

BECKMANN : "UN PEU DÉMORALISÉ, FRANÇOIS ?"
"You must be a bit demoralized François?"



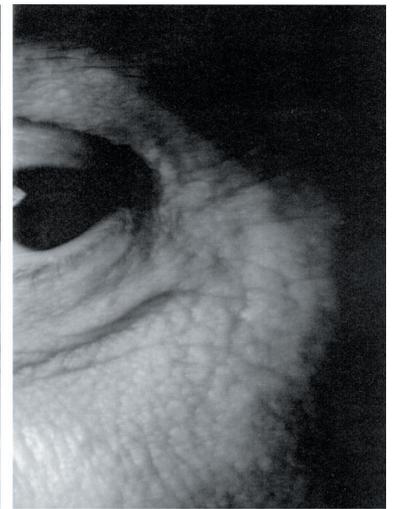
Le photocopieur et son modèle - Aldric Beckmann - 1/4



Le photocopieur et son modèle - Aldric Beckmann - 2/4



Le photocopieur et son modèle - François Seigneur - 1/4



Le photocopieur et son modèle - François Seigneur - 2/4



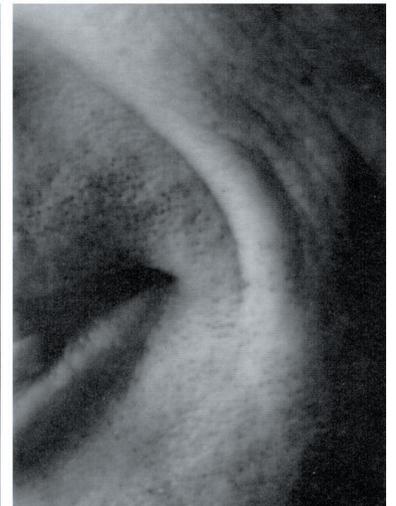
Le photocopieur et son modèle - Aldric Beckmann - 3/4



Le photocopieur et son modèle - Aldric Beckmann - 4/4



Le photocopieur et son modèle - François Seigneur - 3/4



Le photocopieur et son modèle - François Seigneur - 4/4

SEIGNEUR : "EN PÉTARD, SURTOUT."
"Above all, furious."

PRÉAMBULE À DE PRÉCIEUX INSTANTS PARTAGÉS AVEC FRANÇOIS SEIGNEUR

Paris, le 7 novembre 2009

Cher François,
Pourrait-on se faire une éternelle promesse ?

Voilà vingt ans que j’avance dans l’architecture. J’éprouve aujourd’hui un besoin de mieux comprendre ton éducation, ce rapport maître-élève qui a formé mon regard et mon écoute, qui m’a donné des ailes pour travailler, non par dogmatisme identitaire, mais par infiltrations, passions et fantasmes, et obligé en permanence à l’exploit…

Tu me diras : « Pourquoi moi ? » Pourquoi François Seigneur ? Peut-être à cause de mon penchant obsessionnel pour les esprits libres, nourri par des rencontres avec des esprits atypiques qui, petit à petit, m’ont révélé leur volonté d’architecture, posé sur moi une vie chargée d’émotions, et m’ont invité à une relation étroite avec le danger, à une résistance sans limite face aux convenances, au bienveillant, au bon goût éternel, au bien établi, aux penchants moralistes partagés… Peut-être aussi pour développer un besoin d’émotions dans un art en danger, cherchant son chemin entre une globalité nouvelle et les visions idéalistes de trop nombreux architectes, repus d’architectures faussement visionnaires, basées sur une multitude de dogmes confus et erronés.

Tu es, François, le poète d’une architecture et d’une démarche singulières, qui séduisent autant qu’elles agacent ou font sourire.

Ton architecture, me semble t-il, se recherche ailleurs.
Où ?

Difficile à appréhender…

Nous sommes ensemble, après de nombreuses conversations, incapables de le dire vraiment. La peur, sans doute, de déceler quelques vérités nous a fait peur. Elle se trouve sûrement dans les profondeurs de la pensée, où la virtuosité simple ne sert à rien, mais se combine avec la science, l’histoire, l’anthropologie, la géographie, la sociologie, la vie politique, la finance et enfin l’art.

Comme le dit justement Douglas Coupland : « La nostalgie est une arme. »

Malgré ta tendresse romantique pour une époque où boy-scouts, Frédéric Chopin et 2 CV forgeaient une éducation, ton travail d’architecte ne peut se penser, se produire et se développer dans un temps différé, passéiste ou futuriste. Il n’est que la pétrification d’années de voyages, d’errances volontaires pour améliorer et accumuler tes propres ressentis, afin de mieux maîtriser des scénarii forts et uniques, réponses poétiques à la contingence d’une situation. Je te propose de parler de monochromie, d’ordre et de désordre, d’épaisseur et de temps ; ces notions/concepts nécessaires à tout acte créateur et indispensable à notre ère post-globale, où le contrôle, l’obsession de l’ordre sécuritaire et les dispositifs d’évaluation s’infiltrent dans les moindres structures discursives, administratives, sociales, mais aussi artistiques.

Peut-être que tu ne souhaites plus vraiment construire, mais toujours tu observes, colonises avec ton regard, dénonces, critiques et exposes.

Tu proposes d’attraper l’architecture avec des mots comme l’on attrape des images avec son appareil photo.

Pour fixer l’immatériel, les attitudes, les contradictions, ces choses infimes qui passent comme une ombre dans le regard. Les fixer pour mieux les démasquer, mieux les comprendre et mieux les partager.

Infatigable, tu t’opposes – parce qu’il te fait souffrir – à un savoir architectural qui n’a plus d’autre repère que la surconsommation, l’abus du design et du référent culturel autoréférentiel et consommé.

Résistons, et rêvons à de belles promesses.

Partager du temps ensemble serait un peu s’engager à toujours recommencer, à aller par son propre chemin, à ne pas écouter les conseillers pleins de sollicitude, à se méfier de toutes les évidences, à continuer à avoir peur, à être inquiet, à ne jamais être sûr de rien, à se garder de la fausse insolence, à haïr la parodie, à se souvenir, à dire la vérité sans s’en vanter, à abandonner les voies rapides pour suivre des traces incertaines, à prendre son temps, à lutter contre la médiocrité, à ne pas craindre l’affrontement.

Je me permets aujourd’hui de rêver, dans ce « monde sauvage et incertain, à ce paysage-objet retrouvé qui déploie sans ambage ses contrastes et ses contradictions, sérieux et décontracté, familier et incongru, naturel et artificiel, mystérieux et ouvert, simple et sophistiqué… Et ainsi réinventer une architecture sensible, poétique, loin de toute certitude ».

Aldric Beckmann

FOREWORD TO THE VALUABLE MOMENTS SHARED WITH FRANÇOIS SEIGNEUR

Paris, the 7th of November 2009

Dear François,
Could we make an eternal promise?

