

PENSER LE 6^e SENS

Entretien avec Emmanuel CHOUPIS*
réalisé par Catherine DESCHAMPS**

Catherine Deschamps – Comment te présenterais-tu ?

*Emmanuel Choupis*¹ – Je suis de naissance, de jeunesse et d'éducation grecque. J'ai fait mes études d'architecture à Paris, et je peux dire que je me sens aujourd'hui de culture française. Je suis devenu l'architecte que je suis par un cheminement : entre une émotion initiale inexpliquée face aux villages blancs des Cyclades, et ensuite une volonté de comprendre cet émerveillement pour pouvoir en dégager un savoir de l'architecture. C'est-à-dire que, partant d'une fascination un peu inconsciente pour cette « architecture sans architecte » des îles grecques, j'ai voulu, par mes études et, au-delà, par une éducation du regard propre aux sociétés avec un art pictural fort, tenter de dégager des principes spatiaux qui dépassent un cas particulier, sans pour autant ignorer les spécificités locales.

C. D. – Tu peux développer sur « l'architecture sans architecte » ?

E. C. – Cette expression qualifie des ensembles qui ont des qualités

* mXarchitecture, 23 rue Jean Leclaire – 75017 Paris

Courriel : choupis@mxarchitecture.com

** ENSA (École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val-de-Seine)

3, quai Panhard et levassor – 75013 Paris

Courriel : cathdes@club-internet.fr

¹ Voir en fin d'entretien le parcours d'Emmanuel Choupis.

architecturales reconnues comme importantes et pour lesquels la notion d'auteur n'existe pas. L'architecture ancestrale des Cyclades provoque une émotion, un bien-être, et possède une dimension culturelle forte. Dans une certaine mesure, ses caractéristiques essentielles, minimalistes, transcendent ce pour quoi et ceux pour qui elle a été faite au départ ; elle pourrait presque ne plus être habitée qu'elle continuerait de provoquer un émoi. L'architecture sans architecte a produit des ensembles d'une valeur incontestable qui peut s'expliquer par une sorte de mimétisme savant de la construction conjugué à une adhérence au site. Par ce mimétisme, elle a constitué des ensembles architecturaux assez homogènes, avec la répétition de quelque chose de toujours un peu semblable, mais avec à chaque fois des variations infimes, notamment générées par une attention aux caractéristiques physiques du milieu. Et ce système auto-reproductif est encore compréhensible par nos yeux d'urbains contemporains. L'apport de l'homogénéité est également palpable dans le Paris haussmannien par exemple. Il faut alors se demander si cette homogénéité, qu'on parle des villages traditionnels ou d'ensembles plus récents, crée de meilleures conditions de sérénité que les architectures et les ensembles plus fragmentés, ou dissonants, ou hétérogènes.

Une autre caractéristique de l'architecture sans architecte, c'est que la construction répond à des besoins plutôt fonctionnels, sans posture extérieure quant à la conception d'un édifice. Et ce qui a peut-être été en jeu – ce que je vais dire est aussi valable pour certaines architectures savantes – c'est qu'au fil de la répétition d'un modèle, on voit son amélioration progressive. C'est-à-dire qu'à travers un cumul de savoirs et d'expérience, le modèle se précise pour aboutir à un affinement de la plupart de ses composantes. Mais cette qualité des architectures sans architecte ne se trouve plus à mon avis aujourd'hui dans ce qui est construit sans le concours des architectes. Les conditions de production de l'architecture, qu'elle soit dite sans architecte ou savante, sont déterminantes sur la nature et la qualité de l'œuvre construite ; et ces conditions varient sensiblement selon les époques et les lieux.

C. D. – Que peux-tu dire du remplacement des architectures sans architecte par l'architecture dite savante ?

E. C. – Il ne s'agit pas d'un remplacement, puisque toutes les deux peuvent nécessiter des formes d'expertise et des compétences particulières. Des qualités architecturales peuvent se retrouver aussi bien dans des architectures sans architecte que dans des édifices récents et signés, ou à l'inverse en être absentes. On peut d'abord se demander ce que ça change de se poser la question de l'auteur. D'autre part, l'architecture savante a commencé à exister à partir du moment où un corps s'est institutionnalisé, se posant la question de ce que sont objectivement les qualités architecturales ; ce qui n'est pas un phénomène récent. L'architecture devient alors un objet de savoir constitué, accumulé, voire autoréférentiel, avec ses théories, ses traités, ses manifestes, ses tendances, ses polémiques internes. Dans ce cadre, l'architecte est celui qui a une conscience de l'histoire de sa discipline, de ses enjeux, et celui qui, par la production d'œuvres architecturales signifiantes pour son époque et son avenir, garantit le dynamisme de cette discipline.

Une fois posés ces éléments, on peut dire que l'attention aux besoins des gens a pu reculer avec les systèmes de production de la deuxième moitié du XX^e siècle. Des formes d'industrialisation de cette production, motivées avant tout par des soucis de productivité et de rentabilité, proposent des modèles certes toujours reproductibles comme dans les villages des Cyclades, mais quels que soient les lieux et les contextes. On risque alors de négliger les vertus profondément humaines et culturelles de l'architecture. Par ailleurs, avec la généralisation des concours d'architecture depuis la fin des années 1980, on doit souvent dès le premier stade de la conception proposer un produit presque fini ; il y a là une compression du temps de maturation conceptuel. Mais il ne s'agit pas d'opposer un passé idyllique à un présent calamiteux. Pour comprendre ce phénomène, il faut préciser que dans la majorité des cas, le temps de la proposition architecturale et le temps des usages sont distincts, même si des usagers peuvent transformer le projet initial. En principe, l'architecte n'occupe pas ce qu'il propose. Dès

lors que l'échelle du projet dépasse la maison individuelle, il ne connaît souvent même pas les futurs utilisateurs. Ce qui n'enlève rien au fait qu'un architecte doit forcément imaginer habiter les œuvres qu'il réalise.

