



**HAL**  
open science

**Un architecte au travail: Christian de Portzamparc,  
interview par Daniel Pinson in Revue "Présence  
culturelle", Nantes, numéros 19 et 20, 1983**

Daniel Pinson D. Pinson

► **To cite this version:**

Daniel Pinson D. Pinson. Un architecte au travail: Christian de Portzamparc, interview par Daniel Pinson in Revue "Présence culturelle", Nantes, numéros 19 et 20, 1983. Présence culturelle, Nantes, 19-20, pp.32-35, 1983. hal-03606305

**HAL Id: hal-03606305**

**<https://hal.science/hal-03606305v1>**

Submitted on 19 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Extrait de la revue  
« Présence culturelle » (Nantes)  
nos 19 et 20, 1983

# UN ARCHITECTE AU TRAVAIL : CHRISTIAN DE PORTZAMPARC

Christian de PORTZAMPARC fait partie de la jeune génération des architectes. Né en 1944, il est l'un des rares architectes français dont le travail soit connu hors de nos frontières.

Nous avons saisi l'occasion de son passage à Nantes en Janvier, pour l'interroger sur son travail.

**DANIEL PINSON:** *Ton itinéraire professionnel, que fut-il?*

**CHRISTIAN DE PORTZAMPARC:** Mon itinéraire professionnel est assez semblable à celui de beaucoup d'autres puisqu'il commence par une envie, un désir de faire de l'architecture, mais en même temps, de la sculpture, de la peinture. Ces trois éléments m'attiraient. L'Architecture..., Ce qui m'y a amené, c'est vraiment la découverte de l'oeuvre de Le Corbusier, j'avais à cette époque là 14 ou 15 ans, ça m'a évidemment marqué. Elle me semblait réunir quelque chose qui était enthousiasmant, qui mettait en jeu des dimensions diverses, à la fois humaines, sociales et artistiques. Quelque chose aussi comme la lumière qu'il y a dans ces projets, dans certains que j'avais pu voir en France, je pense à la Tourette ou à Ronchamp.

**D. P.:** *Justement, il y a peut-être une autre façon de voir Le Corbusier que par ce qu'on en dit actuellement, qu'il a été l'inspirateur de l'urbanisme des tours et des barres?*

**Ch. de P.:** J'étais très enthousiaste quand je voyais La Tourette. Je peux dire qu'elle a été le déclic qui m'a amené à l'Architecture. Et notamment la lumière. C'est un abord et un démarrage qui tient à des aspects très sensoriels et esthétiques. Et c'est vrai que très vite, quand tu entres dans l'univers architectural de quelqu'un comme ça, tu deviens une sorte de « fan » ou de maniaque; de maniaque d'une esthétique, d'une attitude en face des choses, des espaces, des problèmes qu'ils soient sociaux techniques etc... Et quand tu arrives à l'Ecole des Beaux-Arts, tu as l'impression que beaucoup de choses sont un peu faibles.

Quand je suis entré à l'école, on apprenait la Renaissance etc... C'est une chose qui nous faisait un peu rire ou qui nous agaçait un peu. On était obligé de commencer l'école en ayant ces analyses de l'Architecture classique etc... Et en même temps, ça m'a ouvert les yeux. J'ai mis d'ailleurs très longtemps à savoir regarder un peu mieux. Je me suis retrouvé dans l'Atelier de Candilis qui à un moment donné, a représenté une espèce de voie nouvelle, en tous cas au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, et qui contestait, ce que tout le monde connaît bien, ce qu'elle pouvait avoir de très discutables, notamment son hypertrophie du rendu, son « formalisme » aussi.