I have been moving forward in architecture for twenty years. Today I need to understand your education better: this master-student relationship, which has trained my eye and my ability to listen, which has given me wings to work, not through an identity-based dogmatism, but through infiltration, passion and fantasy, and continuously forced me towards achievement.

You will say to me, why you? Why François Seigneur? Perhaps because of my obsessional leaning towards free spirits, fed by encounters with atypical spirits, which, little by little, have revealed to me their architectural strength of will, endowed me with a life full of emotions, and encouraged me into a close relation with danger, to remain unconstrainedly resistant faced with proprieties, benevolence, endless good taste, established good, and mixed moralist leanings. Perhaps also to develop a need for emotion in an endangered art, looking for its way, between a new global approach and the idealist visions of an excessive number of architects, sated with so-called visionary architecture, based on a plethora of confused and groundless dogmas.

You are François, the poet of unusual architecture and approach, which develops as much attachment as it does irritation or smiles.

Your architecture, it would seem, looks for itself elsewhere.
Where?

This is difficult to grasp…

Together, after many conversations, we are incapable of really saying how, through fear, no doubt, of revealing a few truths that frighten us. It can surely be found in the depths of the mind, where simple virtuosity serves no purpose, but combines with science, history, anthropology, geography, sociology, politics, finance and, finally, art.

As Douglas Coupland rightly said: Nostalgia is a weapon.

Despite your romantic tenderness for a period in which boy scouts, Frederic Chopin and 2hp cars forged an education, your work as an architect cannot be thought out, produced and develop in delayed time, whether backward or forward-looking. It is only the petrification of years of travel, voluntary wanderings to improve and accumulate your own feelings, in order to master strong and unique scenarios better; poetic responses to the contingencies of a situation.

I suggest we speak of monochrome, order and disorder, substance and time; these notions and concepts necessary to any creative act and essential to our post-global era, where control, the obsession with safety and assessment measures, seep into the smallest discursive, administrative, social and artistic structures.

Maybe you no longer wish to really construct, but you always observe, colonize with your vision, denounce, criticise and expose.

You offer to capture architecture with words as one would capture pictures with a camera, to fix the immaterial, attitudes, contradictions, infinitesimal things which move like a shadow across our eyes, to fix them to unmask them, to better understand and share them.

Tireless, you counter and suffer from an architectural knowledge that has no other point of reference than overconsumption, the misuse of design and the self-referring and consumed cultural referent.

Let us resist and dream of fine promises.

Sharing time together would be similar to committing oneself to continually starting over, going on one’s own path, not listening to advisors full of solicitude, being wary of all evidence, continuing to be frightened, worried, never being sure of anything, maintaining a false insolence, hating parody, remembering, saying the truth without boasting, abandoning fast ways to follow uncertain tracks, taking one’s time, fighting against mediocrity, and never fearing confrontation.

Today, I allow myself to dream, in this “wild and uncertain world”, of this landscape-object found again, displaying its contrasts and contradictions in plain language, careful and relaxed, familiar and incongruous, natural and artificial, mysterious and open, simple and sophisticated, etc. And, therefore, of reinventing sensitive, poetic architecture, far from any certitude”.

Aldric Beckmann

« LA RELATION ORDRE/DÉSORDRE EST UN GUIDE TRÈS PUISSANT »

Aldric Beckmann. Quand on te demande d’expliquer tes travaux, tu avances un organigramme un peu gribouillé, où tout s’entrecroise...

François Seigneur. Pas tout, mais beaucoup de choses. Cet arbre généalogique, c’est un plan. Je l’ai fait pour classer les projets par famille, temps, épaisseur, vitesse, distance, monochromie, absence, etc. Je me suis rendu compte qu’il était impossible de placer les mots et les projets par catégories distinctes, qu’il y avait des grandes familles, mais que ces familles étaient très adultères, très imbriquées. On peut comparer mes gribouillis à une boîte à outils.

A.B. Ces familles, qui semblent être des obsessions, te sont-elles apparues les unes après les autres ou ont-elles toujours été liées ?

F.S. Avant de tout lier, j’ai envie de séparer encore un peu la pratique « art » de la pratique « architecture ». Les thèmes essentiels de ce plan viennent de mes peintures et de mes installations. Si dans l’exercice « peinture », un thème, une entrée, peut suffire pour construire un tableau ou une installation, en architecture, c’est impossible. Un bâtiment, c’est une lecture multiple qui ne peut pas se penser par un seul thème. D’où les gribouillis. Ensuite, pour répondre directement à ta question, il n’y a pas de chronologie et ce ne sont pas des obsessions. Ces thèmes sont des supports, comme des colonnes vertébrales, qui me permettent de construire. Selon le sujet, la situation physique et la dose critique du projet, un thème sera plus saillant qu’un autre, mais, même prépondérant, il ne sera jamais isolé. Ce sont des entrées complémentaires et indissociables, qui génèrent des idées principales ou secondaires et qui résonnent les unes avec les autres. Si on les prend une par une, il me serait difficile de te dire laquelle serait la plus importante.

A.B. Tu veux dire qu’il n’y a ni classification, ni hiérarchie ?

F.S. Il n’y en a pas. Ces thèmes se recomposent différemment selon les projets, et leur liste n’est pas fermée. Si tu relies deux ou plusieurs thèmes et projets, tu te rends compte que la cohabitation

“THE ORDER/DISORDER RELATIONSHIP IS A VERY POWERFUL GUIDE”

Aldric Beckmann. When we ask you to explain your work, you tender a diagram in the form of scribbles, in which everything intersects.

François Seigneur. Not everything, but many things. This family tree is a plan. I made it to classify projects by families, time, substance, speed, distance, monochromaticity, absence, etc. I realised that it was impossible to separate words and the projects into distinct categories, that there were large families, and that the families were highly adulterous and highly imbricated. You can compare my scribbles to a toolbox.

A.B. Did these families, which seem to be obsessions, appear to you one after the other or were they always linked?

F.S. Before linking everything, I still want to separate slightly the practice of “art” and “architecture”. The essential themes of this plan come from my paintings and my installations. When “painting”, a theme or an input can be sufficient to build a table or installation. In architecture this is impossible. A building can be read in multiple ways which cannot be thought of as a single theme. Hence the scribbles. Then, to give a straight answer to your question, there is no chronology and these are not obsessions. These themes are supports, like vertebral columns, allowing me to build. Depending on the subject, the physical situation and the critical aspect of the project, one theme will be more striking than another; however, even if it is preponderant, it will never be isolated. It is the complementary and indivisible inputs that create the principal or secondary ideas and which echo one another. If we take them one by one, it would be difficult for me to say to you which would be the most important.