Je pourrais résumer cette idée en disant que « projeter, c'est se projeter ». C'est une démarche particulière : nous sommes appelés à nous projeter dans des œuvres que nous imaginons pour d'autres, les futurs occupants. Ça demande une longue expérience de trouver l'équilibre entre ce qui est projeté de nous-mêmes, notre subjectivité, et la prise en compte des aspirations ou les attentes, les compréhensions, les vécus, de ceux qui finalement vont habiter – habiter au sens large, utiliser – l'édifice que nous allons produire. Mais « projeter, c'est se projeter », c'est polysémique. En effet une autre dimension de l'architecture, c'est qu'on doit pouvoir s'imaginer dans les espaces et les lieux que nous projetons, donc des espaces qui n'existent pas encore ; cela renvoie à ce que j'appelle le « 6^e sens » – nous y reviendrons. « Projeter », est ici à entendre en référence au projet, comme une capacité de projeter son propre corps dans des espaces qui vont être créés, qui existeront plus tard, une capacité d'être dans des espaces qu'on dessine. Cela correspond à une définition de l'architecture comme enveloppe du corps humain et va à l'encontre d'une vision de l'architecture qu'on a pu appeler « architecture-objet ». Dire aux étudiants « projeter, c'est se projeter », c'est leur demander de se projeter dans l'avenir, dans les usages futurs, mais aussi construire leur capacité à se projeter physiquement et mentalement dans ce qu'ils ne voient pas encore construit.

C. D. – Quelles sont tes réserves par rapport à l'architecture-objet ?

E. C. – Notre rapport premier à l'architecture est celui d'une enveloppe qui nous englobe, un édifice qui nous dépasse. L'architecture n'est pas préhensible à l'inverse d'un objet qu'on peut prendre dans ses mains. Ensuite, l'idée que l'architecture serait un objet renvoie à une confusion qui déborde les architectes, une tendance liée aux développements des techniques, qui peuvent conduire à négliger la spatialité de l'architecture. C'est par exemple les effets de

l'informatique sur la conception, le passage de la maquette physique à la maquette 3D grâce au développement phénoménal de l'informatique. Quand on est derrière un écran et qu'on manipule une conception architecturale, rien que par la position par rapport à l'ordinateur, on tourne autour, on peut zoomer, dézoomer... La valeur d'objet est nourrie. De plus, par le passage sur un même écran du grand angle au gros plan, la conscience de l'échelle humaine et de l'échelle du paysage peut se perdre. Mais par rapport à cette thématique de l'objet, il s'agit aussi d'évoquer la médiatisation de l'architecture, notamment pour un public large. Cette médiatisation passe le plus souvent par les images. Or cette médiatisation de l'architecture – pas l'architecture en tant que telle donc – privilégie un rapport sujet/objet à l'édifice architectural. Pourtant à mon sens, si l'architecture concerne la conception et la réalisation de l'environnement humain au sens large, l'architecture ne peut exister et, peut-être, se comprendre que par la visite des lieux et des espaces produits qui, comme la lecture, requiert une démarche active.

C. D. – Ayant eu l'occasion de visiter deux des maisons que tu as conçues, j'ai pu mesurer l'écart entre les images que j'en avais vu publiées, et ce que j'ai éprouvé et compris de tes intentions une fois dedans...

E. C. – Encore faudrait-il graduer entre le fait de visiter en restant extérieur aux usages quotidiens (ce que tu as fait lors d'une fête de fin de chantier pour des clients à Paris), et le fait d'avoir l'occasion de vivre les espaces dans les fonctions pour lesquelles ils ont été conçus. Il y a donc d'un côté la représentation de l'architecture, qui passe souvent par une médiatisation en image et à laquelle un nombre important de personnes a accès. Puis la compréhension de l'architecture par la visite des édifices, beaucoup plus rare. Enfin la possibilité d'éprouver l'adéquation entre la conception et les usages vécus. À ce propos, en 2005, lors d'un voyage d'études avec deux collègues architectes et enseignants, Norbert Laurent et Jean-Louis Garnier, nous avons visité deux maisons paradigmatiques en République tchèque, toutes deux achevées dans les années 1930 : l'une à Prague, la maison Müller, œuvre probablement la plus

aboutie d'Adolph Loos ; l'autre, sur les hauteurs de Brno, la villa Tugendhat, que Ludwig Mies van der Rohe a réalisée après le fameux pavillon de Barcelone. La maison Müller est presque pensée comme un meuble, dans lequel l'ensemble des usages bourgeois des années 1930 trouvent leur place dans un parcours spatial précis, creusé dans le volume d'un cube. À l'opposé, la Tugendhat propose pour les usages collectifs de l'habitation un espace continu, ouvert et minimaliste, basé sur les principes architecturaux mis en place pour la première fois au pavillon de Barcelone. Les deux maisons sont exemplaires, mais à la question de savoir dans laquelle nous préfèrerions vivre, un débat enflammé s'est engagé sur leur domesticité comparée. Bien que l'adéquation entre usage et définition de l'espace fasse partie de la conception de la Müller, c'est la Tugendhat qui a emporté notre adhésion. Car même si on aurait du mal à y laisser trainer ses chaussettes, sa spatialité possède une capacité incontestable de satisfaction de l'esprit.

