

## **Michel Andrault, en formes**

Conférence à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, 5 novembre 2016

François Chaslin

-----

Dans un premier temps, je vais expliquer « d'où je parle » (pour employer une expression bien démodée) et exposer quel type de relations j'ai eues avec Michel Andrault. Ce sera rapide : à peu près aucune relation et je dirai pourquoi.

Dans un deuxième temps, je me risquerai à parler de sa jeunesse et de sa formation.

Dans un troisième temps, j'évoquerai ses rapports à la sculpture.

Dans un quatrième temps, ses relations à l'anthropologie, et ses voyages.

Je reviendrai sur ses sculptures, les mettrai en rapport avec ces voyages et je terminerai enfin sur son architecture, bien sûr, après en avoir indiqué quelques sources.

-----

Je n'ai jamais eu l'occasion d'écrire sur le travail des architectes Andrault et Parat (enfin une seule fois, de manière un peu cinglante : deux lignes, et j'en parlerai tout à l'heure ; les circonstances étaient particulières). Pourtant cette équipe a été l'une des plus célèbres et des plus actives des années soixante et quatre-vingt. Cela peut paraître paradoxal. Je suis leur cadet d'une génération et si, au commencement de mes études, je suis allé visiter leurs travaux : le collège d'Orléans-la-Source, l'immeuble d'Havas à Neuilly et même le petit centre commercial des Blagis (ils faisaient l'actualité), mes contemporains se sont tournés vers autre chose. Et moi aussi. L'époque nous portait vers des registres critiques, des réflexions à caractère social et politique, des doctrines architecturales différentes. Nous avions en tête d'autres modèles, d'autres figures, d'autres esthétiques, souvent brutalistes et marquées par l'exemple de Le Corbusier. En ce temps-là, nous étions de sentiment moderne, tout le monde l'était d'ailleurs. Bientôt nous serions postmodernes. Aux alentours de 1968, la politique et la sociologie nous poussaient à admirer les travaux de Jean Renaudie ou de l'atelier de Montrouge, à célébrer la pluridisciplinarité de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture de Bagnolet (leurs grands rivaux) et à minorer les réalisations de cette agence-là, que nous tenions pour productiviste, gaulliste et technocratique, l'incarnation des villes nouvelles.

Un peu plus tard, nos aspirations nous ont conduits vers une démarche intellectualisée, nourrie d'histoire, de philosophie, de théories diverses, de doctrines souvent venues d'Italie, d'Espagne ou des Etats-Unis. C'est l'un des traits de ce phénomène que l'on a donc appelé le postmodernisme, mouvement dont les racines sont anciennes mais dont le nom n'est apparu que vers 1975. Je ne vais pas insister sur tout cela. Je voulais simplement indiquer à quel point Michel Andraut et moi relevions de générations et d'univers mentaux distincts.

J'avais un peu connu Michel lorsque je travaillais, jeune rédacteur de vingt-cinq ou trente ans, à la revue *Techniques et Architecture*. Lui-même participait à son comité de rédaction. Je crois que nous nous entendions bien. Un jour, nous nous sommes côtoyés sur une estrade : c'était en 1985, son agence recevait des mains d'un ministre de l'Urbanisme, ministre socialiste à barbiche, le Grand prix national de l'architecture et moi le prix de la Promotion de cette discipline. Nous avons connu une grosse fâcherie deux ans plus tard lorsque en novembre 1987 j'ai fait paraître dans le *Nouvel Observateur* un article sur la Grande Arche et les querelles de la Tête-Défense dans lequel j'estimais que la voûte du CNIT, qui avait été laissée vide durant quelques mois, aurait dû le rester au lieu d'être « bourrée jusqu'à la gueule de constructions indigentes ». Le promoteur Christian Pellerin, gros annonceur publicitaire de cet hebdomadaire, m'a fait virer du journal.

Je vais donc vous parler d'une architecture dont je n'ai pas été le compagnon. Une architecture sans inquiétude (l'inquiétude sera l'une des caractéristiques de la génération suivante, de la mienne). Une architecture excellemment construite, avec des matériaux sûrs : béton, brique, acier et verre, et avec un mode de composition, d'agencement des volumes bien éprouvé. Une architecture en forme (forme au singulier, comme on dit d'un individu qu'il est en forme), une architecture en formes (formes au pluriel,

c'est-à-dire plastique, sculpturale). Une architecture vigoureuse, une architecture d'affirmation qui entendait laisser son empreinte dans la ville plutôt que se plier à ses convenances. Une architecture formaliste ? « En tout cas, répond Michel Andrault, la forme nous motivait beaucoup. »

