

Un lieu pour apprivoiser le désordre

Entretien avec Francis Metzger réalisé par Bernard Debrox

BERNARD DEBROUX : Comment avez-vous été amené à prendre en charge la réalisation de cette partie de la Caserne Dailly qui est devenue le Théâtre de la Balsamine ?

Francis Metzger : Ce projet est un projet qui date, je ne parle pas de l'activité d'architecte, mais bien avant ça, dix-quinze ans plus tôt, j'avais des amis dans le domaine du théâtre et je les suivais dans leur parcours théâtral. À de nombreuses reprises, je me suis retrouvé à assister aux spectacles de la Balsamine avec un certain plaisir, à aller voir ce qui se faisait. Un jour, la commune de Schaerbeek a organisé un concours d'architectes pour repenser le Théâtre de la Balsamine dans une réappropriation des casernes, mais surtout avec une démolition-reconstruction d'une partie des casernes. Ils avaient élaboré un programme assez défini, assez clair, des ambitions, des enjeux, des besoins et il nous appartenait de proposer un projet. Notre métier, c'est le projet, c'est d'anticiper une situation qui sera et donc de faire une nouvelle proposition pour ce théâtre qui existait, pour un nouveau lieu. Une dizaine d'architectes a concouru. Il y a eu une épreuve dessin évidemment, et puis une épreuve orale. L'ensemble des architectes se sont succédés toutes les heures pour présenter leurs projets. Nous avons dessiné un projet qui, au niveau de l'esprit, est très semblable à ce qui a été construit, mais était peut-être un peu plus poétique et peut-être un peu moins juste au niveau de son fonctionnement.

Martine Wijckaert avait déjà utilisé cette salle de spectacle, bien connue, une salle de spectacle en fer à cheval...

B. D. : Qui est un ancien amphithéâtre de l'école militaire...

Fr. M. : Oui, et nous avons imaginé un projet où on rentrait dans l'amphithéâtre, dans cet amphithéâtre qu'on connaissait bien, qui devenait en fait le lieu de vie, qui devenait un lieu de réception, de rencontre. On passait à travers la scène, à travers le décor et on retrouvait une autre salle qui était une copie conforme mais plus grande du premier théâtre et qui là, était performante, technique. Un peu comme dans ALICE AU PAYS DES MERVEILLES, on passe à travers le décor et on trouve ce nouveau lieu qui est à l'image de l'ancien sans être tout à fait l'ancien. C'est grâce à cette idée, ce concept que nous avons gagné le concours. Lors de la première réunion avec Martine Wijckaert que je ne connaissais pas, que je n'avais jamais rencontrée, Martine nous a dit : « Nous avons beaucoup aimé votre projet, l'esprit de votre projet ; mais je ne veux pas qu'on touche à ma salle. Dans ma salle de spectacle, j'ai tout vécu et je veux qu'elle reste là où elle est. » Nous avons alors repensé le projet en gardant son esprit initial et en

le modifiant un tout petit peu pour devenir ce qu'il est aujourd'hui.

B. D. : Quelles ont été vos sources d'inspiration, les fils conducteurs qui vous ont guidés ? Vous êtes-vous inspirés d'autres travaux ? Aviez-vous déjà réalisé des salles de spectacle auparavant ?

Fr. M. : Je n'avais fait aucune salle de spectacle, et c'est bien ma chance. Je dis c'est bien ma chance parce qu'aujourd'hui, pour obtenir un projet, il faut avoir fait un projet. Vous voulez faire des piscines, la meilleure solution, c'est d'être spécialiste en piscines. Si vous voulez faire un hôtel, il doit y avoir des hôtels à montrer. Je trouve que c'est une très mauvaise idée de dire que pour obtenir un projet au niveau des bâtiments, il faut déjà les avoir faits parce trop souvent, on croit que l'on connaît. Or notre chance, c'était de n'avoir jamais fait de théâtre et d'être à l'écoute du maître d'ouvrage, de l'utilisateur final qui, lui, sait très bien ce dont il a besoin et pourquoi. Pendant tout un temps, nous avons fait une espèce d'écolage pour essayer de savoir ce qu'était un théâtre, ce qu'était la Balsamine et ce qu'étaient les besoins. Il y a eu tout un travail qu'on a fait ensemble. Nous avons été voir des théâtres, parfois des théâtres qui fonctionnaient mal et où les metteurs en scène se plaignaient d'avoir travaillé avec des architectes qui croyaient savoir ce dont ils avaient besoin et qui sont arrivés avec un très mauvais produit. Nous sommes allés voir aussi de l'architecture contemporaine pour voir quelle était la réaction des acteurs de la Balsamine, Martine Wijckaert, Michel Van Slype, Christian Machiels...