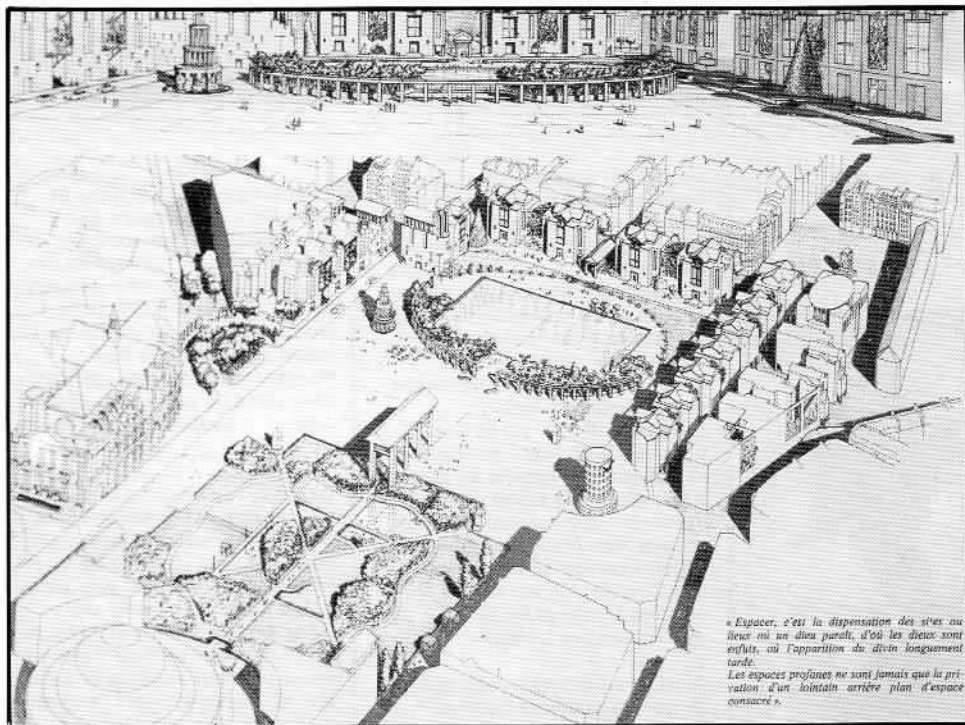
Candilis nous a apporté à tous un contact avec une réalité à la fois sociale et éthique, dirais-je, du travail de l'architecte qui était enthousiasmant, qui nous apportait beaucoup. Et puis il y a eu cette effervescence dans laquelle nous étions à la fin de l'année 68. Il y a eu un moment où, comme beaucoup, je pensais que je ne voulais pas faire de l'architecture ou être architecte, je ne voulais pas construire. A cette époque, on pensait que ça ne pourrait jamais se faire d'une manière qui nous paraissait possible. Il y a eu cette époque-là.

## LE RETOUR A LA VILLE, LA PENSER ET LA REFAIRE

Et puis, parallèlement, assez vite, vers 70-71, j'étais un peu frustré certainement de ne plus avoir ce contact avec l'architecture. Et je me suis remis à regarder les choses, et je l'ai déjà dit souvent à ce moment-là, il m'apparut que quelque chose nous était complètement passé à côté quand nous étions à l'école, c'était ce que donnait en masse dans toutes les villes du monde, la réalité de l'urbanisme moderne. On

en était inconscient. L'école proposait toujours de faire des projets qui étaient sur des terrains abstraits. (En général il n'y avait pas de terrain). Cette réalité de l'urbanisme, ce qu'elle devenait, ce que devenaient une fois construites, les idées, les théories modernes en architecture, c'est un élément qui m'est apparu comme problème central. J'ai travaillé dans des équipes qui faisaient des recherches sur « l'habiter ». C'est un peu dans ce contexte là que, quand j'ai commencé à travailler à Marne-la-Vallée (à l'époque c'était avec Antoine Grumbach, on travaillait sur les espaces publics), que j'ai proposé, par exemple ce château d'eau; et c'était une espèce de jeu utopique mais il y avait dans cette réflexion sur l'objet architectural en tant qu'élément constituant un espace urbain, et pas seulement élément esthétique en soi, ou un élément qui apporte une satisfaction fonctionnelle en elle-même, il y avait la notion même d'un urbanisme; et de l'urbanisme pas seulement en tant qu'aménagement des activités des hommes, des « établissements humains » comme disait Le Corbusier, mais aménagement d'un espace sensoriel et d'un grand champ visuel aussi, c'est-à-dire cette part du visuel que j'appelais





le visible et qui me paraissait à ce moment-là être l'élément qui était la spécificité du travail de l'architecte. C'était là, dans ce domaine là précisément que nous devions avoir une maîtrise. Il y avait bien sûr des gens, des sociologues, des programmeurs, des animateurs, des décideurs, des gestionnaires, beaucoup de monde qui amenaient à décider de la ville et de la forme des choses. Et, ce qu'on demandait à l'architecture, ce qui était la raison d'être de l'architecture, là nous n'étions peut-être pas les seuls, mais en tout cas où il fallait que nous, nous sachions ce que nous faisons, c'était ce champ de l'espace et du visible.