A.B. Do you mean that there is neither classification nor hierarchy?

F.S. No there isn’t. These themes can be reconstructed differently depending on the projects and their list is not closed. If you link two or several

des idées est continue. Du temps vont se déclinier l’épaisseur, la greffe, le désordre.

A.B. Tu parles du temps avec une petite préférence,

À l’ordre s’accouple forcément le désordre, qui va évoquer l’aléatoire, qui fait appel à l’erreur, donc à la mémoire, au mensonge, à l’épaisseur, à la stratification. Le désordre tout seul n’est qu’un état relatif.

quand même...

F.S. C’est vrai. Si en trois phrases, nous avons pu relier le mensonge, l’opacité, l’erreur, l’aléatoire, la stratification, il reste que tous ces concepts sont dominés par le temps. Si tu enlèves le temps, aucun d’eux ne résiste. Mais le temps a plusieurs entrées. Il peut être universel ou personnel, il peut être impatience, rythme, séquence, relativité, épaisseur, usure, passage, embellissement, mort. Un objet qui dure ne veut pas obligatoirement dire qu’il traverse le temps de façon immuable. Il peut être conçu pour résister au temps ou pour le subir, se modifier, s’agrandir, disparaître. Le temps peut aussi être utilisé pour lui-même. On peut le figurer sans qu’il soit mis en œuvre réellement. Pendant des siècles, nous avons produit des architectures et des objets ouverts. Désormais, nous produisons des architectures et des objets fermés. Ce n’est pas seulement dû à des raisons techniques – l’impossibilité de réparer –, mais à des principes de consommation, de propriété matérielle et artistique. L’auteur arrête le temps, la consommation le jette. Il reste dès lors peu de chance pour que nos architectures épaississent. Pour m’opposer à cette ablation, j’ai imaginé des esthétiques ouvertes. En peinture d’abord, en architecture ensuite.

A.B. On ne peut pourtant pas dire que

Il faut savoir accepter la greffe, le rajout, le désordre, les prévoir et intégrer la modification comme principe esthétique en soi.

ton architecture soit modulable !

F.S. Faire du modulable, c’est assembler à l’infini un module sans intérêt. Modulable, c’est le rêve de celui qui ne veut rien dire. Je parle de modifiable par des couches successives qui font l’épaisseur, par le temps qui fera les réparations, les erreurs. À Rome, dans la ville ancienne évidemment, les églises n’ont pas été construites avec des immeubles autour mais, par négociations successives et complexification des fonctions, les bâtiments sont venus s’agglutiner jusqu’à former un îlot dense, homogène ou hétérogène. Le résultat après plusieurs siècles est un tout architectural beaucoup plus intéressant que ne pourraient l’être des entités et des fonctions distinctes ou séparées.

themes and projects, you realise that the cohabitation of ideas is continuous. From time will come a variety of thickness, grafting and disorder.

Order naturally attracts disorder, which will call to mind the random, which will call on error and therefore memory, untruths, substance, and stratification. Disorder alone is only a relative state.

A.B. You talk of time with a small preference, all the same.

F.S. That’s true. If in three steps, we have been able to link lies, opacity, error, the random, and stratification, it remains that all these concepts are dominated by time. If you removed time, none of them would resist. However time has several inputs. It can be universal or personal; it can be impatience, rhythm, sequence, relativity, substance, wear, passage, embellishment, death. An object that lasts does not necessarily mean that it will travel through time without changing. It can be designed to resist or undergo time, to change, grow, and disappear. Time can also be used for itself. We can represent it without it really being implemented.

For centuries we have produced open structures and objects. Now we produce closed structures and objects. This is not only due to technical reasons - the impossibility of repairing - but to consumerism principles, and material and artistic property. The author stops time, consumerism throws it away. Consequently, there is little chance of our structures growing.

In answer to this ablation, I have imagined open aesthetic qualities, firstly, in painting and then in architecture.

You must learn to accept grafting, additions, and disorder and to predict and integrate modification as an aesthetic principle in its own right.

A.B. Nonetheless, you cannot say that your architecture is modular!

F.S. Creating the modular is tantamount to the endless assembling of a module without interest. Modular is the dream of the person who has nothing to say. I am talking of modifiable through successive layers which create substance, through time which repairs the errors. In Rome, in the old city, of course, the churches were not built with buildings surrounding them, but, through successive negotiations and functional complexification, the buildings were stuck one onto the other until they formed a dense homogeneous or heterogeneous block. The result after several centuries is a much more interesting architectural group than could have

Ces ensembles, j’allais dire ces « paquets d’architectures », se trouvent dans les villes anciennes, construites sur la densité, la négociation. L’homogénéité des matières permet l’hétérogénéité des formes. C’est une mécanique ouverte, généreuse, inépuisable, beaucoup moins savante et beaucoup plus permissive que le dessin d’un objet architectural isolé. C’est probablement pour ça que la vie y est plus douce. Mais la vie douce, maintenant, on s’en fout!

A.B. Peu de gens savent pourquoi tu as imaginé le Pavillon de Séville. On pense que c’est seulement un joli projet dont, en plus, tu ne serais pas l’auteur puisqu’il a été réalisé par l’agence Viguier-Jodry.

F.S. Il s’agissait pour moi d’aller plus loin que le monochrome. De ne pas considérer que le monochrome était une fin. Après un certain nombre de propositions sur le contenu ou la matière du monochrome, comme absence de sujet, je suis arrivé, en 1989, aux « peintures absentes ». C’est-à-dire que, pour exprimer l’absence de sujet, j’ai enlevé physiquement une surface de peinture réalisée. On peut évoquer l’a-chrome, déjà proposé par Manzoni. Mais, en enlevant le support, il me semble que j’ai pu aller un peu plus loin. Ce qui est proposable en peinture est théoriquement applicable à l’architecture. Un pavillon d’exposition universelle n’est pas un sujet en soi. Il n’a aucun contenu défini. Le lien est assez facile à imaginer : Peinture absente à architecture absente à architecture = 0 à a-architecture.