Cela dit, on ne peut pas réduire l'architecture à sa valeur d'usage : l'architecture gère à la fois ce qui nous englobe mais aussi ce qui nous représente, et c'est pourquoi j'insiste sur le mot d'œuvre et celui de culture. Il y a des édifices, dans tous les pays, qui peuvent avoir un rôle plus important pour la représentation des valeurs de la société que pour leur habitabilité. On peut même se demander dans laquelle de ces deux grandes familles (englober *versus* représenter) l'architecture peut le mieux se manifester. Le Parthénon par exemple : c'est un édifice qui n'est pas habité à l'intérieur mais qui est le support de lectures, d'analyses, de représentations... Nombre d'architectes du XX^e siècle ont nourri leur vision de leurs interprétations même fragmentaires, partielles, du Parthénon. À chaque fois que je vois une perspective aux $\frac{3}{4}$ d'un édifice, je pense à la manière dont on découvre le Parthénon quand on arrive sur le rocher de l'Acropole : c'est une approche par la tangente de l'institution, figée dans l'édification elle-même. Le néoclassicisme, à la fin du XIX^e siècle, privilégie à l'inverse un rapport frontal au pouvoir, comme avec l'arrivée sur la Madeleine ou sur l'Assemblée nationale à Paris. Ces dispositions disent des

choses d'une société donnée, que l'architecture matérialise. La frontière n'est cependant pas toujours claire entre ces deux familles d'architecture, l'édifice qui a valeur de représentation et celui qui est fait pour être habité.

C. D. – Par rapport à ces deux familles d'architecture, l'une faite pour des usages et des occupations intérieurs, l'autre qui porte des valeurs par-delà son habitabilité : que dire de la façade et de la tension entre public et privé ?

E. C. – La façade est typiquement un exemple démontrant la multitude d'angles sous lesquels peut être abordé un sujet. Pour un architecte, la façade sera interrogée comme une frontière, une interface, la matérialité ou pas d'une limite, la continuité entre le dehors et le dedans. C'est une question architecturale ancienne, fondamentalement renouvelée au XX^e siècle, partant de la volontaire continuité spatiale entre intérieur et extérieur développée par les modernes, pour arriver jusqu'à l'exaltation de la nature de sa transparence comme à la Fondation Cartier à Paris : l'édifice y est défini par une succession de parois vitrées qui tend à l'immatérialité. Une autre vision contemporaine élimine à l'inverse toute volonté d'association entre intérieur et enveloppe : la masse critique des très grands bâtiments de nos villes contemporaines justifierait alors une disjonction entre ce que l'on voit des façades et ce qui se passe derrière.

Maintenant, si on aborde ta question d'un point de vue plus politique et philosophique, on peut dire que toute architecture, indépendamment de l'usage, a une face publique. Qu'elle s'adresse à des particuliers, que ce soit du logement social ou de l'équipement, qu'elle soit représentative ou non, elle a une face accessible au regard de tous. C'est, entre autres, ce qui a donné lieu à une prise en considération collective de la question architecturale. En 1977, la loi française proclame l'architecture « d'intérêt public ». Plus tôt, en 1946, est créé le corps des Architectes des bâtiments de France (ABF), dépendant aujourd'hui du ministère de la Culture. Il a notamment pour fonction de préserver les abords des monuments historiques ou des édifices représentant une valeur

patrimoniale. On parle d'un rayon de 500m autour d'un édifice classé... Pour paraphraser Marcel Roncayolo, disons que si l'héritage évoque certaines limites et des possibles, il ne doit pas être un déterminisme. Les contraintes sont productives en architecture, donc l'intervention des ABF peut être bénéfique. Mais nos clients parfois, des associations de quartier d'autres fois, peuvent avoir des tendances de conservation qui poussent à la muséification : la façade devient un décor de carton-pâte et les ABF ne font alors que préserver des opinions qui existent dans la société. Ce n'est pas la pertinence des ABF qui est en cause : c'est la difficulté du rapport entre la valeur de ce qui est proposé aujourd'hui et la force que représente le passé, ce qui est loin d'être une mince affaire.

C. D. – Tu as parlé d'œuvre dans l'entretien, tu fais des parallèles avec l'art : quelles sont les limites de ces comparaisons entre art, œuvre, architecture ?

E. C. – Il y a d'abord l'architecture vue comme un art. De fait, elle a pu être définie comme telle dans l'histoire. Mais c'est à mon sens prêter le flanc à une vision de l'architecture qui peut être considérée comme manichéenne, et qui en exclut nombre de composantes centrales. Cette vision a contribué à enseigner l'architecture aux Beaux-Arts dans les fameux ateliers, qui ne sont rien d'autre qu'une perpétuation des lieux où l'on apprenait à devenir peintre sous l'Ancien Régime, et où l'on devait dévotion au maître tout en tablant sur une sorte de transcendance du génie. Sans, à l'extrême inverse, voir l'architecture comme une science exacte – ce qu'elle n'est pas – faire croire que l'architecture pourrait être une simple histoire de talent contribue à sa mystification, qui n'est certainement pas propice à sa meilleure compréhension. Pour ma part, je trouve plus intéressant de questionner ce qui crée des passerelles entre architecture et art, que d'insister sur cette vision simpliste.

On arrive alors au rapport incestueux, souterrain, de la conception de l'architecture et de l'art. C'est la manière de concevoir un projet qui est en jeu : pourquoi je le fais comme ça, pas comme ci, et là, les liens sont tenaces avec des projets s'inspirant de l'art ou

pouvant l'utiliser. Il a y une sorte d'avancée parallèle, considérant l'art comme un phénomène important, radical, non verbal, de la représentation qu'on se fait nous-mêmes de la société. Quand naît l'architecture moderne au début XX^e siècle, il y a liaison entre l'évolution de la société, les nouveaux moyens techniques, la vision des artistes... C'est un moment de changement, de rupture. La grandeur des architectes de cette époque tient au fait qu'ils ont perçu la richesse potentielle de ce changement et qu'ils ont essayé ensuite de l'utiliser, la traduire, la transposer dans le domaine strictement architectural. On peut par exemple mettre en écho le travail pictural de Piet Mondrian sur l'illimitation de l'espace, avec le travail architectural de Gerrit Rietveld : la célèbre maison Schröder, réalisée à Utrecht, a été voulue par son commanditaire sans murs intérieurs.

