

DAVID SORTIR DU SOLILOQUE
ARCHITECTURAL

CHIPPERFIELD

ABANDONING
THE ARCHITECTURAL
SOLILOQUY

PAR/BY JONATHAN GLANCEY

« IL Y A DE LA PLACE POUR LA RADICALITÉ. » “THERE IS ROOM FOR RADICAL IDEAS.”

Commissaire de la Biennale d'architecture de Venise en 2012, David Chipperfield, reconnu pour ses prestigieux projets culturels, ne renonce pas pour autant aux constructions « du quotidien ». Le Londonien confie sa lutte pour une culture architecturale basée sur des valeurs communes : érudition, responsabilité et réflexion.

Curator of the 2012 Venice Architecture Biennale, David Chipperfield, known for his prestigious cultural projects, has nevertheless not turned his back on “ordinary” constructions. The London architect recounts for AA his battle for an architectural culture based on shared values: erudition, responsibility and reflection.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Commençons par Venise. Vous avez été le commissaire de la Biennale d'architecture 2012. Quelle était l'idée phare de cette édition et le message que vous vouliez faire passer ?

DAVID CHIPPERFIELD. J'ai intitulé cette édition « Common Ground » [« socle commun », NDLR]. Il y a quelque temps de cela, j'étais en compagnie de Jacques Herzog dans un bar de Madrid, tard dans la nuit. Nous venions tous les deux de participer à un concours et nous « vidions notre sac » devant quelques verres. À première vue, il n'y a rien de plus éloigné d'un bâtiment signé Herzog & de Meuron qu'un bâtiment signé David Chipperfield. Pourtant, à mesure que nous parlions, il est vite apparu que nous étions aux prises avec les mêmes difficultés, par-delà les différences de style...

Des difficultés de quel ordre ?

Nous nous battons contre le même ennemi et tentons d'ériger une architecture décente, estimable, socialement responsable, en réaction à une société qui tend de plus en plus clairement à réduire l'architecture à une forme de marketing, et l'architecte à un nom de marque. Nous tâchons de résister à ce que beaucoup perçoivent comme un mouvement de déclin de la culture architecturale, face à l'essor de la culture managériale, la culture de l'argent.

De fait, la culture architecturale n'est-elle pas morte ? Tout n'est-il pas que marketing et image aujourd'hui, l'architecture faisant office de graphisme en trois dimensions ?

C'est le risque, en effet. Toutefois, à Venise, j'ai voulu exprimer l'idée, au sein de la profession et au-dehors, qu'il était possible, tous ensemble, de se reconnaître dans une culture architecturale, une culture commune. Est-ce que nous autres, architectes, pouvons parler davantage entre nous de ce qui compte, des modes de collaboration, par exemple, à la réalisation de grands projets, plutôt que de nous replier dans le secret de nos studios et de nos agences, pour y suivre des chemins séparés ? On parle trop de style, d'apparence – parfois avec perfidie – au détriment d'un vrai dialogue entre architectes, ou a fortiori entre les architectes et la société. Je regarde les partis pris techniques et structurels de ce qui se fait de neuf aujourd'hui, et même lorsque c'est l'œuvre des architectes qui semblent les plus radicaux, au fond, on retrouve les mêmes choses partout. Trop d'architectes, y compris parmi les très grands, accordent au style plus d'importance que

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Let's start with Venice. You were the curator of the 2012 Architecture Biennale. What was the point of the show? What message were you trying to get across?

DAVID CHIPPERFIELD. The title I chose for the show was “Common Ground”. A while before, I'd been sitting in a late night bar in Madrid with Jacques Herzog. We'd both been presenting entries for a competition, and we were “downloading” over drinks. The way Herzog & de Meuron and David Chipperfield buildings look couldn't be more different. But, it was clear, as we talked, that we're struggling with the same predicament whatever our individual styles...

What predicament?

Struggling with “the beast”, trying to shape a decent, valuable, socially responsible architecture from the values of societies that tend, increasingly, to see architecture as a form of marketing, and architects as “brands”; struggling with what many of us fear is a decline in architectural culture and with the rise of corporate, management and money culture.

Isn't architectural culture effectively dead? Isn't it all about marketing and image today, with architecture serving as a form of three-dimensional graphic design?

Well, yes, that's the danger. But, what I wanted to say in Venice, both within and without the walls of the profession, is that surely we can admit, together, that there is an architectural culture, a common architectural culture. As architects, can we talk more among ourselves about what matters, how to work together, for example, on the realization of master plans, rather than hiding away in our individual offices and studios doing our own thing? There's too much talk – bitchiness even – about style, about the way different buildings look and not enough dialogue between architects and certainly not between architects and society. I look at the technology, the structures of many new buildings and even when these are directed by some of the most superficially radical architects, they're often much the same; too many architects – even the very best architects – seem too hung up on matters of style. And, in doing so, I think we're in danger as a profession of speaking to ourselves, in our own self-referential language; sometimes it can seem as if we're a bunch of actors let loose on a stage, all speaking our parts at the same time, but without an audience.



BIENNALE DE VENISE
VENICE BIENNALE
2012.

nécessaire. À trop suivre cette pente, notre profession court le risque de produire une sorte de soliloque, de s'enfermer dans un discours autoréférentiel. On peut parfois donner l'impression d'être une troupe de théâtre livrée à elle-même, sur une scène où chaque acteur dirait son texte en même temps, sans public dans la salle.

Revenons-en à « l'ennemi » à combattre. Quand je postule la mort de la culture architecturale, c'est fort du constat qu'au cours des trente dernières années, les cabinets d'architecture ont appris à parler la langue du management, à raisonner selon des logiques libérales, et ont accouché de vastes opérations immobilières (gigantesques centres commerciaux des centres-villes ou immeubles de bureaux à vocation spéculative) qui défigurent la ville et sa culture, et font davantage ressembler l'architecte à un cadre dirigeant qu'à un artiste...

Les architectes ne sont pas des artistes. Ils doivent assumer des responsabilités. Ils ne peuvent pas se tenir à l'écart de la société pour discourir à son sujet, comme un artiste en a le loisir. Ceci dit, je suis d'accord. Beaucoup d'architectes ont bifurqué en cours de route, devenant des businessmen qui font tourner une affaire. J'ai bien conscience que même ceux qui tentent de s'ériger en porte-drapeaux de la culture architecturale sont instrumentalisés par leurs clients à des fins marketing. Nous servons à décrocher des permis de construire. Nous sommes la « valeur ajoutée » qui sert d'alibi à des programmes purement commerciaux. Et dans tout cela, gare à nous si nous nous mettons à parler passion ou culture architecturale : nous passerions pour des illuminés auprès des maîtres d'ouvrage.