Nous sommes allés nous balader en Hollande par exemple, voir des universités très contemporaines réalisées avec des matières très insolites, de l'acier, du bois, des plastiques, des matières inhabituelles pour le commun des mortels. J'étais curieux de voir comment ils réagissaient face à cette espèce de nouveauté. Nous avons pu ainsi cerner d'avantage ce qui était dans leurs envies, dans leurs préoccupations, dans leurs ambitions, ce qu'on pouvait utiliser de tout ça. Nous avons donc construit le costume réellement sur mesure, à partir de tout ce travail préparatoire qui était long. Autant l'esquisse a été très rapide, autant au niveau des matières et des textures ce fut beaucoup plus long. Le débat s'est cristallisé autour du « décor ». On voulait surtout un théâtre où le décor était sur scène. Le propre d'un théâtre, c'est effectivement l'artifice et l'artifice est sur scène, il n'est pas dans les murs. On voulait quelque chose de relativement simple, efficace, une belle machine, mais qui soit agréable, qui soit conviviale, mais où il n'y a pas de faux plafond, pas de tentures grandiloquentes, où il y a des choses basiques, évidentes. Et donc le gros du travail a été de travailler sur l'identité,

Extension du domaine de Martine

Francis Metzger est Doyen de la faculté d'architecture de l'Université Libre de Bruxelles. L'une des caractéristiques de son travail est de traiter à la fois des bâtiments remarquables du patrimoine belge ainsi que des constructions neuves d'envergure. Celles-ci font l'objet de nombreuses publications et de nombreuses distinctions dont, à trois reprises le prix du patrimoine culturel de l'union européenne Europa Nostra.

de trouver à ce théâtre une nouvelle identité. Ils avaient trouvé une identité théâtrale, sur scène, il se passait des choses qui font que les gens connaissent ce théâtre et lui reconnaissent une identité, notamment son côté novateur. Ce qu'il fallait trouver, c'était une identité formelle. On se trouve dans un quartier qui va renaître; une partie des casernes ont déjà été démolies, il reste ce bout de caserne qu'on va utiliser. Comment va-t-on écrire? Un peu comme quand on écrit un roman, on a un style. On peut écrire de l'architecture de la même façon qu'on écrit un roman, c'est-à-dire qu'on va travailler avec de la matière plutôt qu'avec de l'encre. Mais on lit aussi bien une ville: si vous visitez une ville ou une rue, vous arrivez à avoir une lecture très évidente de la façon dont la ville va vivre, simplement en voyant comment les maisons sont juxtaposées. Ici, à Bruxelles, ce sont des maisons vieilles, on sent tout de suite le côté indépendant, bourgeois. Ou à Paris, les immeubles collectifs avec les pauvres tout au-dessus et les riches un peu plus bas. On arrive donc à très vite lire au travers de la matière, au travers de l'exercice du construit. Il nous appartenait de trouver une identité: ce n'est pas du logement, un théâtre c'est comme un cinéma, c'est un bâtiment public, donc c'est un repère urbain, et un théâtre, c'est un repère important. Il fallait donc que ce théâtre joue son rôle de repère urbain d'une part, d'autre part, que l'on se dise que ce qui se passe là, c'est contemporain. Il s'agit donc d'une écriture d'aujourd'hui avec des matières d'aujourd'hui, sans décor, et qui dise qu'à cet endroit-là, il se passe quelque chose d'exceptionnel. Et ce qui est exceptionnel là, c'est le théâtre.

B. D. : Et pourtant, vous avez eu l'occasion de dire que les habitants au départ n'ont pas tout de suite eu la perception de ce que c'était...