Parler de l'œuvre d'Andrault et Parat se heurte à une difficulté : leur séparation dramatique, intervenue en 1992 après quelques années de dégradation de leur relation, s'achevant par la destruction de l'essentiel de leurs archives (sauf leurs maquettes qui sont maintenant au Centre Pompidou). Ensemble ils avaient publié trois ouvrages : le premier à compte d'auteur et bricolé à l'atelier, un deuxième chez Dunod en 1978 ou 1979, un troisième au Cercle d'Art en 1991. Jamais il n'y était indiqué que telle ou telle œuvre relevait de l'un ou l'autre d'entre eux, et qu'elle devait lui être attribuée. Une vingtaine d'années plus tard, en 2010, Parat a fait paraître (à nouveau au Cercle d'Art) un *Parat par Pierre Parat*. Il s'exprime dans ce livre à la première personne. A peine s'il évoque quelquefois un vague camarade d'atelier. Mais il ne parle de leur architecture commune qu'en la qualifiant de sienne : "mon architecture". Il ne mentionne jamais leur collaboration sinon par des mots affligeants qui ont été publiés mais que je ne reprendrai pas ce soir. Devant une telle inimitié, devant un cas de divorce si cruel, le critique a du mal à se situer, à intervenir, à séparer l'un de l'autre.

Je parlerai donc ce soir de Michel Andrault seul. De sa formation, de sa personne un peu (pas trop), de ses voyages, de sa sculpture, de sa relation à l'art premier. Je considérerai leur œuvre commune, à Parat et lui, comme un tout, une œuvre en indivision. Je tiendrai leur amour des arts primitifs comme une culture commune et partagée (initialement développée sans doute par Andrault).

Chose peu courante chez les architectes de sa génération, Michel Andrault est né à Montrouge dans une famille assez modeste qui s'établit à Levallois. C'était il y aura bientôt 90 ans, le 17 décembre 1926. Sa mère avait été "première d'atelier" dans la haute couture. Après la guerre elle devint couturière pour dames et travailla chez elle, en appartement, avec quatre ouvrières. Son père, vendeur chez Mestre et Blatgé, avenue de la Grande-Armée, était un personnage curieux qui inventait du matériel de camping : piquets de tentes, tendeurs et sardines, cantines à roulettes, lits pliants. Assez dilettante selon son fils, il avait créé la marque *A la belle étoile* qui n'a pas connu un bien grand succès mais qui a tout de même fourni l'équipement des expéditions polaires de Paul-Emile Victor. Campeur lui-même, randonneur en toutes saisons et amoureux de la nature, il emportait dans ses expéditions un petit râteau pour redresser au matin l'herbe qu'aurait

écrasée leur tapis de sol. Michel se souvient d'avoir passé une nuit de Noël (en 1934 peut-être ou en 1935) sous une tente plantée sur le sommet enneigé du Puy de Sancy. Adulte, il restera un voyageur qui bivouaquera « à la dure », un adepte du sac de couchage.

Michel avait un frère, Jean-Claude, son aîné d'un an et demi, qu'il suivit en sixième au lycée Pasteur. Pendant la guerre, ils étaient adolescents et ils se consacrèrent ensemble à la défense passive (ce que nous appelons aujourd'hui la protection civile). Une brigade d'une trentaine de bénévoles avait été constituée dans le cadre du lycée. Ils n'avaient ni uniforme ni badges mais seraient ensuite équipés de bourgerons, de casques, de gants et d'outils. Ils intervinrent lors des bombardements de Boulogne en avril 1943, du dix-huitième arrondissement de Paris en septembre, de Noisy-le-Sec en avril 1944. Ils aidèrent les réfugiés : d'abord ceux qui refluèrent des zones de l'Est, Alsace et Lorraine, les accompagnant de la Gare de l'Est vers la Gare de Lyon. Et puis, avant la Libération de Paris, ceux qui fuyaient le front de Normandie. Enfin les prisonniers de guerre et déportés à leur retour d'Allemagne.

Jean-Claude voulait être médecin. Michel n'avait guère d'idée. Il pensait à un métier d'art car il dessinait bien. Recalé deux fois au baccalauréat, il fut reçu dans la session spéciale de l'été 1945 (une session de rattrapage à destination des FFI et de la Défense passive) et renonça au second bac. Il essaya l'école des Arts et Métiers pour découvrir qu'il ne s'y agissait pas vraiment de métiers d'art, qu'il y fallait de la mathématique. Il passa aux Beaux-Arts voir de quoi il retournait rue Bonaparte. C'est un vendredi peut-être, un jour d'effervescence, de charrette, de rendu de projets. Châssis, fanfare, tumulte, folklore : tout cela lui plut. Plus que la blouse des gadzarts.

-----

Début 1946, il entra dans l'atelier Pontremoli-Leconte. Emmanuel Pontremoli, Grand Prix de Rome en 1890, auteur dans la première décennie du siècle de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer dans le style de la Grèce antique, avait plus de quatre-vingts ans. Il le verra peu car le vieux mandarin se consacrait aux futurs Prix de Rome. Son élève André Leconte avait été lui aussi Grand Prix de Rome, presque quarante ans plus tard, en 1927. A cette époque-là, il dessinait un projet pour le Vieux-Port de Marseille.