Enfin, ce rapport entre art et architecture tourne autour de la notion d'œuvre. Mais l'œuvre architecturale n'est pas, à mon sens, à entendre comme œuvre artistique. Par ce mot, il s'agit de faire comprendre la complexité des composantes qui entrent en jeu, de la conception d'un projet jusqu'à sa réalisation comme édifice. La dimension visionnaire, indissociable de la capacité de projeter qu'on évoquait tout à l'heure, est indispensable à prendre en compte pour une raison simple : ce qu'on construit aujourd'hui, c'est pour demain, on ne construit pas pour hier. C'est d'ailleurs aussi valable lorsqu'on est amené à transformer l'existant : la nécessité de projection continue d'être au rendez-vous. Le parallèle avec l'œuvre aide alors à saisir ce besoin de trouver des moyens transversaux, où l'intuition joue un rôle, où des forces pas tout à fait rationnelles sont en jeu, mais où il y a une exigence d'unité dans la production que l'esprit doit dominer. Il s'agit de savoir comment, par une seule proposition, répondre à la multitude des questions posées. Beaucoup de facteurs qui interviennent dans la production artistique peuvent intervenir dans la production architecturale. Avec cette différence fondamentale que la production architecturale a pour raison première de devoir répondre à des besoins concrets. Si l'architecture

a toujours une portée immatérielle, elle existe pour satisfaire des besoins matériels. De nombreuses incompréhensions viennent de là.

C. D. – Nourrissant la polémique, il peut y avoir la starisation de certains architectes, avec, pour faire vite, un côté « fuck the client »...

E. C. – Il y a deux choses distinctes dans ta question : le rapport des architectes à leurs clients d'un côté, la starisation de l'autre. « Fuck the client », c'est une expression trop abrupte, mais certains architectes revendiquent de faire leur œuvre, de proposer quelque chose de signifiant à leurs yeux. Et si le client ne comprend pas, ils ne se sentent pas obligés de s'investir dans des explications. L'architecture produite est toujours le résultat, heureux ou malheureux, d'une relation tripartite entre l'architecte, le commanditaire et les entreprises de construction. Me vient à l'esprit un livre publié il y a quelques années par Philippe Treliack : *Faut-il pendre les architectes ?* Dans ce livre, il explique que l'aboutissement d'une œuvre architecturale dépend de l'intelligence de toutes les parties, et pas seulement celle de l'architecte génial, du client absolument éclairé qui a de l'argent ou de l'entrepreneur compétent. Je crois aussi que c'est une intelligence vive entre toutes les parties qui permet de distinguer ce qu'on retient comme une architecture significative et exemplaire.

Cela dit, l'histoire d'une œuvre architecturale (le cumul des édifices projetés et réalisés par un architecte) relève d'une trajectoire, et il y a des circonstances plus ou moins favorables. Car la production d'une œuvre n'est ni homogène ni continue ni forcément en progrès. Un exemple de cet effet de circonstances, c'est « l'église du Jubilé », construite en 2003 aux alentours de Rome par l'architecte américain Richard Meier. Il a initialement fait partie des New York Five, un groupe qui a tenté de renouveler l'approche de l'architecture dans les années 1970, coincée entre l'industrialisation à outrance d'un côté, et le postmodernisme de l'autre. Il s'est fait connaître grâce à des maisons construites pour de riches particuliers, où il a savamment redéployé l'architecture blanche des premières années de Le Corbusier. Rencontrant un

franc succès, il a ensuite développé ce qui a été appelé le néomodernisme dans des édifices de grande échelle, comme des musées à Atlanta et à Francfort, ou le siège de Canal + à Paris. Enfermé dans un vocabulaire devenu répétitif, il a commencé à le faire évoluer à Rome, à l'occasion de l'Ara Pacis Museum, en fait l'abri d'un vestige romain où on voit apparaître un grand mur en pierre...

À la sollicitation du Vatican quelques années plus tard, il gagne un concours international restreint face à des architectes très reconnus pour la spiritualité de leur œuvre. Son projet, très différent de son œuvre précédente, est une figure innovante de trois voiles concaves juxtaposés en béton. Celles-ci créent une subtilité de lien entre l'espace intérieur et extérieur, aussi bien dans la signification du rapport au ciel que par la captation de la lumière, laquelle donne un sentiment de sérénité.

C. D. – Tu peux développer davantage sur la starisation de certains architectes ?

E. C. – Je veux d'abord leur rendre hommage : lorsque j'étais étudiant, je me souviens d'une conférence de Zaha Hadid où nous n'étions que cinq spectateurs. Elle a persévéré et est devenue une architecte connue et reconnue à échelle internationale. Ce que je veux dire, c'est que la starisation de certains architectes est liée à l'importance de leur démarche et de leur œuvre. Ces architectes, comme beaucoup d'autres inconnus du grand public, ont joué un rôle capital dans le virage que l'architecture a pris à partir des années 1980 : ils ont réussi à repositionner le questionnement architectural au centre de la production de l'architecture.

Même s'il est impensable de dissocier l'architecte de son œuvre, ce que le public comprend comme la starisation est liée à la médiatisation et à la prise de conscience par certains commanditaires de la valeur ajoutée de l'architecture. On entre alors sur le terrain du marketing architectural, un marketing pour partie mondialisé. L'exemple le plus connu, c'est la fondation Guggenheim conçue par Frank Gehry à Bilbao. En réalité, cette prise de conscience a eu lieu bien plus tôt en France, à Nîmes : suite

à un concours international lancé en 1984, le maire – Jean Bousquet, et ce n'est peut-être pas un hasard qu'avant son mandat local il ait été l'ancien grand patron de Cacharel – a fait appel à Norman Foster pour imaginer et construire au centre de la ville le « Carré d'art », qui contient aujourd'hui un musée d'art contemporain et la bibliothèque municipale. Le but était de revitaliser la ville par l'édification d'un bâtiment spectaculaire et de la rendre plus attractive pour des touristes ; sur ce point, on ne peut pas dire que l'édifice a eu l'effet escompté. Par contre, à Bilbao, la livraison et l'ouverture du musée Guggenheim ont été un succès. Mais ce n'est pas l'architecte qui doit être starifié, c'est le résultat du travail qui lui a été demandé dans un cadre précis, résultat qu'on peut voir positif dans le cas de Bilbao puisqu'il a contribué à la renaissance d'un centre-ville et, dans une certaine mesure aussi, à l'expression d'une architecture de son temps. Mais Gehry peut convaincre pour le Guggenheim et avoir produit là quelque chose d'important à la fois architecturalement et pour Bilbao, et cesser de le faire ensuite, avec des édifices qui n'auront plus aucun intérêt ni pour son œuvre, ni pour la ville, ni pour la société. Pour le dire autrement, pour moi, c'est l'architecture la star. Et je veux croire que cette mise en lumière advient quand la rencontre a lieu entre un édifice, ses conditions de production et la réponse adéquate aux besoins exprimés.