Fr. M. : Oui, évidemment, quand on n'est pas féru d'architecture et d'architecture contemporaine qui plus est, cet objet a fait l'objet d'un ovni dans un quartier délabré, un quartier en construction. Le jour de l'inauguration, il y avait les discours convenus des différents ministres, le discours de l'architecte qui explique un peu ce qu'il avait tenté de faire. Et puis il y avait la Balsamine qui avait prévu une sorte de petite intervention urbaine. Ils avaient filmé les habitants du coin en les interrogeant sur ce qu'était ce nouvel élément-là, construit dans le quartier. On a eu alors les réflexions les plus drôles du style: «ça, monsieur, ça doit être un sauna». «Une grande caisse en bois comme ça, ce doit être un cageot à légumes». Personne n'était indifférent à ce lieu, tout le monde l'avait vu. C'est important pour un bâtiment public! Cela veut dire qu'il a une identité, qu'il existe, qu'il est visible. Ensuite, les gens doivent faire la

démarche d'aller voir ce qui se passe dedans. Il faut susciter aussi la curiosité.

Quand on y rentre, on ne rentre pas directement. Je ne voulais pas une porte comme une porte de bistrot qu'il suffit de pousser pour entrer. Nous avons imaginé cette grande porte, dessinée par un de mes collaborateurs qui est artiste-peintre au départ, Daniel Deltour. Ce que je voulais c'est que ce soit une porte mobile qui fasse la séparation entre la partie neuve et la partie ancienne et ensuite qu'on passe à travers une petite cour. Il y a un travail sur la profondeur de champ, comme on peut le faire au cinéma avec un avant-plan, un arrière-plan. Ces quelques instants, c'est le moment où on passe d'un univers à un autre...

B. D. : Pour se retrouver dans le foyer du théâtre...

Fr. M. : C'est ça, c'est-à-dire qu'on ne voit pas tout ce qui se passe dedans de l'extérieur, c'est très très fermé. Et puis au moment où on pousse la porte, on a une vue très profonde, jusque dans le fond du parc situé à l'arrière. À l'époque d'ailleurs, le parc n'existait pas et il y avait la promesse d'un parc. C'est un travail sur la profondeur de champ effective. Il y a donc un parcours entre le moment où on décide d'aller vers le théâtre, de passer cette première grande porte magistrale, cette petite cour, cette seconde porte et puis on voit loin, on est dans le foyer. Je trouve que le foyer porte bien son nom. À la Balsamine, s'il y a une chose qu'on a réussi, c'est bien le foyer parce qu'il est vivant, il est occupé, quand le spectacle est fini, il y a toujours beaucoup de monde, on y mange bien, il y a un côté très convivial, avec une échelle qui me semble juste. On n'est pas dans l'esthétique, on est dans la proximité. Le foyer est vraiment le cœur où tout se passe. Il est impossible d'aller nulle part dans ce théâtre sans passer par le foyer. Il y avait une volonté aussi, quand on a mis l'administration à l'étage, du côté du parc parce que c'est agréable, parce qu'il y a une très belle vue, mais on a mis les loges juste à côté de l'administration. Le comédien qui va rejoindre la loge passe devant l'administration. Ça construit un lien social. Il n'y a pas d'une part les comédiens et d'autre part l'administration. Dans ce projet-ci, c'est tout sauf du hasard, c'est une véritable volonté du théâtre et des architectes d'essayer de construire la relation au travers de la mise en place et de la disposition des choses. Il y a des choses qui ne se voient pas, mais qui, à l'usage, font qu'un théâtre marche ou ne marche pas.

B. D. : La caisse n'est pas à l'entrée, ce n'est pas fréquent dans un théâtre...

Fr. M. : Nous nous sommes posé la question de tous ces actes posés entre le moment où je décide d'aller au



Théâtre La Balsamine.
Photo Marie-Françoise
Plissart.

théâtre et le moment où je suis assis sur mon siège jusqu'au moment où je suis reparti. Comment cela va-t-il se passer? On aurait pu mettre la caisse communément, comme dans toutes les salles de spectacles et de cinémas, à l'entrée. On a une ouvreuse, on achète son billet et puis on rentre. Non, on arrive, il y a un foyer, il est accueillant, on est accueilli. Et puis, à un moment donné, on décide d'acheter sa place et la caisse est derrière le bar. On a d'abord le bar et puis au-delà, se trouve l'achat du ticket. Cela démontre qu'on ne paie pas d'abord pour la culture: il y a cette volonté de d'abord accueillir...

B. D. : De privilégier l'échange. C'est pour ça sans doute qu'on se sent bien quand on est là. On rentre et on est dans un endroit où on rencontre les gens.

