

Day after Day

Kunsthalle Fribourg
Fri-Art
2003 - 2007

Interview d'Anne Lacaton par Raphaël Nussbaumer

1^{er} juin 2006- pour le catalogue Fri-Art

RN : - Autour de la notion de l'usage qui prédomine dans le travail de votre agence, il y a aussi la recherche constante d'une forme de générosité spatiale. Les moyens mis en œuvre vous permettant de réaliser ce luxe procèdent du détournement de certains produits industriels comme celui de la serre horticole. Quels autres avantages trouvez-vous dans ce produit destiné au secteur agricole ?

AL : - Il y a beaucoup de points qui anticipent la question de la serre horticole. Je crois qu'effectivement parler de l'usage, du mode d'habiter, de cette question du plaisir d'habiter qui doit se transformer en une forme de luxe, c'est effectivement l'essentiel de notre architecture. La serre horticole est plus qu'un outil, c'est un véritable espace d'usage fonctionnant par addition à un espace de base ou comme enveloppe. Elle propose des solutions complémentaires, permettant de produire des espaces très différents de ceux utilisés habituellement dans le secteur de l'habitation et du logement. Par rapport à une construction plus traditionnelle comme une verrière, la serre préfabriquée est un produit extrêmement performant. Ses performances constructives, les équipements automatiques, permettent de créer et de gérer un grand volume dans lequel le climat est contrôlable. Comme tout produit standard, il est très économique et étant déjà existant, nous n'avons pas besoin d'en faire ni la conception, ni la fabrication. Ceci permet de l'utiliser dans des surfaces importantes, ce qui crée pour nous des surfaces de développement du logement extrêmement intéressantes.

RN : - La serre horticole a été employée une première fois dans la maison à Coutras et, une seconde fois, à plus grande échelle, dans les logements à Mulhouse. Le poids des procédures administratives liées à ce type de commande vous a-t-elle contraint à réaliser les limites de l'emploi de ce genre de produit dans le domaine du logement ?

AL : - D'une manière générale, je dirais que l'échelle ne change pas notre façon de concevoir les projets. Sur la question des limites à l'emploi des serres, il y a un an et demi, en plein chantier de Mulhouse, je ne vous aurais certainement pas répondu de la même manière qu'aujourd'hui. Ce projet était un projet public, avec un cadre d'opération plus rigide, beaucoup plus de contraintes, administratives, normatives, etc... et des systèmes de contrôles de la construction beaucoup plus extensifs. Il a été très difficile de transposer un produit agricole dans les normes du bâtiment, de faire accepter son potentiel et de faire reconnaître son intérêt thermique par rapport à la réglementation qui est en vigueur dans ce domaine en France.

La situation était à ce point compliquée, que, à moment donné nous pensions voir atteint les limites à l'utilisation de serres horticoles dans un cadre autre que la construction d'une maison privée.

Et puis finalement, tout cela s'est réglé, le projet est terminé, et très probant, l'espace est habité est extraordinaire, les économies d'énergie sont là, le confort thermique aussi.

Nous avons résolu sur ce projet le problème de la transposition et cela nous autorise à penser que l'on peut aller encore plus loin. Nous travaillons d'ores et déjà sur un projet où nous réemployons la serre horticole, en cherchant à développer son utilisation dans un projet plus dense.

Nous cherchons à pousser plus loin les limites de l'emploi des serres horticoles. On aurait pu penser qu'elles étaient liées à la taille et à la hauteur des immeubles. A Coutras, le projet était au niveau du rez-de-chaussée. A Mulhouse, nous avons un étage sur rez-de-chaussée; le projet sur lequel nous travaillons actuellement a encore un étage supplémentaire.

Par ailleurs, nous avons essayé d'utiliser d'autres moyens que les serres. Mais nous y revenons toujours, parce que c'est vraiment le produit qui convient pour faire ce type d'espace, pourquoi se priver de l'employer encore et de l'adapter autant de fois que nous le souhaiterions ?