Le premier dessin du Pavillon est une vue d’avion et de nuit où, dans le fouillis architectural de l’Exposition universelle, le Pavillon est représenté par un carré de ciel bleu lumineux. Le carré fait exactement la surface du terrain : 50 x 50 m. L’idée consistait à ouvrir une fenêtre sur le ciel des antipodes. Pour remettre un peu d’architecture, je vais chercher les constructivistes. Le carré blanc sur fond blanc de Malevitch devient carré bleu sur fond bleu. Dans le premier projet, il n’y a rien d’autre que ce tableau en dais au-dessus du sol. En dessous, sous un parvis en verre, et dans un trou de 20 m de profondeur qui occupe tout le terrain, « le temps qui passe », vidéo en mémoire différée. Une petite caméra, située verticalement sur le dessus du dais monochrome bleu, devait capter le ciel en continu. Le ciel de jour devait être rediffusé la nuit et vice-versa dans le puits d’images disposé sous le pavillon. Seuls quelques sujets d’actualité en temps réel devaient venir rompre le cycle du temps universel reconstitué : les guerres, les barbaries, les famines, les épidémies. Dans ce grand chahut mollasson et convenu de l’Exposition universelle, je trouvais bien de choisir des exemples critiques de l’état de l’humanité. Le motif du pavillon est donc double : l’absence de sujet

been achieved through using distinct and separate entities or functions. These groups, I was going to say “packets of architecture”, are found in all cities, and built on density and negotiation. The uniformity of matter enables heterogeneity of forms. It is an open, generous, inexhaustible, much wiser and much more permissive mechanism than the designing of an isolated architectural object. It is probably for this reason that life there is pleasanter. But, nowadays, no one cares about a pleasant life!

A.B. Few people know what made you imagine the Seville Pavilion. They think that it was just a fine project and, in addition, that you are not even the author because it was carried out by the Viguier-Jodry office.

F.S. For me it is a question of going much further than monochrome; of not considering monochrome as an end. After a certain number of proposals on monochrome content or matter, such as the absence of subject, I ended up with the “absent paintings”, in 1989. That is to say, to express the absence of subject, I physically removed a surface of the painting. We can evoke the a-chrome, already offered by Manzoni. However, by removing the medium, it seems to me that I can take it further. What can be suggested in painting is theoretically applicable to architecture. A universal exhibition pavilion is not a subject in its own right. There is no defined content. The link is fairly easy to imagine: absent painting to absent architecture to architecture = 0 to a-architecture. The first design of the Pavilion is a view from a plane by night, where, in the architectural clutter of the Universal Exhibition, the pavilion is represented by a square of bright blue light. The square is the exact area of the plot: 50 x 50 m. The idea was to open a window onto the antipodes. To bring architecture back into it, I looked for the constructivists. The white square on the Malevitch white background becomes the blue square on a blue background. In the first project, there was nothing else but this painting acting as a canopy above the ground. Beneath, underneath a square piazza, and in a 20 m deep hole taking up the whole plot, “the passing time”, a delayed memory video. A little camera located vertically on the underside of the monochrome blue canopy to capture the sky nonstop. The daytime sky had to be retransmitted at night and vice versa in the well of images found under the pavilion. There were only a few news topics in real time to break the cycle of reconstituted universal time covering wars, acts of barbarism, famine, epidemics. In this lame and smug chaos of the Universal Exhibition, I thought it a good idea to select critical examples of the Human State. Therefore the pavilions motive is doubled;

(monochrome sur monochrome à architecture = 0), le temps : mécanique perpétuelle rediffusée avec un décalage horaire de douze heures. Si l’absence de sujet (architecture = 0) n’a pas trop mal tenu le coup – les poteaux en inox poli devaient disparaître et le Pavillon que l’on a dû élever sur l’arrière du parvis a été caché derrière un miroir (la France derrière un miroir, c’est assez épatant) –, le concept temps a, lui, totalement disparu. On a creusé un énorme trou pour rien. On a dépensé des millions pour faire disparaître le temps [rires]. Tu vois, entre Rome et Séville, le temps peut générer des objets totalement opposés.

A.B. Avec la monochromie en peinture, tu souhaites signifier l’abandon du sujet. Y aurait-il cette renonciation en architecture pour lui permettre de mieux s’ouvrir ?

F.S. En peinture, j’ai approché la monochromie par deux concepts opposés : soit l’absence de sujet est réelle, soit elle résulte d’une abondance de sujets qui entraîne une illisibilité. Quand je réalise mes monochromes d’écritures, je superpose des textes (des sujets) jusqu’à obtenir une « couleur », qui est la compression illisible de tous les sujets. En dehors de Séville – qui est un projet très particulier – l’architecture est toujours pour moi un sujet. Si les propositions d’architecture monochrome ne sont, le plus souvent, qu’un exercice chromatique par lequel l’absence ou l’illisibilité du sujet ne sont pas invoquées, la monochromie, simplement chromatique reste un procédé de distinction et d’homogénéisation très efficace et très permissif. La monochromie du Paris haussmannien ou du vieux Rome dont on parlait tout à l’heure, c’est une monochromie par concentration des écritures et des sujets. La monochromie d’un bâtiment blanc de Richard Meier est une position chromatique. Comme tu le suggères, c’est un procédé très absorbant et très généreux. Pourtant, si les effets d’absorption sont assez identiques, les deux entrées n’ont rien à voir. Si l’artiste peut conceptualiser la disparition du sujet, sa proposition monochrome n’est pas vide pour autant. Yves Klein installe le monde dans ses monochromes bleus.

A.B. Tout le contraire de notre monde du bâtiment englué dans ses normes et ses folies sécuritaires qui tirent l’architecture dans l’hyperlisible, l’hyperpropre et l’immédiatement appréhendable, l’immédiatement appropriable...

F.S. Ce « monde du bâtiment » que tu évoques réduit malheureusement les imaginaires et les densités d’architecture. Gaudi ne pourrait plus construire aujourd’hui! Ce qui me semble encore plus grave, c’est que nous ne pouvons plus superposer

The absence of subject matter (monochrome on monochrome to architecture = 0) time: a continuously retransmitted mechanism with a 12 hour time difference. If the absence of subject matter (architecture =0) stood up well – the polished stainless steel posts needed to disappear and, the Pavilion which we had to erect at the back of the piazza, was hidden behind a mirror - France behind a mirror, it’s amazing -, the time concept, however vanished completely. We dug this huge pit for nothing. Millions were spent to make time disappear (laughs). You see, between Rome and Seville, time can generate totally contrasting objects.

A.B. With monochrome painting, you intend to signify the abandoning of the subject. Does this renunciation exist in architecture so as to allow it to open up more?

F.S. In art, I approached monochrome through two contrasting concepts. Either the absence of subject is real, or else it is the result of such a wealth of subject that this leads to illegibility. When I create my written monochromes, I superimpose texts (subjects) until I obtain a “colour” which is the illegible compression of all those subjects. Apart from Seville – which is a pretty unusual project – architecture is always a subject for me. If monochrome architecture proposals are only, for the most part, a chromatic exercise by means of which the absence or illegibility of the subject are not alluded to, the monochrome, purely chromatic, remains a highly efficient and permissive process of distinction and homogenization. The monochrome of Hausmannian Paris or old Rome which we talked of earlier, is a monochrome achieved through the concentration of writing and subjects. The monochrome of the Richard Meier white building is a chromatic position. As you suggested, it is an absorbing and generous process. However, if the effects of absorption are quite similar, the two inputs are dissimilar. If the artist can conceptualize the disappearance of the subject, his monochrome proposition is not necessarily an empty one. Yves Klein installed the world in his blue monochromes.