Je me rappelle la première conférence à laquelle j'ai assisté au Riba (Royal Institute of British Architects), à Londres. C'était une conférence de Denys Lasdun (1914-2001, architecte du Royal National Theatre de Londres). Il parlait dans un bel anglais, sans jargon, d'architecture contemporaine et faisait appel à des idées et des images magnifiques, depuis Épidaure et la Grèce antique jusqu'à nos jours, en passant par les débuts

Let's go back to the struggle with the “beast”. When I say architectural culture's dead, it's because over the past 30 years, we've seen architectural practices learning to act like business corporations, speaking the language of business management and designing buildings – giant shopping malls in city centres, for example, or huge speculative office buildings – that are undermining the very culture of cities themselves and making the architect seem more like a business executive than an artist...

Architects aren't artists. They have to be responsible. They can't stand on the edge of society, or even outside it, and comment on the state of society as an artist is free to do. But, yes, I agree: many architects have been diverted into becoming business people and their studios have become business companies. I'm well aware that even those who try to carry the flag for architectural culture are used as a marketing tool for clients. We're used to helping win planning permissions; we're seen as “adding value” to projects that are essentially commercial propositions; and, in all of this, we know that we can't really talk about a love of architecture or a real architectural culture; if we did, commercial clients would think we were off our heads.

I remember the first public talk I went to at the RIBA in London. The speaker was Denys Lasdun (1914-2001; architect of the Royal National Theatre, London). He spoke, in beautiful English – no professional jargon – about contemporary architecture and brought wonderful ideas and images to play from Epidaurus and ancient Greece, through the early Modern movement to today. It was everything one expected from an architect: culture, knowledge, learning, a real command of his chosen profession...

Well, yes, you couldn't talk to many clients about Epidaurus today. I wouldn't advise it. I remember James Stirling telling us to keep to the facts when speaking to clients. “Never talk funny”, he said, meaning stick to talk about plans and details, but never talk about history or culture. Having said this, there have been architects, only recently, who have sold a big idea,

« Nous tâchons de résister à ce que beaucoup perçoivent comme un mouvement de déclin de la culture architecturale, face à l'essor de la culture managériale, la culture de l'argent. »

du mouvement moderne. Il avait tout ce qu'on attend d'un architecte : la culture, le savoir, l'érudition et une parfaite maîtrise du métier...

Oui, effectivement, il y a peu de clients à qui l'on pourrait parler d'Épidaure aujourd'hui. Ce n'est pas conseillé. Je me rappelle les recommandations que nous faisait James Stirling pour traiter avec les clients : « *Ne jamais rien dire de curieux.* » Autrement dit : s'en tenir aux plans et aux détails concrets, se garder de toute référence historique ou culturelle. Ceci étant, il y a des exemples d'architectes, récemment encore, qui ont réussi à faire passer une grande idée ou une culture qui leur était propre, pas seulement dans les biennales ou auprès des maîtres d'ouvrage cultivés des musées et galeries d'art, mais auprès de ministères ou de grandes entreprises et enseignes commerciales. Je pense à Norman Foster et Richard Rogers, qui ont remarquablement marié l'amour des technologies de pointe, héritage de Buckminster Fuller, avec un positionnement hippie. L'ensemble constituait une proposition pertinente pour les maîtres d'ouvrage, pas nécessairement par la force des idées théoriques sous-jacentes, mais pour le vaste espace utile qu'offrait le high-tech.

AA. Était-ce une parenthèse unique dans l'histoire de l'architecture récente ?

DC. C'était en tout cas un moment privilégié pour voir s'élaborer un discours architectural fort, une façon de penser et de voir qui trouvait à s'incarner dans des ouvrages majeurs du monde entier, à vocation aussi bien commerciale que culturelle. Aujourd'hui, à l'inverse, la création architecturale – et les idées qu'on en a – est fixée, voire figée très en amont des

a culture of their own making, not just to biennales, or to the cultured clients of museums and galleries, but to government departments and even the biggest commercial organizations and corporations. I'm thinking of Norman Foster and Richard Rogers whose remarkable marriage of hi-tech, Buckminster Fuller-ish thinking, hippy social positioning and love of advanced technology made sense to corporate clients, not necessarily for the ideas behind the marriage, but for the big, useable space hi-tech offered.

AA. That was a one-off experience in recent architectural history?

DC. It was certainly a special moment to witness a very powerful design idea, a way of thinking and seeing being translated into major buildings around the world in both the commercial and cultural sectors. But today, most design – and ideas about design – are fixed or frozen early on in projects, and especially for commercial clients, because of the needs for fixed costs, for instant results and for certainty's sake. Most clients don't want to live in any doubt, so a lot of architectural effort has become about managing doubt. And so architects come up with fixed and slick images. We rarely get time to think, to experiment, to play...

Although, looking around your London studio, it looks as if you, at least, do get to think and play...

Well, yes, the floor we're on is what I call the studio, with the office downstairs. Up here, we can all meet, think, draw, make models and do the things I think architects should do. The computers are downstairs where detailed designs are

projetés, surtout commerciaux, qui obéissent à des logiques particulières (exigences de coûts fixes, de résultats immédiats, de certitudes). Actuellement, les maîtres d'ouvrage tolèrent très mal l'incertitude, ramenant une bonne part de la démarche architecturale à un exercice d'évitement du doute. Du coup, les architectes s'en tiennent à un répertoire figé et consensuel. Nous avons rarement le temps de penser, d'expérimenter, de jouer...

Si j'en crois ce qu'on voit dans votre agence londonienne, il semble que pour votre part, vous preniez ce temps de réflexion, de jeu...

L'étage où nous nous trouvons est ce que j'appelle le studio. Les bureaux sont en dessous. Ici, à l'étage, on peut se rencontrer, réfléchir, dessiner, faire des maquettes, bref tout ce à quoi, je pense, devrait s'occuper un architecte. Les ordinateurs restent en bas, là où intervient la phase « bureau d'étude ». Je passe beaucoup de temps à veiller à ce que les architectes, en particulier les plus jeunes, viennent à l'étage, quittent leurs écrans, parlent entre eux et façonnent manuellement des bâtiments ou des parties de bâtiments.

Y a-t-il un projet qui vous a permis de penser, qui vous a laissé le temps de jouer ?