RN : - L'adaptation de ce type de produit dans le domaine de la construction soulève une question liée à la propriété intellectuelle. Ne vaudrait-il pas la peine de le faire breveter ?

AL : - C'est trop compliqué de faire breveter un tel produit dans le domaine du bâtiment. De plus, je ne crois pas que cela puisse intéresser les fabricants de serres, car notre échelle est trop réduite, comparativement à ce qui est construit dans le domaine agricole et horticole. Quand nous construisons 1'500 m² de serre pour un ensemble d'habitation, ce qui est déjà un

gros projet, parallèlement dans le secteur agricole, une construction de 15'000m² est tout à fait courante, pour couvrir un champ horticole. Et puis, si cela devenait un produit dans le domaine du bâtiment, il se transformerait et s'alourdirait sûrement, et nous pensons qu'il est certainement plus intéressant de rester dans l'adaptation et dans la transposition.

RN : - C'est peut-être davantage les architectes qui se mettraient à réemployer ce produit s'ils en voyaient l'avantage ?

AL : - Je pense que même si beaucoup d'architectes peuvent penser aujourd'hui que c'est un produit intéressant, il y a toujours quand même une question d'approche esthétique, d'image. Nous nous sommes intéressés au départ aux serres en verre plutôt qu'en plastique. Le verre a un côté plus délicat, plus fin. Nous sommes très vite passés à la serre en plastique, car elle est plus performante à tous les niveaux, aussi bien dans la résistance que le développement technologique des automatismes ou que dans les surfaces qu'elle peut couvrir à un prix très réduit. C'est un produit beaucoup plus contemporain dans sa conception. Il y a aussi l'aspect recyclable et facilement démontable.

Néanmoins, par sa forme, c'est délibérément quelque chose qui n'est pas un produit architectural et cela dérange souvent. Même aujourd'hui, les commentaires sur nos projets évoquent souvent un côté *bricolage* qui ressort du fait d'employer un matériau qui est habituellement un matériau de l'agriculture, peut-être considéré comme sous-produit de l'architecture.

Comme nous avons trouvé le moyen de le transposer, nous pensons qu'il est préférable que la serre en plastique reste un produit agricole. Ainsi, elle est pour l'agriculture un outil de travail, qui se doit d'évoluer, d'être performant, et c'est cela qui la rend, à notre avis, si intéressante. Il y a aujourd'hui par exemple le développement des films transparents, très souples et très résistants, qui vont apporter quelque chose d'intéressant pour la transparence.

RN : - Il y a aussi dans votre travail un autre type de performance, qui est celle de la légèreté, une légèreté formelle et constructive. Est-ce que de ce point de vue, le slogan de Mies van der Rohe *less is more* pourrait être réinterprété *par moins de matière, plus d'espace* ?

AL : - Je pense que c'est même plus que cela, la légèreté est une question de comportement. Être léger a à voir avec la délicatesse, c'est une façon de se poser quelque part, de faire des choses qui ne pèsent pas, qui n'impactent pas durablement, qui ne paraissent pas enracinées. Cela est lié à l'idée du minimum, d'en faire toujours le moins. Le *moins*, c'est le *geste moins*, c'est *l'intervention moins* pour trouver plus quelque part. Il y a beaucoup de projets pour lesquels on a travaillé de cette manière. Par exemple, pour cette maison dans les arbres au Cap-Ferret, où la légèreté était impérative pour garder le site tel qu'il était, avec sa forêt, la dune... Il y avait une fragilité à conserver, et il est possible d'y arriver si l'on est léger, on ne peut pas être à la fois fragile et lourd, cela n'existe pas. Je ne suis pas sûre que ce soit tout à fait la définition du *less is more*.

Il y a d'autres exemples, comme ce projet à Saint-Nazaire où nous devions faire plus de logements sur un site comprenant des bâtiments existants. Le maître d'ouvrage demandait de tout démolir pour y reconstruire le nouveau programme. Finalement nous avons proposé de ne rien démolir et seulement d'y ajouter des constructions, en les posant de manière très délicate. La transformation du Palais de Tokyo représente aussi une forme de légèreté, ainsi que le travail d'étude PLUS sur les tours et les barres dans les grands ensembles des années soixante (étude faite en commun avec Frédéric Druot). Ce sont des interventions qui transforment l'espace à vivre sans pour autant modifier lourdement ce qui existe.