A.B. Exactly the opposite of our building culture, bogged down in standards and madness for safety, which drag architecture into the hyper-legible, hyper-clean, immediately comprehensible and immediately adoptable.

F.S. Unfortunately, this “building culture” you mention reduces the imaginary content and the density of architecture. Gaudi would be incapable of building nowadays! What seems even more

nos écritures. Le plus souvent, nous ne pouvons même pas les juxtaposer ou les empiler. Nous ne pouvons donc plus stratifier. Imagine Rome avec une seule couche!
C’est la même chose en musique. La musique est un ensemble de voix et de couches, organisées, superposées, entremêlées. Si tu supprimes ces couches, ce n’est pas seulement l’harmonie que tu perds, mais la notion d’ensemble, donc de cohabitation et de perméabilité. Cet ensemble ne réclame pas nécessairement l’harmonie d’une couche à l’autre, il réclame seulement d’être ensemble. L’adagio du concerto en sol majeur de Maurice Ravel est un exemple sublime de cette disparité/ensemble. Entre le piano et l’orchestre, rien ne se superpose vraiment, chacun joue son chant, mais ensemble. Les dissonances sont parfois à la limite du supportable. La liberté des voix (des peaux, des couches, des formes, etc.) construit un ensemble qui tient par le temps, la relativité des temps, les temps relatifs. L’harmonie existe par la liberté des voix dans le même temps. En architecture, nous en sommes loin. Nous ne voulons pas comprendre que la dissonance peut créer l’harmonie d’un objet dans le temps. Nous dessinons des voix séparées et ce que la ville savait faire, elle ne le fait plus.

A.B. Il a fallu que tu t’attaques à tout cela pour te donner de la liberté?

F.S. Ce ne fut pas vraiment une attaque. Ces idées me hantent régulièrement. Je déteste vivre dans un espace mental ou physique dans lequel, ou sur lequel, je ne serais pas libre d’ajouter ma voix.

A.B. Tu as écrit : « Pour ne pas mourir, je ne finirai jamais ma maison. Pourquoi finir celle des autres ? »

F.S. Oui, j’ai écrit ça. Cette phrase n’est pas un message personnel. Je voulais dire que nous devrions considérer que toutes les créations ou modifications que l’on peut entreprendre, bonnes ou mauvaises, participent à l’épaisseur des écritures, donc des sujets. Sans définition d’un ordre précis, on peut établir une esthétique, une harmonie pour revenir au vocabulaire de la musique. Au lieu d’apprécier l’impertinence ou la pertinence d’un objet isolé et fini, fermé, nous pourrions apprécier l’esthétique comme une globalité ouverte en état de jeu permanent. Plus les écritures sont imbriquées, plus il est facile d’intervenir, l’équilibre de l’ensemble n’est pas en danger. L’architecture se déplace et se modifie selon des mouvements lents. Je ne connais pas de vieilles architectures, de vieux ensembles raccommodés qui soient laids. J’en connais beaucoup, flambant neufs et totalement ratés...

A.B. La ville dans sa globalité est très démonstrative

serious to me is that we can no longer superimpose our writing. Even more frequently we cannot even juxtapose or build onto them. Therefore we can no longer stratify. Imagine Rome in one layer!
It’s the same with music. Music is an ensemble of voices, layers, arranged, superimposed, and intermingled. If you eliminate these layers, it’s not just the harmony you lose but the notion of an ensemble, thus cohabitation and permeability. This ensemble does not necessarily demand harmony between one layer and the next; it only demands to remain together.

Maurice Ravel’s Adagio from the Concerto in C major is a sublime example of this disparity and unity. Between piano and orchestra nothing is truly superimposed, each plays his own part, only as an ensemble. The dissonances are sometimes only just bearable. The freedom of the voices (or skins, layers, shapes etc.) builds an ensemble which is held together by time, the relativity of time and relative times. Harmony exists due to the freedom of voices within the same time.

In architecture, we are a long way off. We do not want to understand that dissonance can create the harmony of an object within time. We draw the voices separately and what the town used to know how to do; it no longer does.

A.B. Did you need to tackle all this to gain your freedom?

F.S. It wasn’t really tackling. These ideas haunt me regularly. I detest living in a mental or physical space in which, or on which, I would not be free to add my voice.

A.B. You wrote: “To stay alive, I will never finish my house. Why then finish other people’s?”

F.S. Yes, I wrote that. That sentence is a personal message. I wanted to say that we ought to consider that any creation or modification that we can undertake, whether good or bad, participates in giving the writings substance, and therefore subject matter. Without the definition of any precise order, we can establish an aesthetic quality; a harmony if you return to a musical vocabulary. Instead of judging the relevance or irrelevance of an isolated finished object, we would be able to judge the aesthetic quality as an open globality in an endless state of play. The more the writings overlap, the easier it is to intervene; the balance of the whole is not in danger. Architecture moves and adapts following slow movements. I don’t know of any old architecture, or old patched up units that are ugly. I know quite a lot of flashy new ones which are total flops.

de sa capacité à accepter ces désordres successifs et relatifs...

F.S. Elle l’était. Je ne suis pas sûr qu’elle le soit toujours avec son attirail de distanciation des individus, des groupes et des fonctions. Comment superposer quand tout est fait pour distendre et séparer ? Elle s’agglomère à plat avec tous les problèmes de distance, de ségrégation que tu connais. Elle ne s’empile plus. Il existe encore quelques niches d’humanité qui échappent à cette pression. Elles sont malheureusement, pour la plupart, anciennes. J’ai souvenir, à New Delhi ou à Bombay, de promiscuités incroyables qui allaient jusqu’aux embouteillages de vélos, de vaches et de piétons. Je comprends que l’on puisse ne pas adorer l’embouteillage, mais je comprends moins qu’on souhaite l’isolement et l’absurdité sécuritaire et sinistre qui va avec.

A.B. Qu’est-ce qui te plaît dans ce tumulte ?

F.S. Cet assaut d’humanité qui se soucie peu de gérer « correctement » l’espace de la rue. La truculence désordonnée des formes, le flux et l’accumulation des personnes qui parlent, s’engueulent ou qui attendent simplement que ça passe, la surabondance des couleurs, la sonorité, le contact, l’anonymat. J’aime cette civilité perdue. J’aime m’y perdre. et je remercie Lévi-Strauss d’avoir honoré ce concept.