**D.P.** — Et là tu retrouvais ce qui t'avais frappé chez Le Corbusier lorsque tu avais décidé de te consacrer à l'architecture....

**Ch. de P.** - Toute l'époque Candilis a été une critique de ce qu'on appelait le formalisme; le grand maître-mot c'était «A BAS LE FORMALISME!». On disait : «Ne vous préoccupez jamais d'un point de vue sensoriel, d'un point de vue visuel, du point de vue des proportions etc... Ça c'est du formalisme». Il y avait la critique d'un certain laisser-aller formel qui aurait été de dire que faire de l'architecture, c'était à chaque fois poser une espèce de forme jamais vue, au milieu d'autres formes qui toutes seraient une espèce d'invention sculpturale en soi et on avait conscience, c'est vrai, que la ville, que le quartier, ce n'était pas fait d'œuvres d'art héroïques, narcissiques. On ne peut pas penser que n'importe quel trait - parce qu'il n'a jamais été fait - va apporter aux gens une satisfaction. On sait que non. C'est généralement le contraire. Ensuite, je mesurais les excès de cette critique du formalisme. La répression du sensoriel est évidemment la fin de l'architecture. Et vers 1971, il y a quelque chose qui redevenait tangible : c'est l'importance de l'espace, de la lumière, du visible. Je me suis remis à dessiner en perspective : c'était interdit à l'école des Beaux-Arts, pourtant c'était un des moyens de maîtriser ce qui allait se faire. Par exemple, quand j'ai projeté ce château d'eau (qui était mon premier projet... et pas évident qu'il soit réussi) il fallait convaincre les gens de la ville nouvelle que ce serait bien. C'est moi qui avais proposé de faire, à cet endroit-là, à un carrefour, ce truc-là. C'est Michel Macary, Architecte de la ville nouvelle, qui y a cru, a pris ce risque, l'a soutenu, trois ans après, il a été construit.

## GRANDE PREMIÈRE : LE CHÂTEAU D'EAU DE MARNE-LA-VALLÉE :

**D.P.** - Il y a toujours quelque chose qui m'a frappé, (sans doute cela a été dit par ailleurs), c'est qu'il a un peu de la Tour de Babel, et puis aussi il y a dans ce château d'eau une affirmation écologique. C'est à la fois un monument et puis, en même temps, il contredit complètement ce qu'est, traditionnellement, le château-d'eau, l'image du château-d'eau. Mais sans doute on t'a déjà fait ce genre de réflexion. Il y a à la fois un côté monumental/non monumental. C'est un signe, mais un signe doux.

**Ch. de P.** - C'est vrai. L'idée m'en est venue alors que j'étais en montagne et loin de Paris et donc avec les thèmes de l'eau, de la végétation et de la hauteur et de la montagne qui sont présents dedans. Mais en même temps j'ai cherché la géométrie de cette forme, de cette proportion, de cette hélice etc... qui était l'idée de trouver un élément qui soit particulièrement différent d'un bâtiment de logements ou de bureaux qui sont autour. Et cette réflexion donc voulait dire comment trouver des éléments signes dans la ville. Alors il y avait donc cette idée un peu écologique, qui était une espèce de pari et en même temps le moyen de faire passer une idée monumentale qui est sous-jacente et qui, à l'époque, aurait paru totalement incongrue; donc je l'ai appelée au début «tour verte». Quand à sa forme, j'en ai fait d'ailleurs plusieurs projets, plusieurs études - et il y a eu un va-et-vient d'un an avant d'arriver au projet que je voulais, parce que l'entreprise le trouvait toujours trop cher, et c'était pas évident. Les premiers projets que j'ai fait ressemblaient d'ailleurs plus à une montagne et coûtaient trois fois le prix d'un château-d'eau. Mais je n'ai jamais laissé tomber, et je suis arrivé de l'idée de montagne à une idée beaucoup plus géométrique. Mais ce travail m'a beaucoup nourri. J'y ai appris quelque chose à faire ça. J'ai réfléchi énormément en faisant ce projet sur la notion du monument, ce que ça peut vouloir dire un truc de 35 mètres de haut à un carrefour qui en même temps ne soit pas un simple signifié, comme dirait les linguistes, c'est-à-dire LE monument aux morts, LE machin à la gloire de telle guerre etc... mais une entité formelle où

l'on puisse projeter des significations plurielles, ce que Hegel appelle un «symbole». Comment assumer ces dimensions, la grande dimension du paysage urbain, c'est-à-dire un objet qui va se voir de loin (et c'est important qu'un objet se voit de loin, et c'est important qu'un objet architectural prenne position et possession du paysage, non pas forcément avec violence mais peut-être avec douceur, qu'il permette au paysage urbain ou semi-urbain, d'exister, de se révéler un peu).

