habitation comme l'être est au risque du gouffre. Ce qui fait que la maison n'est pas seulement le cocon, l'abri du petit bonheur. Ouverte sur son seuil, elle est au risque du dehors, arrimée à l'inaccessible horizon. S'adresserait-elle à un usager ? Oh certes nous faut-il des robinets et des chasses d'eau, mais plus vastes que nos besoins sont nos désirs, nos soifs d'infini. Qui a dit « ne donner aux êtres humains que le nécessaire c'est les prendre pour des bêtes » ? A-t-elle seulement un destinataire ? J'ai habité successivement une maison de banlieue mais elle n'avait été construite ni pour moi, ni pour mes parents ; j'ai habité ensuite rue de la Bourse, cette maison devait dater de 1810 et j'assure le lecteur que je ne suis pas contemporain de Napoléon ! Ensuite c'est rue Saint-Antoine, dans une de ces maisons du XVII<sup>e</sup> bâtie sur une parcelle de vigneron, désormais j'habite une maison qui date de 1850 ou 1860 ! D'où provient l'hospitalité magnifique de ces constructions, sinon qu'elles avaient été construites – certes avec de solides matériaux – mais dans la visée que les hommes ont soif de beauté, que l'harmonie des

villes est fondée sur les affinités des personnes et des choses et leur façon d'être ensemble. Ce qui n'est pas exclure les tensions, les discordances dont sont faites les villes mais s'il n'est pas impossible de voir des affinités entre un fer à repasser et un parapluie, toute singularité n'advient que sur un fond commun. L'amas de singularité ruine la singularité.

*Chris Younès. — Mais pour pouvoir habiter le fini / infini, il faut trouver un creux, une « indécible anfractuosité » selon une de tes expressions ?*

Henri Gaudin. — D'abord je reviens à cette lettre de l'alphabet h braique, ce « Beith » qui est tout à la fois pictogramme et idéogramme, figure de la maison, signe de l'altérité, un carré dont il manque un côté et donc ni ouvert ni fermé. Il semble qu'il y ait là un signe métaphorique vraiment très suggestif de quelque chose tout à la fois abri et au risque de l'extérieur. Le hiéroglyphe d'une maçonnerie taraudée de creux et de niches qui sont autant de réceptacles de choses, d'appuis pour le corps, d'anfractuosités où l'on dépose joies, chagrins, souffrances. Murs à niches à abriter nos affects et nos paroles. C'est si vrai que dans *L'art de la mémoire*, Frances Yates nous entretient des moyens mn motecniques employés par les Romains. Oui, ils déposaient mots et choses dans l'anfractuosité des lieux où la déambulation de leur esprit les disposait et les reprenaient pour en faire usage dans le discours. Que cette pédagogique de la mémoire fut liée aux lieux, à des édifices laisse clairement entrevoir combien la spatialité était et reste au cœur de nos habitudes mentales. L'architecture est bien le dépositaire d'affects et de paroles qui nous sont rendus.

Je ne suis pas animiste, je ne prête pas aux choses une  me, mais je suis fétichiste dans la mesure où je sais que les pierres et le béton sont si chargés de nos sentiments, chagrins, amours, désirs qu'on ne peut les déposer dans les creux de la maison sans qu'ils nous soient généreusement rendus.

*Chris Younès. — La maison est donc une figure majeure de l'habiter ?*

Henri Gaudin. — Oui.   condition de la considérer comme une part de la ville. Oui si elle dialogue avec la maison proche, son dehors qui est aussi un dedans. Si elle s'ouvre à l'autre, au monde, au cosmos, à l'infini. Ouvrir la fenêtre, recevoir l'étranger, voyager, prendre l'air, tendre des liens, penser en creux, entrer dehors !  tre de langage, sujet parlant, saurions-nous être des individus sans être à la fois des citadins ? Suffirait-il d'entasser des cellules, d'empiler des immeubles sans avoir souci de l'espace commun que sont les rues, les places, les cours. Le mot

d'Alberti, je l'aime infiniment. Oui ! « *La ville est une grande maison, et la maison est une petite ville* » ! Alberti voit juste, il a une vue large, il ne pense pas la maison à partir de la maison, mais il pense la maison à partir de la ville ou la ville à partir de la maison. On ne peut pas penser la maison à partir d'elle-même. L'imaginer, comme les premiers fonctionnalistes le faisaient, comme combinatoire, bourgeonnement du même, prolifération d'une cellule est réducteur. Elle ne se comprend que comme inachèvement, dans la tension de ce qui lui est proche.

*Stéphane Bonzani. — La précarité et la fragilité de la maison contemporaine sont peut-être aussi liées à une crise de l'infini ?*

Henri Gaudin. — Elle est fragile parce qu'elle n'intègre pas l'infini. Un nomade, il a le ciel, il est proche de ce qui n'a pas de prise possible. Certes, je ne doute pas qu'il faille à l'architecture de solides fondations mais telle est son ambivalence que si elle a trait à la technique, elle relève de l'art. C'est en cela qu'elle est inatteignable et que nous ne savons pas vraiment où nous tenir.

---

---