Michel Andrault se souvient des quelques livres sur lequel reposait l'enseignement. Le Letarouilly des années 1840-1855 : *Édifices de Rome moderne*, 770 pages de texte in-quarto et trois volumes de planches in folio. Le Choisy surtout : *Histoire de l'architecture*, paru en deux volumes en

1899, près de quinze cents pages in-octavo, plus d'un millier d'illustrations. Choisy avait eu l'ambition d'écrire une histoire universelle de l'architecture fondée sur la géographie qui, pour lui, en déterminait les « écoles ». Son ouvrage était célèbre pour ses vues axonométriques, prises d'en dessous : des axonométries considérées « du point de vue de la grenouille » qui offraient au lecteur, d'un seul coup d'œil, « à la fois le plan, l'extérieur de l'édifice, sa coupe et ses dispositions intérieures ». Et c'est presque tout, quant aux livres. Andrault a peu pratiqué les *Eléments* de Julien Guadet, ouvrage de 1901 qui enseignait les « éléments de l'architecture » proprement dite (murs, planchers, voûtes) puis les « éléments de la composition » (les diverses pièces) mais ne traitait pas de la composition elle-même parce qu'il fallait la laisser aux ateliers : « La composition ne s'enseigne pas ». » A la différence de son copain Philippe Mornet, qui sera architecte à Angers, Andrault n'était pas non plus grand lecteur de *l'Essai sur la théorie de l'architecture* de Gromort, paru en 1942, ni des autres classiques de ce professeur de théorie.

À l'école des Beaux-Arts, on était parrainé par un ancien qui présentait notamment vos travaux au patron, auquel vous ne deviez pas adresser la parole. Pour lui, ce fut Pierre Sirvin, son aîné de deux ans, fils du célèbre architecte de la Butte-Rouge, la cité-jardin de Châtenay-Malabry. Il se mit à travailler dur, et fut reçu troisième au concours d'admission : il avait dessiné un discobole au fusain et rendu une « analo ». On ne devait pas parler de Le Corbusier à l'atelier mais il y régnait une certaine « appétence » pour le moderne. Début 1947, année qui sera celle de la pose de la première pierre de l'unité d'habitation de Marseille, il était allé visiter le grand homme avec son ami Jean-Claude Rochette qui finira architecte en chef des Monuments historiques ; on les reçut cinq minutes mais ils ne furent pas embauchés.

-----

Et c'est l'accident : il est frappé de tuberculose. Lui qui était si sportif : ceinture noire de judo, plongeur et pêcheur sous-marin, lui qui faisait de la varappe sur les rochers de Fontainebleau, du canoë et de la montagne. Cinq membres de la famille maternelle déjà en étaient morts. On le bourra de viande crue, de steak haché, il séjourna cinq mois à Beaujon puis un an et demi au sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet, dans le massif de Chartreuse, dont il sortit sauvé par la streptomycine, un antibiotique qu'avaient découvert Waksman (auquel cela vaudra le Nobel en 1952) et son élève Schatz.

Lorsqu'il rentra en 1950, une vingtaine de contestataires avaient été fichus à la porte de l'atelier par les anciens. Durant un an, ils n'avaient pu rendre de projet. Ils tentèrent de se faire admettre chez Louis Arretche, chez Othello Zavaroni et furent finalement acceptés par Eugène Beaudouin, Grand Prix de Rome 1928, célèbre pour ses projets menés avant la guerre avec Marcel Lods (l'école de plein air de Suresnes, la maison du peuple de Clichy, avec Prouvé, et les logements sociaux de la Cité de la Muette à Drancy, devenue presque immédiatement le « camp » de Drancy). Et pour le malencontreux projet de reconstruction du Vieux-Port de Marseille qui avait fourni prétexte à la destruction du quartier par les troupes allemandes.

Andrault devint le massier, une sorte de chef d'atelier. Et durant sept ans, par intermittences, il travailla dans l'agence du patron Beaudouin : « Il ne m'a rien appris, et tout appris. Une certaine façon d'être architecte. Bon pédagogue, il faisait confiance aux jeunes. Prix de Rome bien sûr, il n'était pas pour autant un grand architecte mais on l'aimait, l'homme était formidable ». C'était une époque de plein emploi pour les étudiants. Pierre Parat, avec lequel il était encore peu lié, travaillait de son côté chez Olivier Lahalle, architecte en chef des Bâtiments civils et Palais nationaux.