Le Neues Museum, à Berlin, incontestablement. C'est un projet qui s'est déroulé sur dix ans et qui n'était qu'idées. Cette expérience collaborative, où sont intervenues tant de disciplines différentes et de personnes de talent, se trouve à l'origine de la réflexion menée à la Biennale de Venise autour du « common ground ». À Berlin, un dénominateur commun réunissait architectes, conservateurs, commissaires, historiens, politiques, critiques, médias, et le public au sens large. À chaque proposition avancée par nous autres architectes, je devais convaincre non pas seulement le maître d'ouvrage ni même la Ville, mais le pays tout entier ! Le Neues Museum était un projet d'une extrême importance pour l'Allemagne, émotionnellement, politiquement aussi bien qu'architecturalement. Le dialogue et les idées étaient vitaux. Pour moi, ce fut comme faire une thèse : une expérience formatrice. Ce fut un tournant, un moment charnière dans ma carrière. En fin de compte, j'y ai appris qu'une architecture digne d'intérêt peut naître de la rencontre de nombreuses personnes et même d'idées opposées.

Berlin est-elle une ville importante pour vous ? Vous avez des bureaux là-bas.

Oui, nos bureaux berlinois comptent 150 collaborateurs, contre 130 à Londres. Je construis une maison pour ma famille à Berlin, car je commence à passer à peu près la moitié de mon temps de travail là-bas. L'Allemagne est une société qui réfléchit. À Londres, la plupart des constructions s'érigent au pas de course, pour que l'opération soit la plus rentable possible, tandis que dans la capitale allemande, les gens, maîtres d'ouvrage compris, veulent savoir le pourquoi d'une construction. Il y a eu un grand débat autour du Neues Museum, afin de déterminer dans quelle mesure le nouveau bâtiment devait reproduire le musée d'avant la Seconde Guerre mondiale. Une discussion éclairée et une bataille d'idées intelligente, soucieuse de ce que doit être un musée aujourd'hui, ont donné forme à un édifice qui, tout en préservant le sens de l'histoire, parle vraiment du présent, de la culture et des idées actuelles, dans le Berlin contemporain et l'Allemagne moderne. Mais c'est une ville à part, grande, étendue, qui n'a que 3 millions d'habitants quand elle devrait en compter 6 millions. Ce qui lui donne une qualité de vie sans commune mesure en

resolved. I spend a lot of time making sure the young architects, especially, come upstairs away from their computer screens and talk together, and shape buildings, or parts of buildings with their own hands.

Has there been a project that has let you think, given you the necessary time to play?

The Neues Museum in Berlin, without a doubt. That was a 10-year project, and it was all about ideas, while the experience of working with so many talented people across so many disciplines led up to the thinking behind Venice and the "Common Ground". In Berlin, there was a common ground between architects, conservationists, curators, historians, politicians, critics, the media and the public at large. In everything we proposed, or did, as architects, I had to convince not just a client, nor even a city, but an entire country! The Neues Museum was a hugely important project – emotionally and politically as well as architecturally – for Germany; it was all about dialogue and ideas. For me, it was like doing a PhD, an educational experience. It was a turning point, the pivot, in my career as an architect. In the end, I learned how worthwhile architecture can emerge from the involvement of many people and even opposing ideas.

“We are struggling with what many of us fear is a decline in architectural culture and with the rise of corporate, management and money culture.”

Is there something special about Berlin? You have an office there.

Yes, the Berlin office is 150 people; London is 130. I'm building a house for my family in Berlin as I'm beginning to spend about half my working time there. Germany has an articulate society; it's very reflective. In London, the vast majority of buildings are rushed up to make as much money as quickly as possible, but in Berlin people, including clients, want to know what a building means. So, with the Neues Museum, there was a big debate about how far the building should be recreated as it was before the Second World War; informed discussion, and an intelligent battle of ideas concerned with what the museum means today, led to a design that, while careful of history, is really about the present, about life culture and ideas in contemporary Berlin and modern Germany. But Berlin is special in that it's a big city, a spacious city of just three million people when it really wants to be a city of six million. So, it has a quality you don't find elsewhere in Europe: there's room for manoeuvre, new things can happen and they don't have to be commercially driven down to the last cent. I really like Mitte [a district in central Berlin] for example. Here, a young artist can find an old building and, over a weekend, transform it into a place to show her work in a setting done up by her friends. The same artist couldn't possibly do anything like that in London; here, virtually every last inch of real estate has been eaten up by landlords and developers, and rents are absurdly high. And, even if money wasn't a problem, that young artist would be troubled by planning laws, health and safety laws and any number of issues that have made such spontaneity in London almost impossible. Berlin offers a certain freedom, and people here care about ideas.

NEUES MUSEUM
Berlin, 2009.



Europe. Il y a de la place pour l'expérimentation, on peut y faire du neuf sans que les logiques mercantiles prennent forcément le dessus. J'aime vraiment Mitte [*quartier central de Berlin. NDLR*], par exemple. À Berlin, une jeune artiste peut investir un vieil immeuble et en l'espace d'un week-end, le transformer en lieu d'exposition où présenter ses créations, dans une scénographie réalisée par ses amis. Tout ceci serait impensable à Londres. Ici, les propriétaires et promoteurs ont grignoté jusqu'aux derniers mètres carrés d'espace et les loyers sont exagérément élevés. Et même à supposer qu'elle ait les moyens, cette jeune artiste se heurterait aux dispositions réglementaires d'urbanisme, de sécurité et de santé publique, et à tout un tas de tracasseries qui ont rendu de telles formes de spontanéité pratiquement impossibles à Londres. Berlin offre une forme de liberté et les idées y ont droit de cité.

AA. Radical ideas too?

DC. Yes. One of the things many of us miss in architecture as the world, and our professional world, has become more corporate, is the lack of radical ideas that might affect the profession, and our cities. We talked about the way that Richard Rogers and Norman Foster did turn radical ideas into a successful architecture, but very few of us are ever really radical. There's room for intellectual debate in architecture, even in London, but architects tend to be part of "the system". We're all compliant, all part of the system, even if we're reluctantly compliant. Look at Rem Koolhaas; I'm fond of him and he has wonderful, radical ideas about all sorts of things to do with architecture, cities and societies, but at the same time he's the architect of CCTV [*China Central Television building, Beijing*]. I'm not picking on Rem, by the way: architects are all a part of a Faustian pact. If an architect wants to be as free as an artist, no one is standing in his or her way; he or she just won't get to build, and if you want to build, you have to sign the pact. Having said this, we can offer a certain amount of resistance, resistance to stylistic tendencies, resistance to intellectual laziness and, of course, we can try to persuade clients to think a little harder too, and even – although very, very rarely – to spend more on a particular building project.