Il est vrai qu'actuellement, c'est autour de programmes de musées que cette starisation se manifeste souvent. On joue sur l'évolution de l'intérêt du public pour la culture. Les musées ont peut-être remplacé les lieux de culte pour ce qui est de l'architecture de représentation. Cette dernière décennie, toutes les villes se sont dotées du leur : par exemple, à Stuttgart, il y a le musée Porsche de Elke Delugan Meissl et le musée Mercedes de UN Studio. Ce sont des édifices imaginés par des architectes prometteurs, mais est-ce des musées ? Parfois oui : c'est le MaXXI de Zaha Hadid ou le Macro d'Odile Decq à Rome, à Naples il y a le Madre d'Alvaro Siza, le musée de l'Acropole de Bernard Tschumi à Athènes, le Louvre de Sanaa à Lens, voire le Louvre à Abou Dabi !

C. D. – La question de la valeur de l'architecture ne dépasse-t-elle pas des enjeux de marketing ?

E. C. – La valeur de l'architecture a énormément évolué ces dernières années. Ceux qui produisent une architecture intéressante, qui ont une trajectoire, se trouvent pour certains très médiatisés ; en France, c'est typiquement Jean Nouvel. Ils sont appelés à construire partout dans le monde, plus souvent pour une architecture de représentation que pour une architecture d'usage. Ils sont très peu nombreux en réalité au regard de la quantité des petites agences. Celles-ci se sont démultipliées ces dernières années et participent activement au dynamisme architectural contemporain. Mais avant tout, cette question de la valeur de l'architecture me préoccupe à l'échelle du grand public, pour les problèmes qu'elle pose à l'enseignement et à la compréhension de ce qu'est l'architecture. Il peut y avoir un décalage entre ce qui est produit, ce qui est montré, et la valeur architecturale. Même si j'ai l'impression que la distance est moins grande qu'avant entre la valeur de l'architecture et la manière dont elle est comprise, perçue, évaluée, jugée, critiquée par ceux qui la vivent sans la produire, il reste un gap, un fossé, entre les professionnels de l'architecture et la plupart des gens. La raison de ce gap vient pour moi d'un défaut de formation, de pédagogie, d'éducation à l'architecture.

Lorsque j'étais étudiant, nos professeurs évoquaient la puissance de l'émotion architecturale des édifices modernes construits en béton, en métal et en verre. Et quand nous sortions dehors, nous voyions essentiellement de l'haussmannien... Or les référents réflexifs de la plupart des gens, c'est l'architecture qu'ils ont sous les yeux, vieille de plus d'un siècle à l'occasion et qui, pour rejoindre une question actuelle, a parfois anticipé des promesses de durabilité. Paris a été majoritairement construite alors qu'on se déplaçait à cheval mais l'ensemble architectural que constitue la ville a réussi à intégrer le développement de la voiture ou des transports en commun ; les porches hauts de beaucoup d'immeubles, pensés au départ pour laisser passer les calèches, peuvent encore servir à l'accès de camions à l'intérieur des cours. Plus généralement, les bâtiments

haussmanniens ont pu être reconvertis sans grande difficulté, aussi bien pour améliorer leur confort que modifier leurs usages. Dès lors, comment faire comprendre et percevoir l'intérêt de certaines architectures contemporaines, notamment dans des lieux où leurs manifestations sont rares ? Si je fais de l'humour, je dirais que le développement de concepts de design par Ikéa ou Habitat a pu davantage faire bouger les lignes que les théories de l'architecture. Je ne parle pas de la qualité de leurs produits, mais du fait qu'ils ont mis en avant une vision plus moderne de ce qu'est un espace habité aujourd'hui.

C. D. – Pourquoi les gens qui vivent l'architecture auraient-ils à avoir des savoirs d'architecte ?

E. C. – Ce n'est pas une question de savoirs nécessitant des études supérieures dont je veux parler. Ce que j'appelle de mes vœux, c'est une prise de conscience, une attention portée à ce qu'est l'architecture, ce qui se produit, en quoi, en subtilité, ça influe sur nos vies, notre bien-être... Là-dessus, il n'y a aucune forme de sensibilisation organisée. A contrario, un élève, au cours de son parcours scolaire, aura forcément été en contact avec les productions artistiques, la musique, le théâtre, les romans... peu importe, disons de manière générique des phénomènes de culture. Or l'architecture est évidemment aussi un phénomène de culture. Mais un phénomène de culture que rien ne stimule à aborder comme tel.

Même dans l'appel à article pour la constitution de ce dossier, Bruno Proth et toi vous vous étonniez que l'architecture constitue tellement peu un objet de recherche pour les anthropologues, alors que des liens incontestables existent entre eux. Qui connaît par exemple la dimension profondément anthropologique de la théorie de l'oblique de Claude Parent, qui tenta d'interroger la sacralité de l'angle droit ? Globalement, l'architecture n'est pas une question qui se pose aux gens, ce n'est pas un sujet de préoccupation. L'art, oui : le succès des expositions de peinture est phénoménal. Par comparaison, combien connaissons-nous de personnes qui vont visiter de l'architecture ? Le voyage d'architecture est un de mes

passer-temps favoris ; pas seulement un passe-temps puisque j'y apprends sans cesse. Ça fait partie de mon expérience et de mon existence. Le plaisir que ça m'apporte égale celui d'exercer mon métier. Et peut-être qu'avec une meilleure sensibilisation, ce plaisir toucherait bien plus de monde. Il conduirait au développement de ce que j'appelle volontiers un « 6^e sens », c'est-à-dire la capacité à *sentir* l'espace, le lieu, la lumière. De là, à sentir l'émotion architecturale, comme le sens du goût nous fait apprécier un bon plat. Il s'agit donc de favoriser l'augmentation du pouvoir de bien-être, une sorte d'*empowerment* architectural.