**D.P.** - C'est un tour de force. C'est ta première œuvre construite ?

**Ch. de P.** - Oui, et non, au même moment je faisais une maison (pas très loin d'ici d'ailleurs, à Noirmoutier), avec une grande serre au milieu. J'y ai appris quelque chose qui m'a marqué, cette importance de tenir bon sur ce qu'on veut faire, notamment au niveau des dimensions. J'étais furieux parce que l'entrepreneur avait changé l'inclinaison d'un élément de quelques 10 cm. Pour lui cela ne comptait pas. Et sur le château d'eau, je bénéficiais en quelque sorte de cette petite expérience. J'ai appris à être complètement intransigeant sur certaines choses avec l'entreprise. Il faut se rendre compte de ce que c'est qu'être un tout jeune architecte face à un bureau d'études qui ne veut pas faire ce truc, et qui touche autant d'honoraires qu'il le fasse ou non. Il ne veut pas se créer de problèmes, et l'entreprise veut évidemment s'en tirer pour moins cher. Il fallait tenir bon, trouver des idées pour tout, une astuce pour pouvoir poser ce treillage d'une manière très économique, par compression; une astuce pour que les bacs, qui sont forcément de longueurs décroissantes puisque ça monte, il y a 48 bacs, soient faits sur un moule qui soit réglable, qu'on allongeait de 7 cm à chaque moulage pour arriver à faire l'hélice etc... Répondre toujours aux questions d'impossibilités qui étaient posées : On ne peut pas faire ça ! Et toujours avoir une idée, sans être soi-même au courant de toutes les choses, ne pas se laisser enfermer, revenir. J'ai fait pas mal de projets, j'étais toujours jeté par la porte, et c'était comme si je revenais une semaine après par la fenêtre avec autre chose, et à la fin, ça finissait par passer. C'était amusant. Après ça, j'ai fait des concours, notamment celui de la Roquette, parce que c'était vraiment un endroit où j'avais envie de donner corps à des idées justement urbaines. Et puis, à la suite de la Roquette j'ai fait le PAN (Programme Architecture Nouvelle) et on m'a proposé, pour le PAN un concours pour un autre terrain beaucoup plus petit, complètement différent du projet de la Roquette. La Roquette était un concours et je l'ai déposé comme un espèce de projet théorique au PAN. Et puis on m'a proposé ce terrain des Hautes Formes qui était également un concours entre plusieurs concurrents pour la ville de Paris, pour RIVP. Dans ce projets, c'est certain que la notion d'espace et de visible était toujours au travail : spatialité, la lumière etc..., la réflexion sur : qu'est-ce que ça peut être un espace qui ne soit pas claustrophobant, qui soit fait dans une architecture et qui, toute en reprenant tout un certain nombre de leçons chez Le Corbusier, chez Kahn et chez Loos, soit aussi capable d'intégrer les valeurs à la fois plus anciennes et des valeurs à trouver. L'espace c'était important en tant que chose publique, espace public, la ville comme lieu d'un espace public et collectif. Une espèce de galerie surélevée qui surplombe le parc de la Roquette la traversée qui passe sur le terrain des Hautes Formes. Chaque projet, à partir d'une certaine importance devient un morceau de ville, une pièce dans la ville.

# UN ARCHITECTE AU TRAVAIL : CHRISTIAN DE PORTZAMPARC

2<sup>0</sup> partie

Christian de PORTZAMPARC fait partie de la jeune génération des architectes. Né en 1944, il est l'un des rares architectes français dont le travail soit connu hors de nos frontières.