I can see from models and drawings in the studio that you're working on a number of speculative projects. There's an office building in Paris, a high-rise residential tower in London's Docklands. Why not say "No" to this kind of purely commercial design?

Partly vanity, partly income, partly the feeling that the economic system we're saddled with, globally, isn't going to go away very soon, so you just jump in and have a go. I'm not sure; I mean how do you make people fall in love with a speculative office block? I'm not sure if you can, but we have to have the confidence to believe that we can design a good speculative office block. I certainly don't want to spend my whole time designing museums and galleries, no matter how special these can be; I'd like to roll up my sleeves and get my hands dirty designing the kind of everyday buildings that are needed in the city. Look at the riverside skyline along the Thames [*seen from the windows of David Chipperfield's 12th-floor studio next door to Waterloo station*]. Most of the buildings of the last 50 years are dreadful; I'm sure we can do better. So why not give it a try?

But, your heart is really more in museums and galleries...

We've built up an expertise in museum design over the past 25 years, so it would be odd of us not to keep on working in this field, and I do love art; museums, at their best, too. But one of the challenges is to see if we can design buildings – city buildings – for everyone that are as thorough in their own way as museums.

I was talking to Álvaro Siza, not so long ago, and he was saying how, even in Portugal, it was getting hard to use the beautiful materials that have made his public buildings so wonderfully crafted and emotionally warm because it is too expensive to do so. Have we got to the stage where rich materials are just for the rich?

I'm very fond of Álvaro Siza, and his work has been a big influence on me. I'm not just interested in the idea of the materiality of buildings; it's what I believe in. Architects can talk all they like. They can posit theories. They can make

« Actuellement, les maîtres d'ouvrage tolèrent très mal l'incertitude, ramenant une bonne part de la démarche architecturale à un exercice d'évitement du doute. »

AA. Y compris les idées radicales ?

DC. Oui. À l'heure où les logiques libérales s'imposent au monde et à notre milieu professionnel, beaucoup d'architectes peinent à voir qu'une certaine radicalité fait défaut à notre profession et à la ville. Nous avons évoqué le travail de Richard Rogers et Norman Foster, qui ont réussi à transformer des idées radicales en œuvres réussies, mais la vraie radicalité est chose rare dans le milieu. Il y a la place pour un débat intellectuel en architecture, même à Londres, mais les architectes ont tendance à être solidaires du système. Nous faisons tous corps avec ce système, quoique peut-être malgré nous. Regardez Rem Koolhaas: je l'apprécie, il a des idées radicales formidables sur nombre de tentatives à mener en architecture, dans les villes et la société, mais à côté de ça, il est l'architecte de CCTV [*siège de la Télévision centrale chinoise, à Pékin. NDLR*]. Je n'ai rien d'ailleurs contre lui, les architectes ont tous vendu leur âme au diable. Si un architecte veut jouir de la liberté de l'artiste, personne ne l'en empêche. Seulement, il ne construira rien. Pour construire, il faut signer un pacte avec le diable. Ceci dit, nous pouvons opposer une certaine dose de résistance, aux effets de mode, à la paresse intellectuelle. Bien sûr, nous pouvons également tâcher de persuader les maîtres d'ouvrage de mener une réflexion un peu plus poussée et – pourvu que cela reste tout à fait exceptionnel – de consacrer plus d'argent à un projet donné.

D'après les maquettes et les plans présents dans l'agence, vous travaillez sur une série de grosses opérations immobilières: un immeuble de bureaux à Paris, une tour d'habitation dans le quartier des Docklands, à Londres. Pourquoi ne pas refuser ces commandes purement commerciales ?

À la fois par vanité, pour faire rentrer de l'argent et parce que, résigné sur le fait que l'actuel système économique ne cessera pas de sitôt, on se dit qu'il faut jouer le jeu. Je ne sais pas bien. Comment faire adhérer les gens à une opération de promotion immobilière? Je ne sais pas si c'est faisable, mais il faut avoir confiance, se dire qu'on peut concevoir un immeuble de bureaux réussi. Je n'ai aucune envie de consacrer tout mon temps à concevoir des musées et des galeries d'art, aussi exceptionnels soient-ils. J'aime me retrousser les manches et



HEC PARIS
Bâtiment d'accueil,
entrance hall,
Jouy-en-Josas,
France, 2012.

me salir les mains en dessinant les bureaux du quotidien, dont la ville a besoin. Regardez l'enfilade d'immeubles qui ont poussé au bord de la Tamise [*vue depuis l'agence de David Chipperfield, au 12^e étage d'un immeuble jouxtant la gare de Waterloo. NDLR*]. La plupart des immeubles des cinquante dernières années sont horribles. Je suis sûr qu'on peut mieux faire. Alors pourquoi ne pas essayer ?

Mais votre cœur penche davantage du côté des musées et galeries d'art...

Nous avons 25 ans d'expérience dans l'architecture muséale: il serait curieux de clore ce chapitre. Et c'est vrai que j'adore l'art. De même que les musées, dans leurs formes les plus abouties. Mais l'une de nos ambitions est d'arriver à concevoir des bâtiments inscrits dans la ville, des bâtiments pour tous, qui soient à leur façon aussi aboutis que les musées.

Il n'y a pas si longtemps, Álvaro Siza me disait à quel point, même au Portugal, il devenait difficile d'utiliser les beaux matériaux, qui ont fait toute la force artistique, la chaleur de ses édifices publics, en raison de leur coût. En sommes-nous au point où les matériaux nobles sont réservés aux riches ?

J'aime beaucoup Álvaro Siza et son œuvre m'a énormément influencé. La matérialité des bâtiments, ce n'est pas juste une idée. C'est quelque chose auquel je crois. Les architectes auront beau faire de longs discours, théoriser, dessiner des plans formidables, *in fine*, ce qui compte vraiment, c'est le bâti, l'édifice dans sa dimension palpable, concrète. Ces derniers temps, comme ce fut le cas pour de nombreux architectes, nous nous sommes retrouvés à travailler pour une clientèle de « luxe ». Je mets le mot entre guillemets, car les beaux

“Most clients don't want to live in any doubt, so a lot of architectural effort has become about managing it.”

interesting drawings. But, in the end, it's the building, the solid physical architecture that truly matters. Recently, we've found ourselves, as many architects have, working at the “luxury” end of the market. I say “luxury”, putting the word in quotes, because the use of rich materials combined with a “five-star” way of life is certainly not my idea of true luxury, nor, I know, it is Álvaro Siza's belief. For me luxury is far more about being with my family and friends in a simple house by the sea, cooking simple food and drinking good local wine. But, yes, this is a long way of saying that I wish we could build to the standard you're thinking of for everyday buildings for ordinary people. We can't. One of our recent projects is a private house – a speculative house – in Kensington, close to the Brompton Oratory; it's beautifully built using the very best marbles; sold recently for 60 million pounds (75 million euros)!

