

COMPTE-RENDU

L'ARCHITECTURE ET LE CADRE

Le 2 octobre dernier, AA organisait au sein de l'Atelier Tarkett à Paris un nouvel échange dans le cadre de la série « Affinités créatives » et réunissait à l'occasion le réalisateur Raphaël Vital-Durand et l'architecte Stéphane Maupin. Extraits choisis.

Emmanuelle Borne : Raphaël Vital-Durand, vous avez réalisé, avec votre frère David, un film sorti sur les écrans en août 2017, intitulé *Et mon cœur transparent*, l'histoire d'un homme dont la femme meurt dans un accident de voiture et qui la redécouvre à partir de cet accident. Stéphane Maupin, vous êtes l'auteur des logements M dans le XVII^e arrondissement de Paris et du centre RATP dans le XIX^e. Ce centre de maintenance des voies qui se situe en bordure de Paris, à côté du périphérique, est pétri de références cinématographiques...

Stéphane Maupin : Le bâtiment RATP est effectivement emprunté au cinéma, et surtout à la saga des James Bond. Je vous invite à regarder *L'Homme au pistolet d'or* et vous comprendrez à quel point il est totalement pétri de l'univers bondien. C'est un exercice particulier puisqu'il fallait travailler la fonction du bâtiment et j'ai souhaité qu'un bâtiment fonctionnel ne soit pas simplement réduit à son titre et qu'il puisse devenir un palais ouvrier, en tout cas autre chose que simplement un hangar, qui était la commande initiale. C'est un *early-work*, un pot-pourri de références.

EB : C'est un ouvrage qui puise dans différents univers. *Et mon cœur transparent* est aussi une œuvre transgenre, qui emprunte à la fois au thriller, à la romance, à un univers plus surréaliste.

Raphaël Vital-Durand, les références sont-elles importantes ?

Raphaël Vital-Durand : Oui, faire un film, c'est englober tous les films qui existent déjà depuis un siècle, depuis que ce septième art existe. Le plus fort d'entre nous pour les références est Quentin Tarantino, qui fait ça de manière jubilatoire, offrant un clin d'œil toutes les minutes. Dans notre premier long-métrage, il n'y a peut-être pas un clin d'œil toutes les minutes, mais les références font partie de l'ADN du film : certains les verront, d'autres pas. Faire des films est, comme l'architecture, un combat. Il faut défendre des films suffisamment forts pour ne pas tomber systématiquement dans le documentaire. Il y a de très beaux documentaires, mais il ne faut pas tout mélanger : rentrer dans une salle obscure et voir s'allumer un écran géant qui nous raconte une histoire, c'est en train de se perdre. Il faut revenir à la dimension jubilatoire du cinéma. Il faut se battre et créer pour rêver.

EB : Dans *Et mon cœur transparent*, les cadrages sont extrêmement picturaux et l'architecture, un outil pour cadrer, semble-t-il...

RVD : Oui, effectivement, l'architecture permet de fixer un cadre. En fait, tout est cadre, la nature aussi est une architecture. Tout cela nous permet de nous poser, de poser

nos personnages. Le cadre est lié à la façon dont on veut raconter l'histoire : quand on fait un gros plan, on est au plus près de nos personnages ; si on fait un plan très large, on adopte plutôt une vue au microscope, comme si on étudiait une fourmi. On laisse alors nos personnages vaquer à leurs occupations. Chaque cadrage permet de raconter quelque chose de différent.

EB : Les architectes ne travaillent qu'avec des contraintes. Quelles sont celles d'un réalisateur ?