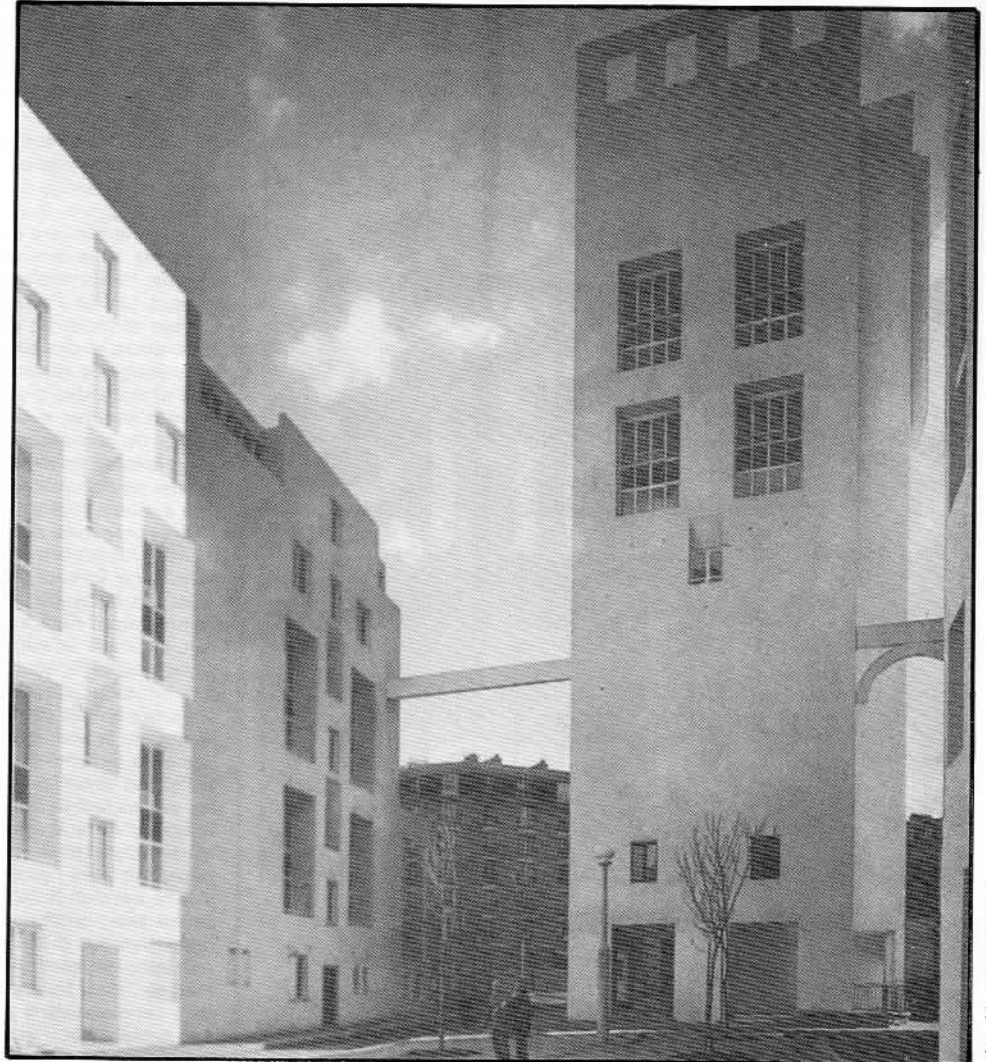
Nous avons saisi l'occasion de son passage à Nantes en Janvier, pour l'interroger sur son travail.

Propos recueillis par DANIEL PINSON

## DÉFINIR UNE NOUVELLE QUALITÉ D'ESPACE DANS LE LOGEMENT

**D.P.** - *Je me souviens de ton travail sur les Hautes Formes; dans la revue dans laquelle il était présenté, tu insistais sur le travail de géométrisation des espaces intérieurs.*

**Ch. de P.** - Il est évident aussi que ceci est une manière de penser bien sûr l'espace collectif, mais aussi l'espace de l'habiter, l'espace intérieur des logements. Parce que habiter en ville, c'est avoir une cellule qui marche, c'est avoir le confort, c'est que ce soit étanche, que ce soit bien chauffé etc.... Et c'est aussi, quand on cherche à louer un appartement, c'est aussi quelle lumière rentre; et qu'est-ce qu'on voit dehors. Habiter dans un truc collectif, c'est ça !. Donc résoudre la notion d'espace collectif et toutes les dispositions de proportions, d'espace et de mesures que j'ai prises dans les Hautes Formes, c'est viser autant à résoudre comment c'est vécu quand on habite dedans que quand on le regarde de dehors. Les deux sont évidemment importants. On pourrait croire que parler d'espaces finalement ça voudrait dire de ma part une perception un peu esthétique seulement de cette question. Je pense que là, c'est très très global. L'appartement n'est pas une cellule idéale qui ouvre sur n'importe quoi. Donc c'est très important de savoir si, à tel endroit, ça donne au Nord ou au Sud, à l'Est etc... Mais tout ceci n'est pas nouveau. Je raconte un itinéraire personnel que d'autres ont fait, chacun à sa façon.