-----

Aux Beaux-Arts, Michel Andrault s'est fait nombre de copains architectes, et des artistes aussi. Peu de peintres : surtout des sculpteurs. Il était très ami de César dont il possède encore une figurine. Il fréquentait Maurice Calka, Prix de Rome 1950, Alain Métayer, Prix de Rome 1953, qui réalisera une fleur de cuivre dans le centre commercial des Blagis à Sceaux. Gérard Singer avec qui il travaillera souvent, notamment à Evry, en banlieue nord et pour une sorte de canyon de cinq mètres de profondeur sur le côté du palais omnisport de Bercy.

L'architecte André Gomis lui fait connaître les Alleaume, Bernard et Yvette; ils navigueront ensemble dans les Sporades avec Philolaos Tloupas, sur un caïque. Andrault et Parat confieront aux Alleaume les sols et les emmarchements du collège d'Orléans-la-Source, les cours du Crédit agricole d'Auxerre, les splendides sols et amphithéâtres de la faculté de Tolbiac. A Philolaos une sculpture formant des sortes de paravents pour le bâtiment IBM d'Orléans, une place modelée dans la Zup du Mont-Bernon à Epernay, une œuvre monumentale à l'école du quartier de la préfecture de Créteil, une autre au CES Picasso d'Eragny, une encore au CES de Villeparisis, un mur dans un collège de Rémalard dans le Perche. Ces quelques artistes constitueront l'une des familles de Michel Andrault. Comme en témoigne

l'exposition de la Chartreuse de Villeneuve, la sculpture constituera son jardin secret, communiquant de plain-pied (mais par une porte dérobée) avec un second jardin : l'art primitif.

Restons un moment sur la sculpture. Jeune, du temps des Beaux-Arts, il s'était entraîné à copier la tête de harpe représentant Néfertiti qui est au Louvre, mais aussi un masque du Congo, un de ces masques bantous à haute crête que l'on appelle kifwébé, un porte-crânes de Papouasie-Nouvelle-Guinée et pour sa mère un Christ, un Christ « plutôt moderne » dit-il. Objets aujourd'hui perdus. Puis il avait arrêté, trop pris par l'agence et le mariage. Il a repris le ciseau à la fin des années soixante. Claude Harang, maquettiste de l'agence, lui prêtait le samedi un atelier qu'il possédait en banlieue. Il avait inventé une manière à lui de représenter les courbes de niveaux (sciées dans une même planche puis « déroulées » comme une écorce d'orange) et Andrault s'en était inspiré, travaillant ses sculptures en lamelles, préparant des calques, numérotés de un à trente ou quarante, formant le gabarit des couches successives de contreplaqué qu'il découpait.

Ensuite, il avait équipé sa maison de vacances de Taupessargues d'un atelier de menuiserie équipé de machines (c'est dans le Gard, près d'Anduze, la maison était construite dans une garrigue de chênes noirs). Il y produisit pour son seul plaisir une centaine de sculptures qu'il montrait peu, qui sont restées dans l'atelier et n'ont jamais été exposées. C'était privé. À peine une exposition dans une galerie de Montauban avec son frère Jean-Claude, devenu médecin et anthropologue, collectionneur et spécialiste de l'art kota, maintenant établi au Gabon où il dirigeait l'hôpital des mines d'uranium de Mounana. Par assemblage de plâtre, branches et pattes de poulets, Jean-Claude fabriquait des figures d'animaux monstrueux, des ptérodactyles griffus de bande dessinée. Ses sculptures eurent du succès, celles de Michel aucun. Du coup, elles sont restées dans son atelier jusqu'à la mort de sa femme et à la vente de la maison. On doit à son ami l'architecte Alain Villeminot (personnage au destin très original) et à Christian Gros, qui en a embarqué une cinquantaine, de les voir ici cet automne.

-----

Avant de commenter ces sculptures, il faut visiter le second jardin de Michel Andrault, celui de l'art primitif et de l'anthropologie. Michel raconte qu'enfants, à six ou sept ans, son frère et lui étaient conduits par une grand-mère au musée d'ethnographie de l'ancien palais du Trocadéro, avant qu'il ne soit remplacé en 1938 par le Musée de l'homme après la transformation radicale de l'édifice à l'occasion de l'exposition internationale de 1937.

Célèbre notamment pour sa Vénus hottentote, si controversée, l'ancien musée présentait sous vitrines quantité d'objets dont les célèbres statues des rois d'Abomey : Gésó, Glélé et Béhanzin, qui sont aujourd'hui à Branly, Gésó ayant maintenant perdu sa machette. Il y est retourné ensuite pour dessiner des masques africains.