C. D. – Qu'une sensibilisation fasse défaut n'empêche pas que des critiques venues de non-architectes s'expriment, sur la Cité radieuse, sur les grands ensembles... Peux-tu préciser plus en détail ce que tu entends par « questions architecturales », par opposition à des questions où l'on ne fait que croire traiter d'architecture ?

E. C. – Il faut bien qu'on arrive un jour à faire la différence entre architecture et simple construction, et qu'on cesse de se tromper de procès ! C'est une erreur de vouloir faire porter sur l'architecture des maux qui n'ont pas à voir avec ce qu'elle doit proposer. La légitimité des questions architecturales peut être critiquée, mais elles concernent le sens de la vie des gens et la manière de répondre au mieux à l'ensemble de leurs besoins par des dispositions spatiales longuement réfléchies. Ces questions architecturales sont difficiles à définir précisément et encore plus à résumer. Je peux parler de ce qu'elles ne sont pas et qui, pourtant, occasionne des critiques.

Tu ne peux pas mettre côte à côte les grands ensembles en général et la Cité radieuse. Même si les idées portées en urbanisme par le mouvement moderne contenaient des objectifs généreux, la majorité des grands ensembles en France est relativement insignifiante pour son architecture et irréfléchie dans son rapport à la ville. Il en existe d'une qualité bien supérieure en Allemagne, comme Hansaviertel au cœur de Berlin. À mon sens, s'il y a un constat à faire, c'est celui d'une simplification technocratique de certaines logiques sociales : les grands ensembles ont remplacé des bidonvilles dans un élan de progressisme hygiénique. Or on sait

aujourd'hui que ces bidonvilles possédaient de réelles qualités d'urbanité, inexistantes dans ce qui les a remplacés. C'est une vision partielle, techniciste, scientiste, qui a prévalu à leur création, en opposition avec une vision architecturale qui intègre la complexité, la culture, l'œuvre.

Un autre point crée parfois des confusions : de même que la loi de 1977 fondait l'architecture comme étant d'intérêt public, elle limitait le champ d'intervention des architectes. Il n'est pas indispensable de faire appel à leurs compétences pour des constructions individuelles de moins de 170m². En conséquence, le développement sans précédent des lotissements pavillonnaires depuis les années 1970 en zones péri-urbaines, qui a détruit nombre de paysages, est imputable à certains promoteurs et élus locaux, non aux architectes. Mais il ne s'agit pas de se contenter de renvoyer la faute sur d'autres corps de métier : lorsque l'intervention d'un architecte est indispensable, il arrive que ses intentions soient bridées au point que ce qui est produit ne peut plus être qualifié d'architecture. Pour réduire les coûts, par l'application de modèles standard et de normes imposées, l'agence d'architecture sollicitée peut ne plus avoir qu'à proposer un bel emballage en façade lorsque les espaces intérieurs lui échappent totalement et ne bénéficient donc pas d'un savoir éclairé et sensible. Or si l'architecture a toujours une face visible et publique comme on l'aura compris, elle ne saurait se réduire à cette vision en deux dimensions. Bien sûr, il est aussi de la responsabilité des architectes de refuser d'associer leur nom à ces bâtiments ; au minimum, ça pose des questions éthiques à la profession. Mais la concurrence est rude entre agences et beaucoup, en France, vivent de la commande publique, devançant parfois les attentes des maîtres d'ouvrage. Ce contexte explique sans doute l'étendue de compromis qui font perdre du sens à ce qu'est une architecture pleine et entière. Non qu'il faille renoncer à cette commande publique, ou refuser la conception de logements sociaux ou de prisons, mais nous devrions parfois être plus fermes dans la défense de ce que nous estimons être des espaces et des lieux vivables.

C. D. – Y a-t-il une spécificité française en la matière ?

E. C. – À l'occasion du concours Europan, que nous avons gagné avec James Njoo et Hélène Deplante à Graz en Autriche en 1994, nous avons été sollicités pour concevoir des logements sociaux. Je découvrais alors une différence du simple au double du coût acceptable de construction entre la France et l'Autriche, permise par la meilleure organisation du système de production et de gestion de ces logements à Graz. De fait, les conditions financières permettaient d'envisager des appartements et des espaces communs de qualité. Ce qui nous a aussi frappés lors de notre séjour, c'était l'existence d'habitations collectives construites et gérées par les habitants eux-mêmes – on parlerait de *co-housing* aujourd'hui. La possibilité de ces habitations témoignait probablement d'une culture du bien collectif partagée de manière plus directe et responsable par les citoyens eux-mêmes en Autriche. En France, ces expériences restent rares, laborieuses, et elles sont souvent vouées à la faillite à brève échéance.

Il ne s'agit donc pas seulement de construire plus de logements sociaux en France, il s'agit aussi d'y apporter davantage d'attention, attention à la qualité des espaces, donc attention à ceux que nous supposons être les futurs résidents et à leurs usages. Or il faut savoir que l'amélioration la plus importante des surfaces d'habitation et de travail est intervenue ces dernières années grâce aux personnes à mobilité réduite : les « normes handicapées » ont permis l'augmentation physique de tous les espaces, chambres, dégagements, espaces de circulation collective... Ce n'est pas l'Ordre des architectes ou des architectes organisés en groupe de pression qui ont permis ce changement ! Concrètement, la largeur minimum d'un dégagement est passée de 90 à 120cm et la surface d'une chambre a été augmentée d'environ 30%.