RVD : Il y en a de nombreuses, parce que, comme l'architecture, faire un film coûte de l'argent, contrairement à la peinture ou à l'écriture, qui sont des arts plus solitaires. De la même manière que l'architecte construit avec des gens, le réalisateur travaille avec toute une équipe... Vous le constatez dans les génériques de films, qui comptent 100-150 salaires. Sinon, les autres contraintes sont plus abstraites que dans l'architecture, où tout est visible avant la fabrication, sur plan. Certaines pubs sont basées sur des story-boards préalable, mais, avec un long-métrage, on ne peut pas réellement procéder ainsi : le film se révèle au fur et à mesure, au montage. Les partis pris d'un réalisateur ne sont pas visibles immédiatement.

SM : Quand je dessine mes plans, c'est un peu comme Astérix, une

fois que je les construis, je les jette, il y a donc une part de surprise au moment du chantier. Moi, je n'ai pas d'acteurs, mais, entre les entreprises qui viennent, celles qui font faillite, entre la phase réalisation et la phase montage, il se passe des choses, il y a toujours des surprises. Entre le projet initial et le projet livré, il y a une satisfaction, mais aussi une part d'inattendu.

EB : Raphaël Vital-Durand, vous avez réalisé des clips et des pubs, Stéphane Maupin, vous connaissez le monde du design. Peut-on adapter la même méthode à des formats différents ?

RVD : Oui, l'acte de création est le même. L'énorme différence est qu'un clip ou une pub réclame un mois de travail, alors que notre premier long-métrage nous a demandé sept ans de travail et, en sept ans, tout change, tout évolue. Sinon, le processus de création est le même. Maintenant qu'on s'est affranchi de notre premier long-métrage, on va plus vite dans le deuxième, on connaît les erreurs à ne pas répéter.

SM : La manière d'aborder le projet n'est pas du tout la même selon le point de vue de l'architecte ou du designer. Quand un architecte conçoit une chaise, il la pense comme un projet, il va suivre un processus d'architecture, comme si c'était un édifice, il va l'imaginer avec tous ses assemblages, il va



affiner la chose, alors que le designer, lui, va être influencé par l'outil de fabrication. Il va se demander quel moule choisir et comment fabriquer la chaise d'un seul tenant. C'est un changement complet d'attitude. Avec le designer, ce sont les outils industriels qui prévalent alors que l'architecte va procéder à un travail minutieux d'assemblage.

Faire des films est, comme l'architecture, un combat.

EB : Est-ce que la dichotomie commande publique/commande privée, très vive en architecture, existe aussi dans la réalisation de films ?

RVD : Quand on travaille sur une pub ou un clip, il y a une maison de disques ou un annonceur qui commande. On est plus à l'écoute, d'autant plus qu'une agence a travaillé sur le concept, depuis déjà un an, qu'il y a eu des allers-retours et que nous arrivons à la fin, pour réaliser ce qu'ont décidé l'agence et l'annonceur. La question principale est alors la suivante : que peut-on apporter de plus ? Comment rendre cinématographique ce qui a été déjà décidé ? Il faut aller dans le sens de ce qu'ont tracé l'annonceur et l'agence, mais sans perdre de vue ce que l'on peut apporter, parce que c'est pour ça qu'on nous appelle.

SM : En architecture, on vit un drame : la commande publique s'est effondrée, elle est complètement partie dans les mains du privé. Avec la commande publique, on attendait de nous un respect des prix et des délais et finalement la question de la création et de l'identité du bâtiment n'était pas remise en cause. Avec la procédure des concours, on choisissait un bâtiment et on respectait son intégrité. Dans la commande privée, on bascule du côté obscur, c'est-à-dire que le commanditaire pense mieux savoir que l'architecte comment concevoir et réaliser un bâtiment, il nous impose son ignorance, c'est un véritable supplice. Comme Raphaël, je veux vendre du rêve, du plaisir. Je sais bien qu'à Paris nous vivons un moment d'éternité parce que nous avons des façades haussmanniennes que le monde nous envie, mais je pense que malgré tout, on peut s'y soustraire. Il y a des lieux où l'on peut faire autre chose. ■

De gauche à droite / From left to right: Stéphane Maupin, Emmanuelle Borne et Raphaël Vital-Durand.