Adulte, il sera un important collectionneur, fréquentera les galeries de Saint-Germain-des-Prés dont celle qu'avait ouverte Jacques Kerchache rue des Beaux-Arts en 1960. Kerchache qui devint son ami et l'associa à l'élaboration du programme du musée des Arts premiers puis au jury du concours qui devait choisir le projet de Jean Nouvel. Dans la collection de Michel Andrault : des terres cuites, un Christ de charpente breton sans bras, ridé, creusé par la pluie, des objets précolombiens, beaucoup d'art africain dont une quarantaine de sculptures mumuye du Biafra, des masques de Nouvelle-Irlande en Papouasie, grands hérissements polychromes, des bouddhas birmans qu'il qualifie de rococos. Sa maison de Taupessargues possédait des portes sculptées du Nouristan, du Gabon, du Rajasthan. Il amasse des masques et des têtes humaines, des sculptures de squelettes balinais en ivoire de mammoth et il bricole crânes et vanités. Il possède des squelettes d'enfants achetés à la brocante, des squelettes d'oiseaux, de chauve-souris roussettes, des crânes de crocodiles marins et de mastodontes, éléphant et hippopotame. Il en aime la structure, l'ossature, la morphologie, explique-t-il. Pas la dimension morbide.

Pierre Parat aussi collectionna les arts premiers, comme en témoigne son appartement qui en regorge, mais Michel Andrault dit aujourd'hui l'y avoir introduit, avoir même souvent acheté pour son associé.

Andrault a beaucoup voyagé avec sa femme Catherine. Voyagé « à la dure » je l'ai dit : Delphes, Toscane, le Péloponnèse en 1951, la Cappadoce en 1952, l'Égypte et le Soudan en 1953 grâce au prix Arfvidson (cela lui fut l'occasion de séjourner huit jours chez le grand architecte Hassan Fathy, qui à l'époque construisait son village en terre de Gourná). Puis en Iran, au Cap Sounion, à Epidaure, plus tard au Yémen. Ces voyages, ce sont ses universités. Pierre Parat aussi est allé en Cappadoce, un mois avant lui et sur son conseil : Michel avait découvert ces paysages au Musée de l'homme dont il fréquentait quelquefois la bibliothèque, alors qu'il préparait un voyage en Turquie avec sa femme et son frère. Au retour, il fit à Pleyel une conférence avec diapositives pour *Connaissance du monde*.

L'anthropologie a occupé une place importante dans son imaginaire, dans sa culture. Il a baigné dans cet univers sans en faire théorie à la différence des

architectes (eux aussi grands collectionneurs) qui dans une référence indirecte à Lévi-Strauss fondèrent ce que l'on a appelé le structuralisme néerlandais (je pense à Aldo van Eyck qui dans ses conférences et ses articles se référait aux mêmes architectures que lui). Andrault n'a pas plus été structuraliste qu'il n'aura été sociologue (même dans sa grande opération de logements de la ville nouvelle d'Evry). C'est d'ailleurs ce que ma génération, très éprise de sciences humaines, lui reprochait. Il possède quantité d'ouvrages de la collection *Terres humaines* créée par Jean Malaurie chez Plon en 1955 et de *l'Univers des formes*, fameuse série d'histoire de l'art mondial en quarante-deux volumes qu'avait pilotée André Malraux au début des années soixante. Mais peu de livres d'architecture.

C'est pourtant à un livre qu'il faut faire référence. Celui d'un Américain originaire de Moravie, Bernard Rudofsky. Paru en novembre 1964 à l'occasion d'une exposition du Museum of Modern Art de New-York, une exposition qui circula dans le monde entier et vint aux Arts décoratifs cinq ans plus tard : *Architectures without Architects* a été traduit aux éditions du Chêne en 1977 : *Architectures sans architectes. Brève introduction à l'architecture spontanée*. La même année, Rudofsky faisait paraître aux Etats-Unis un nouvel ouvrage : *The Prodigious Builders*, sous-titré : « notes relatives à une histoire naturelle de l'architecture, avec une attention particulière à ces espèces qui sont traditionnellement négligées ou carrément ignorées ». Traduit en 1979 sous l'intitulé : *Architecture insolite*, le livre affichait en couverture une photographie de Cappadoce. Rudofsky avait depuis un quart de siècle collecté des images d'architectures vernaculaires ; nombre d'entre elles provenaient du Musée de l'homme. Les pages d'*Architectures sans architectes* confrontaient de manière spectaculaire des architectures qui émerveillèrent : la ville colline de Mojacar en Andalousie, le développement en cellules de Zanzibar confronté à celui de la médina de Marrakech, une photographie ancienne des greniers de la forteresse portugaise de Lindoso, ces univers encore peu visités que documentaient les collections photographiques du Musée de l'homme.

Et ce n'est pas un hasard si un entretien des architectes avec le journaliste Marc Gaillard réalisé pour leur ouvrage de 1978 était illustré de sculptures d'Andrault et de peintures de Parat, mises en rapport avec des photographies d'architectures traditionnelles : Yémen, Cappadoce, l'île grecque de Santorin, habitats et sépultures dogon au Mali, villages du Sud marocain ou de Tunisie. Les régions qu'il avait justement visitées sac au dos dès l'après-guerre, les régions dont Rudofsky célébrait la beauté.