C. D. – Revenons à la Cité radieuse pour comprendre ce que tu entends par des dispositions spatiales réfléchies...

E. C. – La Cité radieuse de Le Corbusier à Marseille, j'y suis allé en 1983, il ne restait plus que trois appartements habités ; j'ai persisté à considérer que c'était une contribution architecturale de premier

plan. Depuis, elle a été classée à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1995, ses logements attirent à nouveaux des résidents et elle est de plus en plus visitée par des touristes. Les raisons pour lesquelles des œuvres sont bien ou mal accueillies, habitées, transformées, abandonnées, réinvesties sont complexes et multiples, et difficilement maîtrisables. Entre les intentions architecturales et les usages une fois le bâtiment livré, il y a parfois un écart. Une part du hiatus vient du fait que beaucoup paraissent ou feignent ignorer que concevoir l'inconnu est toujours aussi constitutif du métier d'architecte, avec toutes les difficultés que cela suppose et les risques d'erreurs.

Avec la Cité radieuse de Marseille (il y en a d'autres construites sur le même modèle en France et à Berlin), les questions architecturales conjuguent à la fois l'échelle de l'appartement et de l'édifice, et l'échelle plus large des alentours et du paysage. Le changement d'échelle, de la maison individuelle au logement collectif de masse est toujours quelque chose de difficile à négocier. La Cité radieuse est un exemple unique de composition d'une architecture collective de très grande échelle qui garde des intérêts architecturaux de la petite échelle. C'est aussi un exemple d'œuvre de Le Corbusier où la référence au concept est centrale. Dans la Cité radieuse, le concept, c'est un paquebot. Ce paquebot fait référence à l'admiration des architectes modernes pour le machinisme du début du XX^e siècle, pour le développement de l'industrie et du progrès technique. On peut évidemment critiquer a posteriori ce goût et le choix de la métaphore du paquebot pour l'illustrer, mais il y a une cohérence. Un bateau, c'est autonome sur l'eau. Et c'est aussi ce qu'a voulu Le Corbusier pour la Cité radieuse, construite au départ sur une zone assez déserte, loin du centre de Marseille, dans un endroit où le foncier était bon marché. Le « paquebot » concentre toutes les fonctions, le logis, l'alimentation, les services... C'est une « unité d'habitation » en soi : Le Corbusier voulait qu'elle réponde aux rythmes et aux besoins quotidiens les plus fréquents. Pour renforcer la sensation d'autonomie, la Cité a été construite sur pilotis, en suspension au-dessus du sol ; elle « flotte » dans l'espace.

En étage, le paquebot possède sa rue commerçante. Le toit du bâtiment, comme pour la Villa Savoye à une autre échelle, est un espace actif, vivant, collectivement appropriable ; il est traité comme le pont d'un bateau. Au départ, il y avait une piscine, un gymnase et la cour d'une école maternelle, entre autres. Sur ce « pont », on profite de la vue lointaine sur le paysage, avec les montagnes d'un côté et la mer de l'autre.

Il y a aussi dans la Cité radieuse une vraie inventivité de la typologie : réussir à proposer deux orientations opposées pour chaque appartement dans ce qu'on appelle dans notre jargon une « double barre », c'est ingénieux. La « double barre », c'est également présent dans les paquebots, sauf qu'il n'y a toujours qu'une seule vue. Mais Le Corbusier, en créant des appartements en duplex sur à chaque fois un niveau complet traversant et un demi-niveau a proposé, dans un espace pourtant très compact, quelque chose qui a certaines des qualités architecturales fondamentales de la maison individuelle, avec des vues multiples. Et pour cette prouesse, il a imaginé des paliers non pas à tous les étages comme nous en avons l'habitude, mais une fois tous les trois niveaux. Il faudrait faire une coupe pour comprendre.

Cela dit, l'utilisation d'une trame constructive un peu systématique et répétitive peut provoquer une certaine gêne. Surtout, parmi les réserves, il y a l'étroitesse des appartements. Ce sont des espaces tout en longueur, étirés, fuyants en quelque sorte. Or les espaces un peu étirés sont plutôt pensés pour le mouvement, alors que les espaces de station ont souvent des proportions plus carrées. J'ai peut-être une interprétation, liée à la dimension monacale du personnage : outre sa culture protestante, il ne faut pas oublier son séjour de plus de trois semaines sur le Mont Athos, capitale religieuse de la chrétienté orthodoxe. A priori, Le Corbusier appréciait plus la valeur d'existence que la valeur d'usage ; il était dans l'introversion plutôt que dans une vision matérialiste des choses. Dans le paquebot, ses appartements sont presque pensés sur un modèle d'enfilades de cellules de moines, comme celles du couvent de La Tourette où j'ai eu l'occasion de dormir. Lui-même a

fini sa vie, volontairement, dans un cabanon de 12m² à peine, un cabanon classé aujourd'hui. Or je disais au début de l'entretien qu'il me semble difficile de proposer une architecture dans laquelle on ne s'imagine pas vivre : il y a une part de projection personnelle dans toute œuvre architecturale, et la Cité radieuse ne fait pas exception.

C. D. – Tu parais dubitatif devant le fait d'aller interroger les usagers potentiels, mais je sais qu'à Tinos, une île des Cyclades qui t'est chère, tu as travaillé par observation de l'existant avant de proposer. Peux-tu parler des méthodes des architectes ?