Fr. M. : On discute avec l'un ou l'autre et puis à un moment donné, on va chercher ses places qu'on a souvent retenues ou pour lesquelles on a donné un petit coup de fil avant... Tout ça ce sont des choses relativement petites, modestes, mais qui ont toute leur importance. Dans la discussion qu'on a eue sur l'agora avec Christian, Martine et Michel, ce qui était important, c'était l'échelle des choses. Nous, architectes, on a normalement dans l'œil l'échelle des choses, on voit, mais ce n'est pas facile à faire passer. Et donc je me souviens que la difficulté, c'était: « Est-ce que ce n'est pas trop grand ce que vous proposez? » Et donc on a dû aller voir des lieux qui avaient à peu près la même taille pour essayer de voir si ce qu'on proposait n'était pas trop important. Ils avaient l'habitude d'un théâtre familial, d'une petite cafétaria. Donc là on avait tout de suite un élément foyer beaucoup

plus grand, mais qui devait garder une échelle humaine. Nous avons beaucoup travaillé sur cette échelle. Le foyer a deux niveaux: il y a des coursives tout autour, on passe, on tourne autour, il y a vraiment une mise en scène de ce foyer qui pour nous est très importante. D'un côté du foyer il y a l'ancienne caserne, murs de brique rouge brute où on voit les traces de l'histoire avec des morceaux de murs qui ont été rebouchés ou qui ont été couverts, on laisse toutes les traces de l'histoire d'un côté, on aurait pu le cimenter, on aurait pu le plafonner, non, on voulait laisser la trace de l'histoire, c'est un acte volontaire. Et en face, en vis-à-vis, il y a le bar rouge, enfin maintenant il a un peu changé, mais il était rouge Ferrari, avec les tabourets. Et la lumière qui arrive par le haut et la partie très contemporaine donc qui fait vis-à-vis de cette partie plus ancienne. On se trouve en quelque sorte sur l'échelle du temps. Il s'est passé quelque chose avant, on intervient, il se passera quelque chose après. C'est une des choses pour lesquelles les architectes ont le plus de mal, c'est d'accepter que le projet évolue. Nous avons pensé ce lieu en termes d'évolution. Les éclairages du foyer, par exemple, ce sont des éclairages de théâtre, ce qui veut dire qu'en fonction de l'humeur, on va pouvoir changer l'éclairage, comme dans la salle de spectacles. Il y a donc des possibilités pour les acteurs du théâtre de modifier, de transformer le lieu: bien évidemment ça se passe au niveau de la scène, au niveau du foyer, mais aussi au niveau de la salle de répétition.

B. D. : La salle de répétition, c'est une question importante quand on rénove ou quand on construit un théâtre...

Fr. M. : Tous ces théâtres ont des salles de répétition et puis, on sait bien par l'usage, qu'on a toujours l'ambition un jour de faire un spectacle pour le public dans la salle de répétition. Nous nous sommes donc dit dès le départ : « Ça pourrait être une petite salle de spectacle, prenons-en tous les éléments qui sont des éléments de contrainte, c'est-à-dire la sécurité incendie, l'accessibilité etc. et assumons-le comme une seconde salle de plus petite taille, pour une centaine de places. » On l'a même identifié à l'extérieur. Ce grand volume en bois correspond à peu près à la salle de répétition.

Il y a donc le bout de caserne en brique qui est une salle et d'autre part, son pendant qui flotte un peu sur ces murs, et qui nous donne un grand volume fermé recouvert de bois; la teinte du bois va se transformer au cours du temps...

Dans les bâtiments publics culturels comme les théâtres, il faut réserver une somme en pourcentage pour une œuvre d'artiste. Souvent un artiste vient, fait une œuvre et puis elle se retrouve au grenier parce qu'elle prend de la place, parce qu'elle n'est pas intégrée, c'est une pièce rapportée. On voulait dès le départ éviter l'idée de la pièce rapportée, on voulait une pièce intégrée. Au début, je m'étais dit : « Si je devais travailler avec un artiste pour travailler sur le théâtre, je travaillerais avec qui ? » Et puis nous nous sommes dit : « Un éclairagiste. » On s'est adressés à quelques éclairagistes pour faire une œuvre d'art. Mais les propositions reçues étaient vraiment grandiloquentes, on avait l'impression que ce théâtre était devenu quelque chose chose qui n'était pas à l'échelle.