But, you can do something else with basic materials, can't you? Looking at some of your new buildings, like the Saint Louis art museum, I see you using concrete coffering, for example to create greater depth and shade in your work.

That's true. It's interesting – well, for me anyway – that the concrete coffered ceiling in the Saint Louis project means that the building can be lit by daylight alone during the museum's opening hours, for 70 per cent of the year. I don't think curators will use it this way – they'll want more light – but,

matériaux, le train de vie de pacha, ce n'est certainement pas ma conception du luxe, pas plus que celle d'Álvaro Siza. Pour moi, le luxe c'est plutôt être entouré de ma famille et de mes amis dans une maison sans faste au bord de la mer, faire une cuisine simple et boire le vin local. Mais oui, c'est une façon un peu longue de dire que mon vœu serait de démocratiser les formes d'architecture auxquelles vous pensez, de les introduire dans le quotidien de tout un chacun. Ce n'est pas possible. Nous avons eu pour récent projet une maison d'habitation – une autre opération de promotion immobilière – à Londres, dans le district de Kensington, près du Brompton Oratory. C'est une belle construction faite des marbres les plus fins. Elle s'est vendue 75 millions d'euros!

AA. Mais on peut faire autre chose avec des matériaux plus simples, non ? À en juger par certaines de vos réalisations, comme le musée des Beaux-Arts de Saint-Louis, aux États-Unis, je vois que vous utilisez, par exemple, des caissons en béton pour créer plus de profondeur et jouer avec les ombres dans votre œuvre.

DC. C'est vrai. C'est intéressant, à mes yeux du moins, de voir que les caissons en béton du plafond de ce musée permettent, 70 % de l'année, d'éclairer le bâtiment à l'aide de la seule lumière naturelle pendant les heures de visite. Les conservateurs feront certainement un autre choix – celui de renforcer l'éclairage – mais j'aime assez l'idée que l'architecture se mette en quatre sans le donner à voir, pour créer des ambiances sculptées par les ombres et la lumière. C'est à notre portée.

Mais c'est bien cela l'architecture, n'est-ce pas ? « Le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière », selon le fameux aphorisme de Le Corbusier, ou comme l'écrivit John Ruskin¹ : « Je ne crois pas qu'un édifice ait jamais été vraiment grand, à moins que se mêlent à sa surface de puissantes masses d'ombre, vigoureuses et profondes. »

yes, I like the idea of the architecture working hard, if unobtrusively, to create moods heightened by light and shade. It can be done.

AA. But that's architecture, isn't it: the "masterly, correct and magnificent play of volumes brought together in light" (Le Corbusier), or, as John Ruskin¹ once wrote, "I do not believe that [ever] any building was truly great unless it had mighty masses, vigorous and deep, of shadow mingled with [its] surface."

DC. Well, that's certainly what I believe, although it can be hard to achieve. But one example proves, even in a small way, why architecture with its play of volumes and light and shade matters. In Paris, we've designed a new building for HEC (École des Hautes Études Commerciales). We thought of the building as a gateway to the school. And now that it's built, visitors are no longer told to look out for the "Holiday Inn" sign before turning into the campus, but to look out for the new building which has – well, I hope it has – some of the qualities with materiality and light and shade you've mentioned.

One thing we haven't talked about is "sustainability". In recent years, I can hardly think of a studio I've visited – almost anywhere in the world – where architects haven't lectured me about the "S" word. You don't; you talk about architecture instead...

No, we don't discuss it. Good architecture is sustainable. It's built to last. And, if it's good architecture, future generations will do their best to keep it standing. They may change a building's use, but the architecture will endure. Too many architectural practices talk about "sustainability" as a smoke screen to hide behind when their work is unimaginative or, simply, second-rate. Of course, we aim to design thoughtfully and responsibly; that's what architects are meant to do.

C'est bien ma conviction, même si c'est un résultat difficile à atteindre. Mais un exemple illustrera, même à petite échelle, l'importance d'une architecture qui joue avec les volumes, les ombres et les lumières: nous avons conçu à Paris un nouveau bâtiment pour HEC, pensé comme la nouvelle porte d'entrée de l'école. Maintenant qu'il est là, au lieu d'être invités à tourner au panneau indiquant *Holiday Inn*, les visiteurs se rendant sur le campus ont un nouveau repère: l'édifice, qui, du moins je l'espère, présente certaines de ces qualités de matérialité, d'ombre et de lumière que vous évoquiez.

Il y a un mot que nous n'avons pas prononcé, c'est la durabilité. Ces dernières années, j'aurais bien du mal à citer un cabinet d'architectes qui ne se soit pas étendu sur ce mot en interview, presque n'importe où dans le monde. Pas vous. Vous parlez plus volontiers d'architecture...

C'est vrai, nous n'en parlons pas. La bonne architecture est durable. Elle est faite pour durer. Et si c'est de la bonne architecture, les générations à venir feront de leur mieux pour la maintenir en état. Il se peut que la destination du bâtiment change, mais l'architecture restera. Trop souvent, les cabinets d'architectes parlent de durabilité pour faire diversion, camoufler un manque d'imagination ou tout simplement un travail mineur. Naturellement, notre démarche se veut responsable et réfléchie: c'est le rôle des architectes.

La bonne architecture dure... J'ai appris que vous travaillez à la rénovation de la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe, à Berlin.

J'ai beaucoup d'admiration pour Mies van der Rohe, qui a énormément influencé mon travail. C'est un privilège d'avoir été choisi pour cette rénovation, mais aussi une grosse responsabilité. L'édifice a été conçu pour durer, mais il peut être difficile à exploiter, en particulier au rez-de-chaussée, où peu de conservateurs ont véritablement réussi à subdiviser l'espace élégamment, ou efficacement. Par ailleurs, la partie visible au rez-de-chaussée est chaude en été, froide en hiver. Les salles souterraines, en revanche, sont mieux isolées. Notre rôle est de travailler méticuleusement, dans les pas de Mies van der Rohe et sous le regard attentif de Berlin, qui suit notre travail à mesure de son accomplissement. Au bout du compte, les différences ne sauteront pas aux yeux, preuve que la bonne architecture perdure! Mais pour nous, ce qui compte le plus, c'est d'être acceptés à part entière dans la culture de Berlin, dans sa culture architecturale.

Et pour la suite ?