-----

Voyons-les, ces sculptures, du moins quelques-unes d'entre elles. On y découvre l'inspiration des paysages qu'il avait explorés durant ses voyages et que célébraient tant Rudofsky qu'Aldo Van Eyck : falaises du pays dogons, pitons des Météores, troglodytes percés dans le tuf volcanique de Cappadoce, grands escaliers raides des sites mayas, de Tikal ou de la pyramide de Chichén Itzá (sites dans lesquels il s'est rendu), terrasses étagées des îles grecques et du sanctuaire inca de Machu Picchu (où il n'est pas allé). Voici quelques vues de Grèce (Astypalia et Santorin) et de Cappadoce que j'ai chapardées sur Internet, puis des images du pays dogon. Voici Tikal, Chichén Itzá et le palais des sports de Bercy. Ces souvenirs imprègnent ses architectures puisque, relisant cet été l'auteur de science-fiction catastrophiste Maurice G. Dantec, qui venait de mourir fin juin, je découvrais page 247 de son roman *Villa Vortex* une allusion au "palais de Paris-Bercy" qu'il qualifiait de néomaya.

On retrouve aussi dans les œuvres de Michel Andrault l'influence de ses amis sculpteurs. Un bonhomme des Alleaume à Evry, une tête de Gérard Singer à Bercy et un bonhomme à lui. L'un est en briques, l'autre en pierre ou en béton (un peu aztèque d'ailleurs), le sien en bois ou en bronze mais les univers formels de bosses et de creux marqués sont très proches. De même que celui de tel mur-fontaine d'Ervin Patkaï au village olympique de Grenoble ou de tel environnement d'époxy bleu de Singer à Evry (souvenir peut-être encore des rochers de Cappadoce où Singer ne s'est pourtant jamais rendu).

-----

Si Andrault a beaucoup voyagé, c'était donc pour découvrir des paysages construits, des villes merveilleuses, presque imaginaires et des architectures vernaculaires plutôt que pour courir l'œuvre des maîtres de l'architecture moderne, dont il connaît d'ailleurs assez mal la production, et l'histoire. L'œuvre de l'agence a pourtant été influencée par quelques contemporains.

D'abord par le grand Japonais Kenzo Tange. Avec notamment le prodigieux centre de presse et de radio de la ville de Yamanashi à Kofu construit entre 1961 et 1967 (une structure de pylônes, de forts cylindres entre lesquels sont jetés des sortes de ponts qui abritent diverses fonctions : commerces, bureaux, ateliers et laboratoires). Par la tour de la chaîne de radio de Shizuoka Shimbun dans le quartier de Ginza à Tokyo, puissante réalisation de 1967, très expressive et charpentée. Il a été influencé en une occasion par le Finlandais Alvar Aalto qui, à la fin des années cinquante, avait construit à Bazoches-sur-Guyonne la maison du galeriste Louis Carré, calme édifice à

toits et murs de brique blanche dont on retrouve les échos dans certaines villas de Clamart. Enfin, l'une des marques distinctives de l'agence Andrault et Parat, le béton cannelé, provient du brutaliste américain Paul Rudolph. Notamment de son école d'architecture de Yale et du Government Service Center édifié à Boston entre 1962 et 1971. Andrault a vers 1969 construit pour la Technip que dirigeait son oncle un petit siège social tout en cylindres de "béton cassé" (c'est-à-dire coulé dans de la tôle ondulée, les arêtes étant ensuite ébréchées au marteau). Du même Rudolph, le gratte-ciel pour la compagnie Dharmala à Djakarta (achevée en 1988) n'est pas sans parenté structurelle avec la tour Totem (1979) qui lui est antérieure de quelques années.

Il est temps d'en venir à Andrault architecte. Nous l'avions abandonné aux mains de ses professeurs de l'école des Beaux-Arts dans les années cinquante. Il était diplômé en 1955 avec un projet de marché couvert pour Sceaux, étudié en marge d'un projet de son patron Eugène Beaudouin, qui deviendra ensuite le petit centre commercial des Blagis. Michel Parat (son cadet de deux ans) l'était de son côté avec un projet d'église. Ils ont commencé à s'associer en 1957, année où ils obtiennent ensemble des deuxièmes prix dans plusieurs concours internationaux (un mausolée à Karachi dessiné avec le sculpteur Maurice Calka, Prix de Rome 1950, le musée d'Alep et l'Assemblée territoriale de Conakry) et gagnent celui pour la construction de la basilique de Syracuse, la *Madonna delle lacrime*, la Madonne aux larmes. C'est leur première grande œuvre : un plan circulaire, vingt-deux grandes nervures, plis de béton armé, dièdres qui convergent vers une sorte de lanterne. Longtemps inachevée, elle ne sera consacrée par le pape Jean-Paul 2 qu'en 1994.