les Hautes Formes

**D.P.** - *Mais dans les Hautes Formes ce qui m'a frappé c'est la dimension hiérarchisée des deux espaces intérieur : la placette et puis d'autre part cet espace central aux immeubles, circulaire et dans lequel la pénétration lumineuse est quand même assez forte. J'ai été frappé de cela, parce que c'est très étroit.*

**Ch. de P.** - Ce petit espace a été fait parce que, dans ce coin de terrain, il était impossible d'ouvrir des jours sur le mitoyen; donc il fallait trouver le moyen d'éclairer des appartements, le mieux possible et cette disposition d'espèce d'immeuble tripode, qui a deux ascenseurs pour trois petites tours reliées par des galeries, permettait d'avoir des appartements qui ont des vues très diversifiées sur l'extérieur et sur l'intérieur de l'espace public et qui recevaient beaucoup de lumière.

Donc, c'est une sorte de traitement d'un intérieur très ouvert. Mais cela, je l'ai déjà quelquefois dit, c'est aussi vrai de l'espace lui-même des Hautes Formes dans lequel l'ouverture des fenêtres ou des portes sur l'extérieur, sur les lointains est très importante. Et puis j'étais sensible au fait qu'on puisse avoir une perception des choses proches, et aussi de la ville qu'il y a autour, et de l'ensemble du quartier. Que ce ne soit pas une cour de HLM, souvent très claustro. Je pense que c'est un problème général qui se pose dans l'architecture d'aujourd'hui : on n'a plus la modénature qu'on faisait il y a deux siècles, on construit différemment, avec d'autres méthodes, et on ne peut pas penser de la même manière la cour intérieur d'un îlot (ou une rue très serrée) qui avait une grande





les Hautes Formes

qualité de la modénature qui rendait quelquefois merveilleuse la lumière à l'intérieur. On ne peut plus traiter de la même manière, on ne peut plus raisonner de la même façon et penser des plans masses comme ça : retour à la rue, retour à l'îlot, tel, quel, littéral, me semblent et m'ont toujours semblé des solutions vouées à faire des prisons un peu claustrophobes. Parce qu'on construit avec d'autres façons et on est amené à trouver d'autres qualités à ces espaces. La densité que l'on est amené à faire en ville, il faut lui trouver d'autres choses; aux Hautes Formes c'est assez présent : ces échappées lumineuses, ces trouées, ce qui fait que justement ce n'est pas une rue avec des bâtiments en bandes des deux côtés. Ce n'est pas une place ou une cour fermée ou ouverte d'un seul côté.

### LA LEÇON DE LA LUMIÈRE, LA TRANSPARENCE

Au fond, cette leçon, qui est celle de la lumière, qui est un slogan dans la Charte d'Athènes (la lumière comme la verdure), slogan qui est un peu naïf et qui a donné des résultats quelquefois terribles dans des plans masses dont l'échelle était très peu maîtrisée, cette leçon de lumière, sa présence est toujours quelque chose qui me préoccupe.

Dans d'autres projets plus récents, comme le Conservatoire de Musique, la notion de la lumière et de l'espace public a beaucoup comptée dans mon travail. C'est en face d'un énorme immeuble massif, dans une rue et dans un quartier qui est un petit peu monotone et, j'ai fait une brèche dans la rue. Des gens m'ont dit : Mais moi, je n'aurais jamais trouvé un îlot. Je pense que c'est une position théoriquement intenable. Je ris de ces présupposés théoriques. Je crois qu'il y a des cas où il faut constituer des îlots, savoir y faire entrer des failles, des vues, des trouées de lumière parce que sinon ces îlots deviennent bêtes et terribles, ce qui est le cas dans tout ce quartier du 7ème, un quartier bourgeois, un peu tristounet. Ce n'est pas parce que tu vas mettre une façade soignée que ça apportera quelque chose. En soi le dessin d'une façade c'est du design qui peut être plus ou moins intéressant mais ce n'est pas du tout l'essentiel. L'essentiel, c'est vrai pour l'intérieur de l'architecture comme pour l'extérieur, c'est l'articulation des espaces, la constitution des espaces et cela se fait avec de la lumière entre autres.

(N.B. : Les intertitres sont de la rédaction).