Continuer, en tâchant toujours et en tout lieu, quel que soit le projet, de faire de l'architecture et non pas du graphisme, comme vous le dites, ni du marketing ou du branding. Je sais que nous pouvons tous avoir des accès d'égoïsme, mais je crois qu'on donne beaucoup trop d'importance à la personne de l'architecte. Je serais heureux que les passants dans la rue se disent: « *Ouah, quel bel immeuble!* » Plutôt que: « *Ah, voilà l'immeuble de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Renzo Piano ou même David Chipperfield.* » In fine, c'est l'architecture qui compte – le bâti, l'aménagement et l'édification des villes. Nous devons œuvrer pour une réelle culture architecturale, ainsi que j'ai voulu l'exprimer à Venise, une culture que nous partageons tous. ●

PROPOS RECUEILLIS PAR JONATHAN GLANCEY
LE 12 NOVEMBRE 2012 À LONDRES

PHOTOS: INGRID VON KRUSS, SIMON MENGES, RIK NYS ET UTE ZSCHARNT

Good architecture endures; I hear you're working on the redevelopment of Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie in Berlin...

I admire Mies van der Rohe very much and he's been a major influence on my work. But, being appointed to care for his National Gallery is a privilege; a responsibility, too. The building was designed to last, but it can be difficult to use, especially at ground floor level where few curators have ever really known how to subdivide the space elegantly or efficiently. Also, the building you see on the ground gets hot in summer, cold in winter; the underground galleries though, are good. Our job is to work carefully with Mies van der Rohe, with the eyes of Berlin watching us as we do so. In the end, you won't notice much difference: good architecture does endure! But for us, what matters most is that we're accepted as part of the culture of Berlin, a part of its architectural culture.

What next?

We carry on, trying wherever we are in the world, or whatever the project, to create architecture and not what you call "graphic design", or marketing, or a "brand." I know we can all be egotistical, but I think there's far too much emphasis placed on the role of the individual architect. I'd quite like it if people could walk by and say "there's a great building" rather than there's a building by Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Renzo Piano or even David Chipperfield. In the end, it's the architecture – the buildings, the planning and making of cities – that matters; so we have to push for a real architectural culture, as I tried to say at Venice, and one that we all share. ●

INTERVIEW BY JONATHAN GLANCEY
12 NOVEMBER 2012 IN LONDON

PHOTOS: INGRID VON KRUSS, SIMON MENGES, RIK NYS AND UTE ZSCHARNT

¹ *Les Sept Lampes de l'architecture*, John Ruskin, traduction de George Elwall, H. Laurens éditeur, 1916. Édition originale parue en 1849.

¹ *The Seven Lamps of architecture*, John Ruskin, J. Wiley publisher, 1849.



NEUES MUSEUM, BERLIN

Début du projet / project date: 1997

Exécution / completion: 2009

Surface: 20.500 m²

Client: Stiftung Preussischer Kulturbesitz represented by Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Architecte associé / associate architect: Julian Harrap

Édifié entre 1841 et 1859 sur l'île aux musées de Berlin par l'architecte prussien Friedrich August Stüler, élève de Schinkel, le Neues Museum avait été lourdement bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale. À l'état de ruine depuis, l'édifice a fait l'objet d'une importante reconstruction-rénovation, qui a permis de mettre en valeur la structure existante, dont les éléments ont été conservés dans leurs divers états d'origine, et ses qualités spatiales. De nouvelles salles ont été rajoutées, créant une continuité avec les parties existantes et conservant le parcours muséal initial. Ce travail a été couronné par le prix Mies van der Rohe en 2011.

Built between 1841 and 1859 on the Berlin museum island by the Prussian architect Friedrich August Stüler, a student of Schinkel, the Neues Museum was heavily bombed during the Second World War. Left in ruins, the building underwent a major reconstruction-renovation which enhanced the existing structure whose elements were preserved in their various states of origin, as were its spatial qualities. New rooms were added, created continuity with the existing sections and keeping the museum's initial itinerary. The project received the Mies van der Rohe Prize in 2011.





HEC PARIS, BÂTIMENT D'ACCUEIL MBA GATEWAY BUILDING JOUY-EN-JOSAS, FRANCE

Début du projet / project date: 2008

Exécution / completion: 2012

Surface: 10.000 m²

Clients: Chambre de commerce et d'industrie de Paris,

Conseil régional d'Ile-de-France

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Architecte associé / associate architect: Duplantier Architectes

Génie structurel / structural engineer: AKT/VP & Green

Génie services / services engineer: Louis Choulet/Batiss

Gestion de projet / project management: Mazet & Associés

Trop longtemps, on a conseillé aux visiteurs de HEC de chercher l'*Holiday Inn* pour trouver le campus de l'école de commerce, situé à 20 kilomètres au sud-ouest de Paris. Désormais, c'est l'imposant bâtiment conçu par David Chipperfield, plus approprié, qui devra faire office de porte d'entrée du site.

Fondée en 1881 par la Chambre de commerce et d'industrie de Paris, HEC a déménagé à Jouy-en-Josas, près de Versailles, en 1964. L'élément central du campus, inauguré par Charles de Gaulle, est un château de style néopalladien conçu par Théodore Bienaimé au début du XIX^e siècle. Prestigieuse, cette école a été classée sept années de suite, jusqu'en 2011, meilleure école de commerce européenne par le *Financial Times*. Elle forme de nombreux PDG des principales entreprises publiques françaises, et ses anciens élèves comptent des personnalités politiques de premier plan.

Jusqu'à présent, le campus manquait de cohérence. Le nouveau bâtiment d'accueil, sur trois niveaux, est implanté sur un site long et étroit et constitue l'élément central du master plan, également développé par David Chipperfield Architects. Largement dédié à l'enseignement, l'édifice se brise en plusieurs blocs qui animent la façade et créent une série « d'alcôves intérieures et extérieures », donnant sur une terrasse orientée au sud. Les hauteurs sous plafond augmentent sensiblement d'étage en étage, de sorte que les salles de cours du dernier niveau bénéficient d'un apport de lumière naturelle plus important. Un rapport inversé à la composition de la façade de l'édifice néoclassique qu'il côtoie.

Le vaste hall d'entrée baigné de lumière, situé au cœur de l'édifice, abrite un large escalier qui dessert les salles de cours. L'administration et les espaces de rencontre sont implantés au rez-de-chaussée. « Ce hall est un pont entre la partie purement académique du bâtiment, comme les bureaux de la faculté ou les salles de MBA, et les espaces publics de HEC, bureaux administratifs et amphithéâtre principal, explique David Chipperfield. Grâce aux portes orientées nord et sud, il créera une connexion entre le vieux campus et le futur master plan. »

L'impression générale qui se dégage de l'ensemble est celle d'un bâtiment précis, presque militaire, qui offre des espaces d'enseignement élégants, rationnels et lumineux. Et qu'on ne risque pas de confondre avec un *Holiday Inn*.