C'est une sorte de comportement minimum, de ne pas aller au-delà de juste ce qu'il faut.

RN : - Cela nous amène à ma prochaine question qui est celle de la monumentalité. Le Palais de Tokyo est un ensemble, à l'origine, de caractère monumental. Dans votre projet, il a été déshabillé, il est devenu fragile, et finalement ne rappelle la monumentalité qu'à travers la taille de ses espaces et de leur extrême générosité. Quels rapports entretiennent vos projets habituellement avec la monumentalité ?

AL : - La monumentalité c'est quelque chose qui nous est étranger. C'est pour nous une notion qui appartient à un autre siècle, à une époque où l'architecture s'occupait de célébrer et de représenter, plutôt que de servir ou d'être utile ou tout simplement créer de l'espace agréable à vivre. C'est quelque chose qui ne nous est pas familier et il nous semble que l'architecture aujourd'hui, n'a pas besoin de s'affirmer au travers de la monumentalité.

Le Palais de Tokyo est un très bon exemple, de l'extérieur c'est un bâtiment qui semble très monumental, mais pour l'avoir étudié de près et par l'intérieur, au contraire, les architectes qui l'ont construit ont joué un jeu très fin, entre le dedans et le dehors. Vu de l'intérieur le projet est d'une grande modernité qui se lit sans doute aujourd'hui plus facilement qu'en 1937.

C'est un bâtiment qui a pratiquement été construit comme on ferait un supermarché aujourd'hui. C'est-à-dire très rapidement, avec une efficacité structurelle énorme et très peu de matière. Puis, ils y ont ajouté un habillage, une carrosserie, qui produit un caractère monumental.

Au Palais de Tokyo, les espaces intérieurs ne sont absolument pas monumentaux, bien au contraire. Ce sont vraiment des espaces qui ont été conçus pour le musée, par la façon dont s'introduit la lumière naturelle, différenciée selon les étages, ou par le développement des murs de cimaises. C'est un bâtiment qui est pour cela extrêmement intéressant, mais on peut se tromper d'interprétation, si on le regarde uniquement de l'extérieur.

RN : - Bon nombre de vos projets et de vos réalisations condamnent le postulat *tabula rasa* énoncé par l'architecture moderne, et respectent l'histoire d'un lieu et de son contexte. Ils construisent avec ce qui existe, le transforment et le mettent en valeur. Le Palais de Tokyo dont on a parlé, ou l'étude PLUS qui traite de la transformation des grands ensembles, ou même la remise en état du square Léon Aucoc à Bordeaux n'illustrent-ils pas cela de manière différente ?

AL : - Nous prenons de la modernité ce qu'il y a de mieux, c'est-à-dire une sorte de générosité, ainsi que l'idée de se dégager d'une architecture définie par ses formes. Si l'on s'extrait des manifestes de l'époque et que l'on regarde les bâtiments, on s'aperçoit que se sont les plus généreux que l'on ait jamais réalisés, notamment dans le logement. Que ce soit à Casablanca, Dakar, Beyrouth, ou d'autres villes où l'on a construit des bâtiments modernes, ou même par certains aspects les grands ensembles, on se rend compte que la volonté de créer des espaces simples, confortables, dédiés à l'usage, de profiter d'un site, ressort comme primordiale, et cela est pour nous extrêmement important. Il nous est impensable de remplacer quelque chose par une autre chose. Aujourd'hui on peut se donner la liberté de combiner, de mêler les choses, plutôt que d'en abattre certaines pour en recommencer d'autres. Je crois que l'architecture est bien encore le dernier domaine qui se prive de cela, quand on voit comment fonctionne la musique, l'art contemporain, la mode, c'est toujours une série de combinaisons, de reprises, de sampling. L'architecture au contraire veut toujours condamner ce qu'il y avait avant, pour refaire autre chose. Par notre démarche, nous avons juste l'impression d'être dans notre époque.