L’architecture à vivre, ce n’est pas du plan savant, ce n’est pas de l’ingénierie, c’est du bricolage

Je regrette le fouillis des villes comme Naples ou Arles, concentrations abracadabrantes où l’on habite les volées d’escaliers des palais enfouis sous des rajouts d’architecture plus ou moins maîtrisés. Je regrette le linge qui pend entre les immeubles, où chaque fenêtre affiche sa liberté. Dans ces villes, tu ne mets pas ton goût seulement à l’intérieur. Les villes et villages ne se sont pas construits sur des trames et des réglementations d’assurance, mais sur des comforts visibles et des usages négociés. L’urbanisme et, par voie de conséquence, l’architecture d’aujourd’hui produisent peu d’objets capables de se fractionner, de se rapprocher, de s’épaissir. Si ce simplisme urbanistique prend prétexte, pour s’imposer, d’obligations hygiénistes, fonctionnelles et technofinancières, il est augmenté d’inculture architecturale, qui pousse à simplifier les formes. Séparer pour mieux régner...

A.B. Vois-tu une issue ?

F.S. Architecturale ?

A.B. Oui et non. Ailleurs peut-être ?

A.B. The city is generally very demonstrative of its capacity to accept these successive and relative disorders.

F.S. It used to be. I’m not sure it still is, with its paraphernalia for distancing individuals, groups and uses. How can we superimpose when everything is made to be distended and separated. It builds on the flat with all the problems of distance and segregation you know well. It doesn’t get built upon any more. There are still one or two corners of humanity which escape this pressure. Unfortunately, most of them are old. I have a memory in New Delhi or Bombay of incredible promiscuity which went as far as traffic jams of bicycles, cows and pedestrians. I can see that one might not love traffic jams, but I fail to see why one would desire isolation and the unhealthy and safe absurdity that goes with it.

A.B. What exactly do you like about this hustle and bustle?

F.S. This human assault that is so little concerned with “correctly” managing street space. The disordered liveliness of shapes, the flow and accumulation of people speaking, yelling at each other or simply waiting for things to move, the overabundance of colour, the sound, the contact, the anonymity. I love that lost civility. I like to lose myself in it.

Liveable architecture is not a clever plan, it is not engineering; it is do-it-yourself

and I thank Claude Levi Strauss for honouring this concept. I miss the mess in cities like Naples or Arles, slaphappy concentrations where you live on flights of stairs of palaces tucked under more or less well executed architectural additions. I miss the washing hung out between buildings where each window displays its freedom. In these cities taste is not only expressed on the interior. Towns and villages are not built on frameworks and insurance regulations, but according to visible comfort and negotiated uses. Urbanism, and consequently, the architecture of today produce few objects capable of being divided up, of growing closer, of gaining substance. If this urbanistic simplicity uses hygiene related, functional, technical and financial obligations as a pretext to dominate, then it is the growth in architectural non-culture that has demanded the simplification of shapes. Separate and rule.

A.B. Can you see a way out?

F.S. Architecturally?

A.B. Yes and no. Elsewhere maybe?

F.S. Tu sais comme moi que l’architecte ne décide de rien.

L’architecture n’est que le reflet d’une volonté politique, d’une philosophie sociale, d’un marché financier ou d’une propagande.

Si l’architecture habitable pour le plus grand nombre se réduit à de simples piles de casiers éloignées les unes des autres sous le prétexte sanitaire d’éclairer les toilettes à la lumière du jour mais en se préoccupant peu de devoir traverser trois autoroutes pour pouvoir acheter une baguette surgelée, cette « architecture » est le reflet de ce que nous voulons économiquement et politiquement et de la façon dont ceux que nous élistons pensent notre idéal. J’ai beaucoup de mal à retrouver dans ce modèle terroriste d’isolement et de ghettoisation à la chaîne ce qui pourrait refonder l’architecture. Qu’il soit esthétiques ou géographiques, les principes de séparation nous obsèdent.

Entre froideur sériele ou effet de manche sur-romantique, l’architecture est devenue une compétition formaliste dans laquelle il n’y a plus de place pour l’initiative et la vie individuelle.

Le pire, c’est que tout le monde pense que c’est naturel, que c’est comme ça qu’on doit vivre ensemble aujourd’hui et qu’il n’y a pas d’autre solution et pas d’autre esthétique possibles. On s’éloigne de plus en plus des esthétiques lentes qui savaient assembler sans prétention les savoir-faire individuels et collectifs pour fabriquer l’essentiel de leurs volumes habitables. Ne partageant plus ces savoir-faire, ne sachant plus faire, nous ne produisons et ne laissons que des terrains morts.

A.B. Un peu démoralisé, François?

F.S. En pétard, surtout...

A.B. Pourtant, beaucoup de tes projets, et je pense aux autologements, se posaient en résistance et permettaient la libre colonisation populaire...

F.S. C’est peut-être pour ça que ça n’a pas marché.

Le désordre ne séduit ni les politiques, ni les financiers. Ils sont trop absorbés par le camouflage des désordres qu’ils génèrent pour accepter de financer ceux qui voudraient les exposer en plein jour.

Ces refus hypocrites amènent à l’ordre dans l’ordre, c’est-à-dire à l’autorité excessive, au fascisme. Les autologements proposaient l’ordre et le désordre, la variation et l’aléatoire, la liberté et la négociation, c’est-à-dire la démocratie.

F.S. You know as well as I do that the architect decides nothing.

Architecture is only a reflection of a political choice, a social philosophy, the financial market or propaganda.

If liveable architecture for most people boils down to simple blocks of boxes separated from each other on a sanitation pretext of giving the toilets natural light, but worrying little about the necessity of crossing 3 highways to buy a loaf of frozen bread, then this “architecture” is the reflection of what we want in economic and political terms and the manner in which those we vote for conceptualize our ideal. I have great difficulty in finding in this terrorist model of isolation and mass produced ghettoism, that with which architecture could be rebuilt. Whether aesthetically or geographically, we are obsessed with these principles of separation.

Between serial coldness and the effect of an over romantic phase, architecture has become a formalist competition in which there is no place for initiative or individual life.

The worst is that everyone thinks it is natural; that this is how we should live together nowadays, and that there is no other solution, no other aesthetic possible. We are moving further and further away from the slow aesthetics that unite individual and group know-how without pretention, to build the essential parts of their living spaces. By no longer sharing these skills, by no longer knowing how to do things, we are only producing and leaving behind us dead land.

A.B. You must be a bit demoralized Francois?

F.S. Above all, furious.

A.B. Nonetheless, many of your projects, and I am thinking of “autologement” (autohousing), took a strong stance against this ultra-regulation and allowed free mass colonization.

F.S. That’s probably why it didn’t work.

Disorder appeals neither to politicians nor financiers. They’re too taken up with the camouflage of the disorder they create, to accept to finance those who would expose them for what they are.

These hypocritical denials lead to order within order, i.e. excessive authority and fascism. The “autologements” offered order and disorder, variation and the random, as well as freedom and negotiation, otherwise called democracy.

A.B. Beaucoup ont cru que les autologements étaient des logements dans lesquels tu faisais rentrer les voitures...