B. D. : Un son et lumière...

Fr. M. : Oui, voilà. On ne le sentait plus. C'est là qu'est intervenue l'idée de la porte mobile de Daniel Deltour, un artiste-peintre en même temps ferronnier, un peintre minimaliste. Daniel a regardé le projet, il a dessiné un premier jet avec très peu de choses et après une réunion avec Martine Wijckaert, elle nous a poussé à aller encore plus loin dans l'épure. C'est ainsi qu'a été conçue cette porte sur roulettes, une tôle avec une porte sur le côté, une tôle d'une tonne sur roulettes qui coulisse et qui remonte la pente, grise au départ et qui, en rouillant, va devenir rouge. Au contraire de la boîte dont le bois au départ est presque rouge et va devenir gris... Nous avons trouvé le plaisir de travailler avec un artiste, il s'est trouvé bien dans l'équipe. Ça a été le début d'une très belle histoire qui aujourd'hui garde sa matérialité dans cette espèce d'œuvre d'art parfaitement intégrée au projet.

B. D. : Les différentes étapes du projet se sont-elles déroulées sans heurts ?

Fr. M. : Lorsqu'on est architecte et qu'on travaille sur un nouveau projet, qu'on rencontre une nouvelle équipe, un nouveau partenaire, on apprend beaucoup. Donc j'ai beaucoup appris sur le fonctionnement d'un théâtre parce qu'évidemment, je ne connaissais que le côté public, mais il se passe plein de choses derrière...

B. D. : Les deux aspects qui font la singularité du Théâtre de la Balsamine, c'est-à-dire un lieu occupé par une artiste qui crée et en même temps toute une programmation qui est tournée vers l'extérieur, notamment la danse contemporaine. Tenez-vous compte de cette spécificité dans l'élaboration du projet ?

Fr. M. : Le rapport salle-scène était vraiment au cœur des discussions. Ce théâtre est en fer à cheval, on a, pour finir, renversé la salle et on a gardé néanmoins le rapport salle-scène. Quand on est à la Balsamine, on est très près des acteurs, à quelques mètres, on a le sentiment de les toucher. Ce rapport salle-scène pour nous est important. Il permet évidemment la danse. Ce n'est pas un théâtre à l'italienne, ce n'est pas un théâtre frontal, c'est vraiment un théâtre qui a une forte identité par rapport à sa salle. Il fallait donc une grande hauteur. Techniquement, on a démonté tout ce morceau de caserne pour remonter toutes les charpentes et arriver à avoir une hauteur, un cadre de scène acceptable, ça a été un gros travail. Ce rapport salle-scène est resté vraiment en permanence au cœur des discussions.

B. D. : Maintenir ce rapport particulier de l'amphithéâtre...

Fr. M. : Oui, mais en fait, il était nettement plus petit. On aurait pu refaire un théâtre à l'italienne plus classique, nous avons préféré agrandir le fer à cheval avec son côté dissymétrique. Quand on rentre dans la Balsamine, il y a deux entrées pour la grande salle, c'est totalement dissymétrique. C'est un théâtre aussi qui a des couleurs. D'habitude, les théâtres, ce sont des boîtes noir et blanc, tout aseptisé. Ici, on a enlevé la couleur. C'est aussi une particularité

Il y a aussi les toilettes ! il y a un wc qui est à hauteur de la scène !

On nous avait dit : « Les comédiens, ce sont des gens inquiets, ils n'ont pas besoin d'avoir des sanitaires à côté de la scène quand ils existent, mais c'est important pour eux de savoir que, si au dernier moment, ils doivent aller aux toilettes, c'est juste à côté. » Ce n'est là que pour rassurer, et ce ne sera pas nécessaire. Ce sont toutes des petites choses nées de ces contacts permanents et de ces rencontres avec les acteurs. Ces petites attentions montrent que le costume a été taillé sur mesure.

B. D. : Avez-vous l'occasion d'aller voir le théâtre



Théâtre La Balsamine.
Photo Marie-Françoise
Plissart.

dans son nouveau costume ? Est-ce que ce que vous aviez pensé, travaillé, imaginé, rêvé fonctionne ?