C'est en tout cas la notoriété. La Caisse des dépôts leur confie le quartier de la Chancellerie, deux cents logements à Bourges qu'ils réalisent dans la manière sobre et marquée de balcons horizontaux qui a été aussi dans les mêmes années celle de Jean Dubuisson, deuxième Grand Prix de Rome en 1943, premier Grand Prix en 1945, au sortir de la guerre.

Dans leurs projets pour Gonesse et Thiais (1957), ils tentaient de se distinguer des grands ensembles en barres et tours par l'installation d'immeubles bas, à la fois un peu labyrinthiques et ordonnés, formant des jardins. Ce furent ensuite des projets pour la Zup d'Hérouville-Saint-Clair (1961), Saint-Laurent-du-Var (1961), pour la Zup de Montpellier avec Gomis (1962), une cité lacustre à Arcachon (1962). Pour Draveil (1964), Bordeaux-le-Lac (1966) : ils tendaient vers plus de complexité. Ce sont les logements PPL (PPL pour programmes pluriannuels de logements) avec

Bouygues (1966), la modénature des placards organisant le rythme vertical des façades. PPL qui donneront un quartier de 850 logements HLM à Sainte-Geneviève-des-Bois (1968-1970), 1 300 logements à Saint-Ouen-l'Aumône (1970-1974), 450 à Créteil avec cinq tours de dix-neuf niveaux et des pyramides à leurs pieds (1972-1979). Divers modèles se succéderont, dont des pyramides d'habitat qu'on appelait « intermédiaire », modèles qu'ils avaient esquissés vers 1961 à la demande du ministre Pierre Sudreau. D'abord quatre à Villepinte, et ensuite toutes sortes de variantes, en pyramides, en bandes, introduites notamment en plusieurs villes nouvelles, à la Villeneuve de Grenoble (1978) et à Villeneuve-d'Ascq (1978). Voici celles de Meyzieu, près de Lyon (1977), et celles de Noyelles-Godault dans le Pas-de-Calais (1974).

Et surtout celles d'Evry, suite au fameux concours d'Evry 1, lancé au printemps 1971 : on devait bâtir sept mille logements et leurs équipements de quartier dans le genre de grandes compositions qu'on appelait proliférantes, prenant la forme de vastes collines construites, comme celles qu'entreprenait Jean Renaudie à Ivry et ailleurs, et comme celles surtout qu'avait réalisées Moshe Safdie avec son célèbre modèle Habitat 67 à l'occasion de l'exposition universelle de Montréal. Leurs pyramides attinrent cette fois-là treize niveaux. L'histoire de l'architecture a souvent préféré un projet concurrent, celui de l'AUA, mégastructure linéaire de 500 mètres de long, étagée en gradins et fenêtres urbaines de dix-huit étages, soit cinquante mètres de haut, autour d'un immense vide supposé constituer une rue intérieure. Projet largement utopique et un peu inquiétant.

La crise de 1973, la modification des conditions de peuplement des villes nouvelles, leur paupérisation, leur ghettoïsation relative ont lentement conduit ce quartier vers sa dégradation. De toute manière, même pour les architectes, estime Michel Andrault, c'était trop. Trop pour ne pas lâcher pied et voir certains projets abimés, en particulier dans la phase du chantier. « À un moment j'ai lâché pied, m'a-t-il dit, et Parat ne s'intéressait pas au chantier. Avec cinquante collaborateurs, on tenait. A cent je perdais pied, j'étais crevé, mal à l'aise. Et nous sommes montés à cent vingt-cinq ou centre trente. » Andrault a compté : ils ont réalisé plus de dix-neuf mille logements. Dubuisson en avouait de son côté plus de vingt mille.

Ces tentatives de modeler des territoires denses et labyrinthiques en souvenir d'urbanisations traditionnelles venus d'autres sociétés, en contraste avec la trop grande lisibilité, l'orthogonalité des barres et tours de HLM, leurs verticales et leurs

horizontales, ces tentatives d'y fonder un paysage un peu volontariste, une sorte de topographie pour y installer des hommes, avait ses mérites mais parfois une dimension illusoire, trop purement sculpturale comme en témoigne cet assemblage décoratif de cubes de bois aux allures de maquette d'urbanisme qui tapissait l'un des murs de leur agence de la rue Vieille-du-Temple et qui semble faire écho à cette quête de territoires urbains immenses et modelés par l'homme.