For all too long, visitors to HEC (École des Hautes Études Commerciales), the prestigious French business school, were told – says David Chipperfield – to look out for the local “Holiday Inn” before turning into the parkland campus, 20 km south-west of central Paris. David Chipperfield's powerful new building has been designed to serve as an altogether more appropriate gateway to HEC.

The college was founded in 1881 by the Paris Chamber of Commerce and Industry. It moved to Jouy-en-Josas, near Versailles, in 1964. Inaugurated by Charles de Gaulle, the focal point of the campus is a neo-Palladian château designed by Théodore Bienaimé in the early 1800s. The school has been ranked as Europe's top business school for seven years running by the *Financial Times*, until 2011. Aside from providing many leading French public companies with their CEOs, HEC alumni include top-ranking politicians.

To date, however, the campus, has lacked cohesion. The new, three-storey gateway building, occupying a long and narrow site, is the linchpin of a new master plan, by David Chipperfield Architects. Largely given over to teaching, the building is broken – visually – into a sequence of smaller blocks, creating a varied façade and a series of what the architects refer to as “indoor and outdoor alcoves” overlooking a south-facing terrace. The building is unusual in that ceiling heights increase floor by floor; this is so that the largest teaching rooms on the second storey receive the most daylight. It also means that the elevation of the building is the inverse of that of Bienaimé's neo-Palladian house.

The core of the building is a large entrance hall, dominated by a wide staircase winding up to naturally lit landings and so to all the teaching spaces. Administrative offices and meeting rooms are on the ground floor. “This hall is a bridge between the purely pedagogical parts of the building such as faculty offices and MBA classrooms”, say the architects, “and the public areas of the HEC – administrative offices and the main auditorium. With doors facing both north and south, it will also act as a foyer between the old campus and the future master plan.”

The overall impression is of a crisp, almost militaristic building, that – providing fine, logical and well-lit teaching spaces – is very unlikely to be mistaken for a “Holiday Inn”.



HEC PARIS
Bâtiment d'accueil,
entrance hall,
Jouy-en-Josas,
France, 2012.



HEC PARIS
Bâtiment d'accueil,
entrance hall,
Jouy-en-Josas,
France, 2012.

MAISON PRIVÉE / PRIVATE HOUSE KENSINGTON, LONDRES / LONDON

Début du projet / project date: 2008

Exécution / completion: 2012

Surface: 1.200 m²

Client: Hill Spink Ltd

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Construite dans une optique de promotion immobilière, cette maison cossue, à l'apparence pourtant simple, a été vendue en septembre 2012 pour 75 millions d'euros. À la fois spacieuse et très bien située, à quelques minutes de marche du grand magasin Harrods, elle s'inscrit dans l'un des secteurs les plus recherchés de Londres par les acheteurs internationaux fortunés.

La façade très découpée, allusion au modernisme italien des années 1930, apporte du style à une rue autrefois délabrée. Elle fait également référence au style Renaissance italienne (ou baroque romain) du Brompton Oratory (1880-1884), grande église catholique érigée par Herbert Gribble qui domine ce quartier du centre de Londres, entre Kensington et Knightsbridge. Comme dans les plus grandes églises, le sol et les murs de la demeure sont faits de marbre italien de première qualité.

La maison se déploie sur cinq niveaux, dont deux en sous-sol. Le premier étage, à la généreuse hauteur sous plafond, accueille les principaux lieux de vie: salle à manger et salon à l'avant, cuisine et escalier à l'arrière. Des balcons, à cet étage et au second, donnent sur un jardin d'hiver intérieur, qui relie les espaces de vie commune. La vaste chambre du propriétaire occupe la totalité du deuxième étage, tandis que les autres chambres et les espaces du personnel, au premier sous-sol, donnent sur la cour-jardin. Au second sous-sol, on trouve une piscine, une salle de réception et une cave à vin.

L'élégance discrète et la simplicité du plan et des coupes de ce projet, associées à la finesse d'exécution des détails, rappellent de façon inévitable les œuvres d'Adolf Loos, dans une version contemporaine.

Built as a speculative development, this superficially modest yet opulent house sold in September 2012 for £60million (€75 million). Spacious, and discreetly located within a few minutes walk of Harrods department store, the house is set in one of the districts of London most sought after by hugely wealthy international buyers.

The strongly modulated façade, with its references to 1930s Italian Modernism, adds a quiet grandeur to what was a ramshackle back street; it also a foil the voluptuous Italian Renaissance, or Roman baroque, architecture of the Brompton Oratory (1880-1884), the vast domed Roman Catholic church designed by Herbert Gribble that dominates this quarter of central London where Kensington meets Knightsbridge. And, like the interiors of this grandest of churches, the house is lined throughout in walls and floors of the finest Italian marble.

The house has five floors, three above and two below ground. The main living spaces are on the first floor with high-ceilinged living and dining rooms located at the front, with kitchen and staircase at the back. The master bedroom suite occupies the whole of the second floor, with further bedrooms and staff accommodation in the lower ground floor with access to the garden. A swimming pool, a formal dining space and a wine cellar are located in the basement. Balconies give access to a winter garden and connect the principal living spaces.

Given the quiet elegance and clarity of the plan and section of the house combined with restrained and beautifully crafted opulence, the feeling is – perhaps inevitably – of a contemporary take on the domestic work of Adolf Loos.





MUSÉE DES BEAUX-ARTS / ART MUSEUM SAINT LOUIS, MISSOURI, ÉTATS-UNIS / USA

Début du projet / project date: 2005

Exécution / completion: juin 2013

Surface: 9.000 m²

Client: Saint Louis Art Museum

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Architecte sous-traitant / contract architect: HOK

Ingénieur structure / structural engineer: Magnusson Klemencic

Ingénieur mécanique / mechanical engineer: Arup

Le musée des Beaux-Arts de Saint-Louis, créé en 1879, possède l'une des plus vastes collections des États-Unis, couvrant cinq millénaires et six continents, de l'art océanien et méso-américain aux œuvres de Matisse, Picasso ou Van Gogh. Jusqu'à aujourd'hui, le palais des Beaux-Arts, situé dans le Forest Park et construit pour l'Exposition universelle de 1904 par Cass Gilbert, en référence aux thermes de Caracalla à Rome, en a constitué le bâtiment principal. L'espace commençait à manquer pour offrir aux 30.000 pièces de la collection de bonnes conditions d'exposition. L'agrandissement du musée, dont l'inauguration est prévue en juin 2013, aménagera également des espaces d'expositions temporaires tout en améliorant les conditions de visite.