Fr. M. : En tout cas ce qui me revient de la part des acteurs, des réalisateurs du théâtre, c'est qu'ils sont très satisfaits du théâtre tel qu'il a été conçu. C'est important pour nous parce que souvent l'architecture est un objet plastique, on est dans l'esthétique et pas du tout dans l'usage. Souvent les projets qui sont publiés, les photos qui sont prises par les architectes le sont immédiatement à la fin de la réalisation, à la fin du chantier. Il y a une double caractéristique à ces photos d'architecture. La première c'est qu'il n'y a pas un seul humain et ça j'avais insisté auprès de Marie-Françoise Plissart, la photographe, pour qu'elles prennent des images « sans » et des images « avec ». D'autre part, ces photos sont toujours prises à ce moment-là, et pas plus tard, comme si les architectes avaient peur de l'usage, peur que l'utilisateur final ait pu mettre sa patte sur le projet. Or l'architecture c'est un art du temps. Ce qui est important en architecture c'est de savoir que dix ans plus tard, le lieu est toujours un lieu intéressant, qu'il est au service des gens qui l'occupent. Pour nous, à un moment donné, positionner l'administration ou les loges face à un parc avec de la lumière, tout ça ça nous semblait important, c'est plus important qu'une bonne photo, une photo un peu esthétisante. Pour finir, les photos dégageaient une forte identité. Nous avons gagné deux concours en Amérique du Sud : à São Paulo et au Venezuela. Nous avons gagné ces deux concours uniquement sur photo... Ça signifie qu'au niveau de l'esthétique ou en tout cas de l'identité, il a été apprécié.

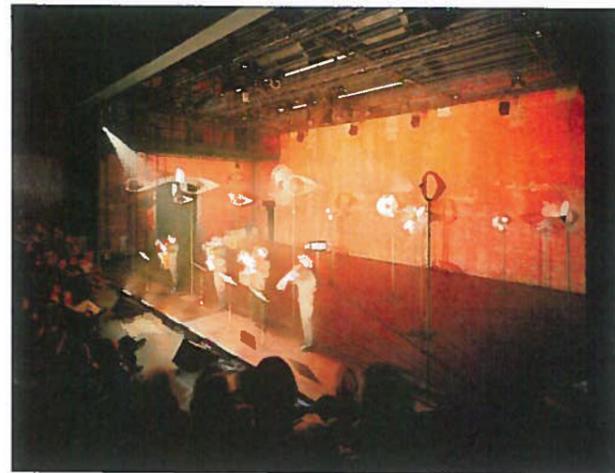
Pour nous le plus agréable, quand nous allons à la Balsamine, c'est de voir qu'il y a du monde, que ça vit, que les gens restent après les spectacles, une heure, deux heures...

B. D. : Il ya des changements qui s'opèrent aussi...

Fr. M. : Il y a des petites choses qui ont bougé, il y a des murs qui étaient dans une teinte et qui ont changé de couleurs, mais tout ça, ce n'est pas grave. Et demain, si on veut mettre une grande photo dans le hall, ça marche toujours. Il y a des théâtres où dès qu'on met quelque chose, tout s'écroule.

B. D. : Le projet d'un architecte est réussi quand le résultat est au plus près du programme ?

Fr. M. : Le métier d'architecte est un métier très curieux, on imagine, on conçoit un programme, l'architecture est toujours un rapport entre un lieu et un programme. Aujourd'hui, j'aurais tendance à dire que c'est un lieu et un programme sur la ligne du temps. Alors le lieu, ça peut être ici un bout de caserne avec un bout de terrain. Le programme, il était extrêmement défini par la Balsamine. Le projet, c'est vraiment le cœur de notre métier. On va tenter d'imaginer une situation qui sera et on va agir dans trois dimensions, comme le joueur d'échec qui joue aux échecs sans regarder les pièces, il a une vision très claire d'une ambition, il le voit en trois dimensions puis il va le dessiner et pour le dessiner il repasse en deux dimensions, il discute avec les gens. On rencontre tous les acteurs, on essaie de convaincre, on modifie en fonction de ce qu'on nous dit



Théâtre La Balsamine,
la salle, le foyer,
Photos Marie-Françoise
Plissart.