E. C. – L'observation, en ce qu'elle demande d'être attentif à l'environnement humain et met le regard au centre, est un outil critique crucial pour les architectes. À l'occasion d'élections locales, les autorités de Tinos m'ont sollicité pour proposer une solution aux risques de mitage de l'île par les résidences secondaires. J'ai alors cherché à décrire une figure pouvant faire sens. Ça m'a amené à définir deux systèmes en superposition. D'abord, il y a un système que j'ai appelé « linéaire » ; il est naturel, rend la couleur de la lumière et les constructions, faites pour protéger le bétail, stocker et occasionnellement loger un paysan pour la nuit, y sont rares et en pierres apparentes. Ce système « linéaire » est renforcé par la présence des cultures en terrasse : Cornelius Castoriadis, qui était résident de l'île, disait de Tinos qu'elle est « hand made », entièrement façonnée par les mains de l'homme, même dans ses parties sans habitation – c'est une des rares îles des Cyclades à avoir des sources, d'où le développement de l'agriculture et de l'élevage, et le fait qu'elle soit davantage habitée à l'année que ses voisines, comme Mykonos. Superposé à ces étendues linéaires qui constituent le fond du paysage, il y a ce qui est aggloméré, les villages, qui eux sont composés de formes cubiques répétitives, avec des maisons blanches qui reflètent la lumière plutôt qu'elles accrochent la couleur. Il y a des raisons fonctionnelles au blanc des maisons faites pour les hommes ; la chaux éloigne les insectes et les animaux nuisibles par exemple. Mais on est tenté de faire une lecture plus anthropologique des observations, entre la gestion du « sauvage » qui occasionnerait des

murs de pierre bruts et des lignes courbes dans les parties « linéaires », et une mise en valeur de la logique de civilisation qui occasionnerait des murs blancs et des angles droits dans les villages. Les chapelles et les églises aussi sont blanches, mais les dômes souvent arrondis. J'ai porté un regard contemporain sur un paysage ancien pour en tirer des propositions opérationnelles aujourd'hui, des propositions tentant de respecter l'identité de l'île. On peut difficilement éviter les étalements touristiques. Mais on peut favoriser des transitions douces : que les maisons à venir soient construites aux abords des villages existants, dans une progression du cubique vers le linéaire, et du blanc vers la pierre et la couleur...

L'observation fait donc sens. Par contre, savoir comment s'organise une intelligence vive n'a pas à voir avec ce que peut dire la multitude des usagers pressentis. Car non seulement l'architecture n'est pas réductible à un travail de synthèse, mais il est par ailleurs impossible d'organiser la synthèse des avis divergents, où se mêlent des intérêts communs et beaucoup d'intérêts particuliers. Trop écouter les avis des uns et des autres est destructeur pour envisager une proposition architecturale. C'est presque une erreur épistémologique. En outre, que dire d'une architecture où les usagers sont des pingouins ? Je pense ici au « Penguin pool » du zoo de Londres, construit par Berthold Lubetkin en 1934 : devant reproduire un environnement artificiel censé accueillir ces oiseaux des pôles, il invente une forme elliptique et une tension des flux qui restent un paradigme de figure contemporaine. Pour finir sur un exemple moins provocateur, citons le Centre national d'art et de culture, à Paris : quand Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Francini proposent Beaubourg – et quoiqu'on pense de l'édifice – il s'agit pour eux de percevoir des besoins à venir. Ça rejoint le second sens de la dimension projectuelle de l'architecture. Si les architectes avaient pris l'avis des parisiens pour imaginer le Centre Pompidou, Beaubourg n'aurait jamais existé. C'est un bon exemple d'ailleurs du cheminement en architecture, de l'utopie vers la réalité. Les idées mises en place à Beaubourg, magnifiant une expression constructive autorisant la maximisation des appropriations et

évolutions potentielles, viennent des théories développées quelques années plus tôt par Archigram et la fameuse « walking city ».

* *

Emmanuel Choupis est architecte et enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val-de-Seine. À la tête d'une jeune agence parisienne, mXarchitecture, ses projets et réalisations prennent corps dans différents pays européens et concernent autant l'échelle de l'édifice que celle des territoires urbains. Il conçoit l'architecture en général et la sienne en particulier comme une œuvre de l'esprit, sensitive et sensible, dans une continuité dynamique et prospective avec celle de ses prédécesseurs et contemporains qui ont marqué son histoire. En 1994, juste après l'obtention de son diplôme, il est lauréat du concours Europan III « Chez soi en ville » à Graz en Autriche, avec le projet « Une unité de vides ». Livrée en 2009, « Une maison de village », sur les hauteurs de l'île de Tinos dans les Cyclades, a fait l'objet de nombreuses publications nationales et internationales. Tout récemment, en février 2013, la proposition « The Acropolis Necklace », conçue avec l'agence de paysagisme TER, a été distinguée au concours international d'urbanisme pour le renouvellement du centre d'Athènes « Re-think Athens ».

Résumé

Dans cet entretien, l'architecte Emmanuel Choupis présente l'architecture comme un fait de culture. En tant que discipline, elle est l'objet d'une accumulation d'œuvres construites comme de textes de référence, de manifestes, de théories, de débats contradictoires et vivants. Avant sa matérialisation dans des édifices, sa production se confronte à des processus de conception qui articulent approches rationnelles et sensibles dans une nécessaire projection vers l'avenir. Située à la confluence de la technique, de l'esthétique et des usages, l'architecture peut être d'autant plus difficile à saisir que la lecture des espaces ne fait pas partie des apprentissages précoces. Or l'architecture, comme les autres disciplines, demande un effort pour être comprise, et elle demande de ne pas confondre les circonstances

de sa production avec l'intérêt des réalisations elles-mêmes. La visite des édifices architecturaux est susceptible de construire cet apprentissage.

Mots-clefs : architecture, espace, lieu, concept, projection.

Summary

Thinking the 6th Sense

In this interview, the architect Emmanuel Choupis presents architecture as a cultural phenomenon. As a discipline, it is the object of an accumulation of built works as well as reference texts, manifestos, theories, and lively debates. Before its materialization in buildings, its production confronts conception processes that articulate rational and sensory approaches in a necessary projection towards the future. Situated at the confluence of techniques, aesthetics and uses, architecture can be all the more difficult to grasp due to the fact that the reading of spaces is not part of early learning processes. Yet architecture, like all other disciplines, requires an effort if it is to be understood, as well as a distinction between the circumstances of its production and the significance of its achievements themselves. This learning process can be developed by visiting architectural buildings.

Key-words: architecture, space, place, concept, projection.

* * *