F.S. Oui, je sais. Avec Sylvie [Sylvie de la Dure, avec laquelle François Seigneur fut longtemps associé, NDLR], nous avons eu du mal à repousser cette idée simplifiée. D’autant que, c’est vrai, les voitures pouvaient accéder à tous les étages et rentrer dans la surface habitable. L’idée était qu’en introduisant la voiture sur le lieu de vie, on introduisait un outil porteur d’initiatives et, d’une certaine façon, porteur de désordre. Je comptais sur l’intrusion des automobiles pour inciter au travail, à l’initiative, au désordre négocié entre voisins pour habiter les coursives, les façades, pour permettre ce bricolage cher à Lévi-Strauss. Les immeubles autologements sont les premiers projets qui proposent le désordre, comme « unités d’habitations actives », plates formes *offshore* en ville, vernaculaires, autonomes en énergie. Avec potagers et voitures, évidemment. La relation ordre/désordre est un guide très puissant.

A.B. Ce guide ne risque t-il pas de s’autodétruire par l’amoncellement et l’épaisseur des désordres que tu laisse s’installer? Il y a peut-être une limite? Et puis, administrativement, c’est inimaginable...

F.S. « Administrativement », il n’y a de toute façon pas grand-chose à imaginer... En dehors d’inventer une nouvelle forme de restriction de l’expression architecturale et populaire, l’administration refuse (nous refusons) toutes les libertés chromatiques, formelles, éphémères, naturelles, spontanées. Nous considérons l’improvisation et la spontanéité comme des horreurs.

A.B. Si je te comprends bien, l’architecture ouverte est forcément amenée à s’épaissir?

F.S. Oui, mais l’épaisseur n’est pas seulement l’augmentation physique. On dit de quelqu’un qu’il a pris de l’épaisseur, qu’il a mûri. Son épaisseur est liée au temps, aux cicatrices, à l’expérience. Les réparations, les modifications vont épaissir l’architecture. Peut-être la peau seulement, peut-être plus. Certains moments risquent d’être maladroits, d’autres exceptionnels. Le plus important est que l’esthétique reste ouverte. Mais ce n’est qu’une entrée de l’épaisseur parmi beaucoup d’autres. L’épaisseur peut être physique, géométrique, construite délibérément dans l’espace, la matière et la lumière, en couches successives et dessinées dès l’origine du projet. J’aime beaucoup travailler avec les doubles peaux, l’épaisseur habitable, les ouvertures décalées. Là aussi, dans la superposition des peaux, on peut faire émerger un certain désordre. Pour la Fondation Maxime Descombin, par exemple,

A.B. Many people thought the “autologements” were houses you could drive your car into.

F.S. I know. With Sylvie (Sylvie de la Dure with whom François Seigneur was associated for a long period, editor’s note) we had a hard time dismissing this simplified idea. Given that, it was true, cars could gain access to all floors and enter the living area. The idea was that by introducing the car into your living space, you were introducing an instrument which carried initiatives with it, in some way, a bringer of disorder. I relied on the intrusion of cars to encourage people to work, have initiative, and to negotiate disorder between neighbours, in order to inhabit the corridors, the facades, and to allow this do-it-yourself that Levi Strauss was so fond of. The “autologement” buildings were the first projects to provide disorder, like “active habitation units”, offshore platforms in the city; vernacular, and energy independent. With vegetable gardens and cars, naturally. The order/ disorder relationship is a very powerful guide.

A.B. Does this guide not run the risk of self destruction through the accumulation and growth in substance of the disorder that you allow take hold? Is there perhaps a limit? And from an administrative point of view, it is inconceivable.

F.S. “Administratively”, there is not a lot left to the imagination in any case. Apart from inventing a new way of restricting the freedom of architectural and popular expression, the Administration refuses (or we refuse) all chromatic, formal, transient, natural and spontaneous freedom. We believe improvisation and spontaneity to be horrors.

A.B. If I understand correctly, open architecture is obliged to take on substance?

F.S. Yes, but the substance is not necessarily a physical increase. You say someone has gained substance and mean they have matured. This substance is connected to time, to scars and experiences. The repairing and the changes will give architecture substance. Maybe only the skin, maybe more. Some moments may be awkward, others exceptional. The most important thing is for the aesthetic to remain open. However this is only one input for substance among so many others. Substance can be physical and geometrical, built deliberately in space, material and light, in successive layers and designed right at the start of a project. I particularly like working with double skins, living substance, and unconventional openings. There again, through the superimposition of skins, you can bring out a kind of discord. For the Maxime Descombin Foundation for example, I covered an original design with a rough sketch.

je recouvre une épure par une ébauche. L'ébauche est un double toit distancié de l'épure. Son ordre géométrique est de suivre la morphologie du terrain selon un principe de projection perpendiculaire aux pentes du sol. L'épure est dressée sur un plan horizontal établi. L'espace entre les deux peaux varie selon l'écart entre le plan horizontal et la morphologie du sol naturel. L'épure est en contreplaqué très soigné, l'ébauche est en tôle ondulée très grossière. Les ouvertures de l'épure sont normées et répétitives, celles de l'ébauche sont très variables et désordonnées. L'espace interstitiel variable est destiné à être envahi de ronces. Je le définis comme « épaisseur creuse », une « épaisseur disponible », contrairement à l'« épaisseur pleine » d'un mur en pierre. Le décalage ou l'alignement partiel des ouvertures de chacune des peaux permet de définir des rais de lumière saisonniers ou symboliques qui viendront éclairer les œuvres.

A.B. Quel serait l'ancrage historique de ce vide, de ces épaisseurs, de cette fameuse distance entre deux éléments? Les gonflables des années 60?

F.S. Non. Ça vient du mensonge, de notre besoin et de notre capacité à cacher notre intimité. Je suis toujours fasciné par l'épaisseur des châteaux forts, des églises ou d'un îlot urbain dense. On savait dessiner et construire une tour ronde avec des pièces carrées ou triangulaires à l'intérieur. On savait faire des fenêtres désaxées, dissymétriques, en biais pour ne rien laisser deviner de l'extérieur. On pouvait disparaître physiquement dans l'épaisseur des murs.

Cacher, mentir, ne pas dire, sont des formes de mensonge que l'architecture peut offrir.

Je trouve ça très confortable. Jacques Tati nous a fait rire avec le contraire. Il nous a suggéré qu'il fallait peut-être associer la réduction de l'épaisseur des peaux à la réduction de notre épaisseur culturelle. La transparence des peaux à notre transparence.

A.B. Que des symboles!

F.S. Le symbole d'un autre mensonge beaucoup plus mensonger. En réalité, plus le monde est opaque, plus on revendique sa transparence.

A.B. Comment t'en es-tu sorti dans le projet de réaménagement du château de Foix ?