RN : - Cela pose la question du contexte. La serre horticole comme ready-made dénote d'une certaine manière une relation indifférente au lieu, puisqu'elle pourrait être entreposée n'importe où, et est donc presque non contextuelle. Cependant, vos projets produisent toujours un lieu, ils finalisent un rapport au sol, à ce qui les entoure. Comment expliquez-vous la notion de paysage avec laquelle vous travaillez ?

AL : - Oui, je pense que c'est vrai, mais peut-être pas au sens d'un paysage construit avec du végétal, mais plutôt avec la notion de paysage comme quelque chose qui est déjà constitué, un site, une situation.

Tout peut-être un paysage, une rue, une place... C'est simplement quelque chose qui va au-delà de l'échelle du bâtiment, et cette notion est toujours présente pour nous.

La maison au Cap Ferret est totalement constituée par le paysage qui l'entoure, et ce paysage s'étend aussi loin que la vue le permet, ce n'est pas simplement le terrain avec ses arbres, c'est aussi l'horizon. Au Cap Ferret, l'idée de voir l'horizon, c'est ce qui a déterminé le niveau d'habitabilité de la maison, puisqu'il était visible depuis une certaine hauteur et non pas depuis le niveau du sol.

L'architecture peut aussi être au service du paysage. Sur le site du bâtiment de l'université des arts et des sciences humaines de Grenoble, nous nous sentions enfermés par les montagnes et nous avons cherché à créer l'illusion qu'il y a quelque chose qui va au-delà de ces montagnes. C'est une notion élargie de paysage qui s'étend de ce qui est visible et à ce qui ne l'est pas. C'est une manière d'interpeller notre imaginaire.

Raphaël Nussbaumer Interviews Anne Lacaton

June 1, 2006 – for the Fri-Art catalogue

RN: Although the question of use predominates in your office's work, another key aspect is the constant search for some form of spatial generosity. The means employed to achieve this sort of luxury result from the deflection of certain industrial products—of greenhouses, for instance. What other advantages does this product, originally intended for the agricultural sector, present?

AL: Many points exist in anticipation of the greenhouse idea. I believe that to actually pay heed to the use made, the way of living, the call to transform the pleasure of occupying into a form of luxury—all this is indeed the essence of our architecture. The greenhouse is far more than a tool: it represents a truly use-oriented space that works like either an addition to, or an enveloping of, a basic space. It invites complementary solutions that enable spaces to be produced that are very different from those generally found in the private and collective housing sector. Compared to more traditional constructions—notably, the sun lounge—the prefabricated greenhouse is a high-performance product. Its effectiveness as a building material and its automatic equipment make it suitable for handling large, controlled-climate volumes. And, like all standard products, greenhouses are very cost-effective; the fact that they already exist frees us from having to design or manufacture them. They thus lend themselves to being applied to very large surfaces, which in turn gives us great leeway to develop some extremely interesting housing projects.

RN: You first used the greenhouse for a private house in Coutras (Gironde); and then a second time, on a larger scale, for a multi-unit housing project in Mulhouse. Did all the red-tape involved in this type of commissions make you realize the limits to using this type of product in the housing sector?

AL: Generally speaking, I'd say that the scale of a project does not affect our design plans. As to the limits to using greenhouses—a year and a half ago in Mulhouse, when the project was under construction, I may well have answered altogether differently from today. Mulhouse was a public project, thus implying a stricter framework and involving a number of administrative constraints, imposed standards, and so forth...as well as far more extensive construction monitoring systems. It was very difficult to transpose an agricultural product into construction standards, to gain acceptance of its potential and to have its thermal quality recognized on the basis of the regulations applied in this sector by the French. At one point, things got so complicated that we thought we had reached the limits to using greenhouses in any other context than for private houses.

And then, somehow, everything got ironed out, the project was completed and—better yet—the inhabited space proved to be extraordinary, featuring major savings on energy and full thermal comfort.