Dans un entretien qui introduisait à leur première monographie, ils déclaraient ceci : « Cette priorité que nous donnons à l'esthétique est un acte de foi. Nous savons que l'architecture est la résultante de nombreux autres facteurs, mais elle est avant tout un art, avec tout ce que cela comporte d'intuitif, de spontané, d'irrationnel. Cette prise de position préalable nous a été souvent reprochée, mais elle me paraît essentielle dans le combat que doit mener l'architecte. » C'est Pierre Parat qui s'exprimait mais Andrault approuvait immédiatement : « Je suis tout à fait d'accord. »

Angles adoucis, volumes puissants mais carrossés, leur démarche esthétique a été volontaire, mue par une sorte de rêve de puissance. En témoigne assez nettement leur proposition pour le concours de la ville universitaire de Villetaneuse (1966) dans laquelle ils proposèrent l'épannelage d'un grand axe central, et fournirent une maquette des masses en bois, profondément creusée d'espaces ronds ou aux angles arrondis. Ils avaient également réalisé une maquette des vides en positif, qui fut mal comprise.

Leurs œuvres sont en effet comme sculptées, le plus souvent fondées sur l'articulation lisible de volumes simples, structurées par des fûts porteurs, des cylindres, poteaux ou cages d'ascenseurs ; avec des porte-à-faux aussi, nets, des angles arrondis. La cité scolaire d'Orléans-la-Source (1964-1968) avec des façades de Jean Prouvé, les bâtiments du Crédit agricole d'Auxerre (1970-1971) et de celui d'Orléans (1972-1973), la faculté des Lettres de Tolbiac (1970-1972) et le siège d'Havas à Neuilly (1972-1973), la tour Totem sur le Front-de-Seine (1973-1978), sorte de grande mécanique dont il leur avait été explicitement demandé qu'elle se démarquât de ses voisines, le siège des AGF à Madrid (1977-1980) et le palais omnisport de Bercy (1979-1984) témoignent de sa force, de son efficacité.

L'équipe a participé à quatre-vingt deux concours, dont elle a gagné une quinzaine. Elle a perdu celui du centre Beaubourg (1971) et celui de l'hôpital Georges-Pompidou (1984). Elle a deux fois concouru pour le site de la Tête-Défense : pour une consultation confidentielle qui avait été lancée après le plan de relance de Raymond Barre d'octobre 1978 puis pour

le concours Giscard de l'été 1980 pour une grande place encadrée d'immeubles qu'on exigeait de faible hauteur. Choisis face à vingt-trois concurrents, les immeubles miroirs de Jean Willerval devaient être censurés par Mitterrand à l'été suivant.

Mais Andrault et Parat allaient devenir les principaux constructeurs du quartier d'affaires, enclenchant un mouvement qui devait dégrader puis détruire leur relation. Ceci grâce à la rencontre avec le promoteur Pellerin qui en un sens les sauva à un moment où l'agence baissait de régime, avec toutefois trente à quarante salariés encore, les sauva, en ce qu'elle devait leur assurer un gros volant d'affaires, et les mit à mal, annihilant leur identité. Ils dirigèrent les études du quartier Michelet (1982) et un peu plus tard celles du quartier Valmy, à gauche de la Grande Arche (1984), marqué notamment par une nouvelle génération de tours lenticulaires destinées à s'insérer, à s'infiltrer dans les boucles des voiries et dominées par le double gratte-ciel de la Société générale (1995). Enfin divers autres immeubles dans les environs, à Puteaux ou Courbevoie, et près du CNIT, en 1990, la tour Bull ou tour Esplanade, actuelle tour Séquoia.

Mais les temps avaient changé et l'expression architecturale de cette équipe était devenue plus lisse, plus internationale, plus *corporate* pour être franc. Elle échappait maintenant à leurs spécificités d'écriture, à ce qui avait été leur signature, leur marque. A ce qui avait durant plus d'un quart de siècle établi leur cohérence artistique et professionnelle : les constructions articulées en blocs juxtaposés, en une compagnie de blocs reliés par les circulations, en blocs parfois même verticaux de quelques niveaux séparés par un vide. Elle abandonnait les fûts de béton cannelé, les bandeaux courant horizontaux, la structure charpentée, clavetée, les angles arrondis, les sols sculptés en emmarchements, la fusion avec le travail des artistes de l'époque. Michel Andrault, qui en a assuré l'essentiel du dessin, ne la considère pas vraiment. Il ne semble pas loin de la désavouer. Elle ne portait plus en effet les traits qui avaient distingué leur œuvre, ce travail qu'ils effectuaient à la table à dessin, en chemise blanche et cravate, qu'ils traçaient à la main sur calque, au crayon, au stylo-feutre lorsque les feutres sont apparus au milieu des années soixante, au tire-ligne puis au Rapidograph de marque Rotring, ce travail des pleins et des creux, des volumes qu'ils traçaient à la règle, au kutsch, instrument aujourd'hui disparu, au té et à l'équerre, au compas et à la grille à ronds en matière plastique. Ce travail que j'ai qualifié comme étant "en formes" et dont j'ai tenté de vous restituer la nature et la cohérence.