F.S. Avec le temps et l'histoire. Comme on ne pouvait pas faire grand-chose sur le bâtiment lui-même, j'ai dessiné une quatrième tour. Les deux premières datent des IX^e et X^e siècles, la troisième du XV^e. Pourquoi pas une nouvelle du XX^e ? Pour ne pas trop froisser les historiens, j'ai copié presque exactement la tour cylindrique du XV^e. Les pièces intérieures,

This rough sketch is a double roof distanced from the original design. Its geometric rule is to follow the morphology of the land, according to the principles of perpendicular projection relative to ground slopes. The original design stands on an established horizontal plane. The space between the two skins varies depending upon the difference between the horizontal plane and the natural ground morphology. The original design is in carefully chosen plywood, the rough sketch is in very crude corrugated iron. The openings on the original design were standard and repetitive; those on the rough sketch were highly varying and disordered. The varying and intentional interstitial space was taken over by brambles. I define this as “an empty substance”, or an “available substance”, as opposed to a “filled substance” in a stone wall. The displacement or partial alignment of the openings in each skin provides definition for the seasonal and symbolic rays of sunlight that will light the structures.

A.B. What would be the historical anchoring of this emptiness, these substances, and this famous distance between two elements? The inflatables of the 60s?

F.S. No. It has its roots in an untruth; our need and capacity to hide our privacy. I am always fascinated by the substance of fortified castles, churches or of a dense urban housing block. We knew how to design and build a round tower with square or triangular rooms inside. We knew how to make windows that were out of alignment, asymmetrical, angled so that we could guess nothing from outside. You could disappear physically in the substance of the walls.

Hiding, lying, and omission are all forms of untruths that architecture can offer.

I find that very comfortable. Jacques Tati made us all laugh with the opposite. He suggested that we should probably associate the skin-deep with a lack of cultural depth, and the transparency of skins with our own transparency.

A.B. A question of symbols!

F.S. Symbols are another, even greater lie. In truth, the more opaque the world is, the more we demand its transparency.

A.B. How did you manage with the redevelopment of the Chateau de Foix?

F.S. By means of time and history. As we couldn't really do very much to the building itself, I designed a fourth tower. The first two date from the 9th and 10th centuries, and the third from the 15th century. Why not have a new one from the 20th century? So as not to upset the historians too much, I copied the cylindrical tower of the 15th century almost exactly.

réparties sur trois niveaux, dessinent un labyrinthe vertical assez complexe, une sorte d'estomac de vache étiré en hauteur. J'imagine que tu connais les travaux de moulages de Rachel Whiteread. J'ai moulé l'intérieur des volumes intérieurs de la tour du XV^e siècle. Le moulage en acier noir est suspendu au centre d'un volume évidé, délimité par une peau en verre bombé et dépoli. Les percements sont les mêmes. Il y a un peu moins de mensonge puisqu'on devine la forme des volumes intérieurs. L'épaisseur pleine est devenue épaisseur vide. Le vide est rempli par la lumière. C'est un des projets que je regrette le plus...

A.B. À cause du pied de nez? À cause de l'épaisseur de l'histoire?

F.S. Les deux. L'histoire, c'est de l'épaisseur. Malgré la transparence un peu confuse donnée par le verre dépoli, impossible pour quiconque de savoir ce qui se passe à l'intérieur de l'estomac. Opaque et contemporain. J'étais assez content de mon coup... mais j'étais le seul!

A.B. J'ai toujours été amusé par l'image rude et brutale que tu pouvais véhiculer, alors que tes préoccupations se tourment vers l'écoute, la douceur, la poésie, une lecture attentive du contexte naturel et sociétal...

F.S. C'est vrai que le monde de l'architecture, c'est la douceur même. On s'entraide, on se soutient les uns les autres [rires]. Je réserve ce que j'ai de dur pour mes théories et mes idées. Si nous faisons tous cet effort d'être dur au bon endroit, il y aurait moins de catastrophes architecturales. Mais c'est vrai que pour tenir ses idées, il faut en avoir. Soutenir son train de vie n'est pas vraiment une idée...

A.B. Merci pour le compliment! Tu n'aurais pas voulu construire plus?

F.S. Oui, non, je ne sais pas. Je ne suis pas un bâtisseur, ni un conquérant. Je n'ai pas de stratégie ni de volonté de puissance. Je n'ai pas l'étoffe d'un chef d'entreprise et je me méfie toujours de l'ambition des meneurs d'hommes. Je construis autrement. Quand nous avions l'atelier, avec Sylvie, je n'avais pas réellement mon temps. Les charrettes, les nuits blanches, les banques, les refus, l'incompréhension... C'était trop pour moi. J'ai déjà la peinture, l'écriture, le piano, le potager, les travaux dans la maison, les enfants, les amis, l'enseignement, les conférences, les expositions... Je ne suis pas Superman, et je ne sais pas déléguer.

Entretien réalisé par Aldric Beckmann

The rooms inside, on three floors, create a rather complex vertical labyrinth, a kind of cow's stomach stretched upwards. I imagine you are familiar with Rachel Whiteread's moulds? I moulded the interior volumes of the 15th century tower. The black steel mould is hung in the centre of the emptied volume, delimited by a cambered frosted glass skin. The openings are the same. The untruth is not so obvious since you can guess the shape of the interior volumes. The full substance became an empty substance. The emptiness is filled with light. This is one of the projects I look back on most often.

A.B. Due to thumbing your nose at the world, or because of the substance of history?

F.S. Both. History is substance. Despite the somewhat confused transparency offered by the frosted glass, it is impossible for anyone to know what goes on inside the stomach. Opaque and contemporary. I was quite pleased with what I'd done, but I was the only one!

A.B. I am always amused by the crude and brutal image you can convey when your concerns are for awareness, sweetness, poetry, careful reading of the natural and social context.

F.S. It is true to say that the world of architecture is sweetness personified. We help each other; we support one another (laughs). I keep what is hard for my theories and my ideas. If we could all make an effort to be hard in the right places, there would be fewer architectural catastrophes. But it is true that to stick up for your ideas, you have to have them in the first place. Holding onto a lifestyle is not really an idea.

A.B. Thanks for the compliment! Would you not have liked to have built more?

F.S. Yes, no, I don't know. I am neither a builder nor a conqueror. I have neither the strength of will nor the strategy. I haven't got the makings of a company director and I am always suspicious of the ambitions of the leaders of men. I build differently. When we had the studio, with Sylvie, I never really had time of my own. The urgencies, sleepless nights, banks, refusals, and incomprehension, etc. It was all too much for me. I already have my painting, writing, the piano, the vegetable garden, work on the house, the children, friends, teaching, conferences, exhibitions, etc. I am not Superman and I don't know how to delegate.

Interview by Aldric Beckmann