Solving the transposition problem with that project encouraged us to believe we could take things even further. Already now, we are working on a new project where we will be using a greenhouse again, seeking to develop its use within a higher-density project.

We are trying to push back the limits to the use of horticultural greenhouses. People tend to think that such limits depend on a building's size and height, but Coutras was a ground-floor project; in Mulhouse, we were dealing with one storey atop the ground floor; and our current project involves still another storey.

Meanwhile, we have tried to resort to other means, but we keep coming back to greenhouses because they really are the best solution to creating this type of space. So why deprive ourselves of them? Why not use and adapt them as often as we care to?

RN: Adapting this kind of product to the building sector gives rise to the question of intellectual property. Wouldn't it be worthwhile to have it copyrighted?

AL: It's too complicated to copyright such a product in the building realm. Moreover, I'm not sure it would interest greenhouse manufacturers all that much, since we work on too small a scale compared

to construction in the agricultural and horticultural sectors. When we build, say, 1500 square meters' worth of greenhouse for a housing unit—which is already a huge project for us—the equivalent in the agricultural sector very easily comes to a construction of 15 000 square meters for covering a horticultural field. Then, too, if greenhouses were turned into a construction product, they would be transformed into something different and more cumbersome. So we really are convinced it's more interesting for us to stick to adapting and transposing them.

RN: Maybe it's the architects who would be more likely to latch back on to this product if they saw its advantages?

AL: It seems to me that even if, today, it looks like a number of architects are taking a certain interest in this product, there nevertheless remains the everlasting question of aesthetics, of the image conveyed. At first, we were attracted to glass rather than plastic greenhouses: glass is somehow more delicate, finer. But we soon switched over to the plastic greenhouse, which is more efficient on all levels—be it for its resistance, the technological advances in its automatic equipment, or the surface area it covers at such a low cost. Its underlying concept is far more contemporary. Also, it can be recycled and is easy to dismantle.

Nonetheless, its very form is deliberately something that is not an architectural product, and this often bothers people. Even nowadays, appraisals of our projects tend to allude to their *makeshift* aspect, which derives from the fact that the material used is more identifiably agricultural and thus, perhaps, considered as an architectural by-product.

In our opinion, now that we have found a way of transposing the greenhouse, it seems preferable for it to remain classified as an agricultural tool. As such, it is expected to evolve, to fulfill its possibilities, which to our mind is exactly what makes it so interesting. Nowadays, for instance, transparent film claddings are being developed that are extremely flexible and resistant and promise to improve upon the level of transparency.

RN: Your work also involves another type of accomplishment: that of lightness, both formally and construction-wise. In this respect, would you say that Mies van der Rohe's slogan "less is more" could be reinterpreted as "less material, more space"?

AL: I think there's even more to it than that. Lightness is a question of behavior. It has to do with daintiness; it's a way of settling somewhere, of doing things that are weightless, that make no lasting impact, that do not seem rooted. This is connected with the idea of the minimal, of doing ever less. The "less" is the "less of a gesture" or "less of an intervention," with an eye to somewhere coming up with more. We have worked on many projects in this manner. The house in the trees at Cap Ferret, for example, where lightness was vital to keeping the site in its original state, with the woods, the dune... We were called upon to preserve a certain fragility there. This can be done if you keep things light; you cannot be both fragile and heavy at the same time. That doesn't exist. I'm not sure that this is altogether the definition of "less is more."

Other examples include our brief for the Saint-Nazaire (Loire-Atlantique) project, calling upon us to create additional dwellings on a site already featuring several buildings. The contracting authority wanted us to dismantle everything and build up the new project from scratch. We ended up suggesting instead that nothing be torn down, but that several buildings simply be added by delicately incorporating them into the site. A form of lightness also characterizes our remodeling of the Palais de Tokyo exhibition venue. It comes across, too, in our study project (carried out jointly with Frédéric Druot) on the multi-story towers and long middle-rise blocks in the large-scale housing developments of the '60s. These interventions remodel living spaces without imposing any heavy transformations on existing structures.