et donc là on est en deux dimensions. Il y a des dizaines de gens qui vont travailler à construire cet objet, cet immeuble, ce bâtiment. Et puis un jour, c'est merveilleux, c'est l'inauguration, on rentre dans un bâtiment et on est confronté à ce rêve, on est confronté à son imaginaire. C'est un peu la même chose que le théâtre. On écrit une pièce puis à un moment donné, il y a des acteurs qui jouent dans un décor. Et là on trace son propre décor et chaque fois que je vais à la Balsamine, je suis confronté à quelque chose qu'un jour j'ai imaginé probablement dans mon bain et c'est un des très beaux moments au niveau de la création. Et puis de temps en temps, on se dit : « tiens, je l'ai fait comme ça, je devrais le refaire, je ne le ferais plus de la même façon » parce que l'idée du temps qui passe est aussi un élément important dans notre métier. On a fait ça ce jour-là, ça a pris peut-être trois ans au final, mais il y a eu un moment donné qui a pris dix minutes où on a cette espèce de fulgurance. Et donc aujourd'hui, quand je vais à la Balsamine, c'est toujours un vrai plaisir de se dire : « Voilà, ça vit, c'est un lieu vivant, un lieu utile, il y a des gens qui vivent. » Voilà pourquoi le métier d'architecte est très proche des métiers du théâtre. Il y a aussi la volonté de trouver une écriture, il y a aussi la volonté de trouver une identité, le souci de cohérence et de présence. Quand on écrit un roman, il y a évidemment cette espèce de colonne vertébrale qui est le scénario. L'architecture c'est la même chose. Il y a une colonne vertébrale qu'on appelle d'ailleurs dans notre jargon le parti architectural. L'architecture est comme les matriochkas, les poupées

russes. À la première ligne, on peut tout faire, et la deuxième dépend de la première et la troisième des deux premières. Quand on voit l'œuvre de Le Corbusier, quand on voit une porte dessinée par Le Corbusier, quand on voit la clinche de porte dessinée par Le Corbusier, c'est toujours Le Corbusier. Quand on voit une façade de Horta aussi. On peut zoomer, on voit toujours la même identité, le même créateur derrière tout ça. L'architecture est matriochka. Et en ça, le souci de cohérence et de résonance est important dans un bâtiment. Une fois qu'on a mis en place une ligne de conduite, on s'y tient. On essaie de faire en sorte que l'ensemble fasse un tout. Avec le temps évidemment, je ne referais sans doute plus la Balsamine comme je l'ai fait. Et chaque projet est plus juste par rapport à ce qu'on pense, mais peut-être moins intéressant pour les autres. Nous on sait pourquoi on va vers quelque chose plutôt que vers autre chose. Et les bâtiments sont certainement plus aboutis. De projet en projet, on est toujours dans le projet suivant, c'est-à-dire qu'on voit construire un projet et on est déjà dans le suivant, en train d'imaginer autre chose. Il y a des télescopes.

B. D. : Est-ce que le fait d'avoir fait un théâtre peut influencer le travail pour un bâtiment qui n'a rien à voir avec le théâtre ?

Fr. M. : Oui, oui, l'exercice de l'espace influence. C'est-à-dire que si on imaginait que cette agora par exemple avait telle taille au moment de sa construction, du plus petit au plus grand, on peut ajuster son œil. On va tenter de rectifier le tir par rapport à son imaginaire. Je crois parfois que les choses sont plus grandes qu'elles ne sont, mais je le sais dès le départ donc je corrige. Donc un théâtre, oui ça influence. Je dirais que le Théâtre de la Balsamine a beaucoup influencé sur la participation, l'idée de participation des acteurs dans le processus de création. Trop souvent, on est sur notre île déserte. On a une commande, on est souvent seuls en piste avec très très peu d'interlocuteurs.

B. D. : Oui, on connaît des projets publics ou après la commande, l'architecte se retrouve seul... Ici, connaissant les « acteurs », ils devaient être très présents...

Fr. M. : Des gens difficiles, exigeants qui savaient très bien ce qu'ils voulaient, surtout ce qu'ils ne voulaient pas. Nous nous serions probablement trompés à une autre reprise si on était les seuls en piste parce qu'on a tous nos fantasmes, on croit que c'est comme ça et puis on voit que ce n'est pas comme ça que ça marche. Il y a donc beaucoup de choses qui ont été rapportées par les maîtres d'ouvrage qui nous ont dit : « Non ». Ça nous a permis de très bien définir la cible. Et au final, c'est leur théâtre plus que le mien.