Ours is a sort of minimalist approach: that of not interfering beyond bare necessity.

RN: This brings us to my next question, to do with monumentality. Originally, the Palais de Tokyo building as a whole was of a monumental stature. Your project proceeded to undress it, rendering it fragile, and leaving only the size of its exhibition spaces and their extreme generosity to retain a sense of monumentality. What sort of relationship do your projects generally entertain with monumentality?

AL: The notion of monumentality is alien to us. To our mind, it belongs to another century, to an era when architecture sought to celebrate and represent, rather than to serve or be useful or, more simply still, to create a space which is enjoyable to live in. We are not familiar with the idea, nor do we feel that it is something to which architecture needs to resort in order to assert itself.

The Palais de Tokyo is an excellent example: from the outside, the building looks altogether monumental. However, having studied it closely and from within, we noticed that—on the contrary—the architects who built it had very subtle intentions for the inside and outside. Seen from within, the project is extremely modern, in a way that undoubtedly comes across more easily today than it would have in 1937. The building was built practically the same way we build our supermarkets today. That is to say, very quickly, with strong emphasis on structural efficiency but sparing in the use of material. Next they added a cladding, the bodywork so-to-speak, giving it its monumental appearance.

The inside spaces of the Palais de Tokyo are not at all monumental—indeed, far from that. These are spaces that were really designed for the museum, as can be seen from the way natural light filters in, lighting each floor differently, and from the layout of the exhibition walls. In this respect, it is a tremendously interesting building, but one that can be wrongly interpreted if seen only from the outside.

RN: Many of your projects and accomplishments condemn modern architecture's *tabula rasa* postulate, choosing instead to respect the site's history and context. You tend to work with what exists, transforming and enhancing what you find. Wouldn't you say that, each in their own way, the aforementioned Palais de Tokyo, or your PLUS study project for converting large housing developments, or even the renovation of the Léon Aucoc Square in Bordeaux, all illustrate as much?

AL: We avail ourselves of modernity's best features—that is, a kind of generosity, and the idea of disentangling architecture from form. To draw on the era's manifestoes and to view the buildings is to realize that the latter are the most generous ever, especially when it comes to housing. Take Casablanca, Dakar, Beirut, or any other cities where modern buildings have been built—or even, in some respects, the major urban development projects—and what stands out as crucial is the intention to create spaces that are simple, comfortable and suitably useful, and to make the most of a site. The idea of replacing one thing by another is unthinkable for us. Today, we are free to combine and blend things rather than having to dismantle one thing in order to rebuild another. I guess architecture is the last realm of endeavor *not* to take advantage of this trend, compared to what's going on in music, contemporary art or fashion, where it is always a matter of combinations, of revivals, of samplings... Architecture takes the opposite tack, endlessly seeking to condemn what already exists, with an eye to rebuilding something in its stead. We feel that our approach simply puts us in step with our times.

RN: That brings up the question of context. In a way, as ready-mades, horticultural greenhouses imply a certain indifference to the site, since they can be set down anywhere. To all extents and purposes, that makes them non-contextual. Yet your projects always produce specific sites that strive to relate to the ground and to their surroundings. How would you explain the idea of landscape underlying your approach?

AL: There's some truth to what you say, but perhaps less in the sense of a landscape built up out of plant-life than in that of a constructed setting, a site, a location.

Everything can be a landscape—a street, a square... It's merely something that goes beyond the scale of a building and, for us, it's an ever-present idea.

The house in Cap Ferret is part and parcel of the surrounding landscape—a landscape that stretches out as far as the eye can see. And that setting is not simply a plot of land with its trees, but also the horizon. Moreover, since the horizon could not be seen at ground level, it was the height at which the horizon becomes visible that determined at what level the house was to be inhabited.

Then, too, architecture can work on behalf of the landscape. The site of the Grenoble University's Department of Arts and Human Sciences made us feel closed-in by the mountains. We therefore sought to create the illusion of something extending beyond those mountains—an enlarged notion of the landscape that travels beyond what is visible and on to what is not. A challenge to our power of imagination.