L'extension prend place dans un bâtiment horizontal, situé à l'est du musée existant, dont le langage architectural modeste fait référence à Mies van der Rohe. Posée sur un terrassement, elle constitue un pavillon dans le parc, indépendant mais relié aux portiques sud-est et sud-ouest du bâtiment de Cass Gilbert, qui maintient le flux de circulation dans l'axe de la galerie principale.

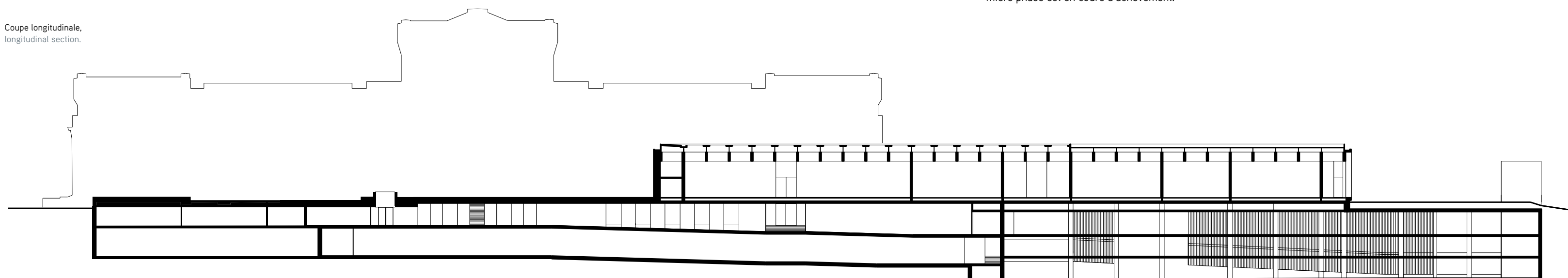
Les profonds caissons de béton blanc qui constituent le plafond des galeries apportent une lumière naturelle tout en arrêtant les rayons directs. Les menuiseries intérieures tout hauteur créent une impression d'espace continu le long des galeries, renforcée par la trame des caissons. Leur décalage permet pourtant de faire varier subtilement les espaces, sans altérer leurs proportions et leurs qualités géométriques. La façade est composée de panneaux tout hauteur en béton poli foncé ou en verre. Quatre larges baies vitrées permettent de regarder le jardin récemment aménagé par Michel Desvigne, dont la première phase est en cours d'achèvement.

The Saint Louis Art Museum, founded in 1879, is home to impressive collections spanning five millenniums and six continents, from compelling displays of Oceanic and Mesoamerican art to works by Matisse, Picasso or Van Gogh. Located in Forest Park, its principal building to date is the Palace of the Fine Arts created for the 1904 World's Fair, designed by Cass Gilbert and based on the Baths of Caracalla, Rome. The museum's growth has created an urgent need for more space for the collections, amounting to 30,000 objects. The extension, due for completion in June 2013, will host other improvements including galleries for temporary exhibitions and modern visitor facilities.

The extension takes the form of a low-lying new wing east of the principal building, modest in its architectural language, with references to Mies van der Rohe. Set on a landscaped plinth, it is a freestanding pavilion in the park although, in fact, it connects to the southeast and southwest porticos of the Cass Gilbert's building. This allows circulation to flow into the extension along the existing axis at the main gallery level.

The galleries are covered by a deep-set, white concrete coffer, a source of daylight and shade. Floor-to-ceiling doorways create a sense of uninterrupted space through the galleries, reinforced by the ceiling grids; although these are offset from one another creating a subtly varied sense of space without undermining the essential proportions and quality of the large, free-flowing geometric spaces. The façade is made up of full-height panels of polished dark concrete and glass. Four large feature windows will provide views of a newly landscaped garden by Michel Desvigne whose first phase is being completed.

Coupe longitudinale,
longitudinal section.





MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
ART MUSEUM
Saint Louis,
États-Unis / USA, 2013.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, REIMS, FRANCE

Début du projet / project date: 2012

Exécution / completion: prévue pour 2018

Surface: 14.000 m²

Client: Ville de Reims

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Génie structurel / structural engineer: OTE Ingénierie

Génie services / services engineer: Otelio

Consultant éclairage / lighting consultant: 8'18" – Concepteurs et plasticiens lumière

Le nouveau musée des Beaux-Arts de Reims se situe entre les fortifications et la ville moderne. À proximité, la porte de Mars de l'époque gallo-romaine et les halles du Boulingrin, témoins de l'architecture du début xx^e (Émile Maigrot, 1929) démontrent le riche passé architectural de la ville. Un cadre évocateur et mémorable pour le bâtiment conçu par David Chipperfield.

Bien que les salles d'expositions, réparties sur trois niveaux, soient horizontales, le bâtiment garde une forte dimension verticale, en particulier quand il est vu depuis les principales rues de la ville. Cet édifice indépendant, lauréat d'une compétition internationale disputée par 159 équipes, se compose de trois volumes aux toits monopentes très inclinés, d'une hauteur maximale de 38 mètres. Les architectes eux-mêmes comparent ces volumes à des nefs: les plus grands musées publics étant l'équivalent contemporain et séculaire des cathédrales de nos villes modernes, la référence semble appropriée.

Le soubassement, composé de dalles de marbre, est surmonté d'une façade de panneaux de verre coulé translucide. Cela permettra d'apporter de la lumière naturelle dans le musée quand, le soir venu, les murs «*irradieront*».

Ouvert sur la ville sur trois côtés, le hall d'entrée de 12 mètres de hauteur surplombera les vestiges archéologiques mis au jour récemment, que les visiteurs pourront observer à travers le sol en verre. Ce hall très particulier sera un espace de transition qui donnera le sentiment d'être à la fois dedans et dehors, dans une ambiance unique due à la lumière naturelle filtrant par la façade opalescente. Il abritera également un café et un auditorium. Des passerelles en bois mèneront au musée, à travers les fouilles archéologiques.

Deux niveaux de sous-sols accueilleront les réserves du musée, dont environ 25% seront exposées dans les nouvelles galeries. Les trois étages supérieurs, éclairés naturellement, présenteront les collections du xv^e au xxi^e siècle par ordre chronologique. De plus petites galeries, connectées aux salles principales, seront dédiées à certains artistes ou collections. D'autres espaces, consacrés à la détente, permettront des vues imprenables sur la ville, notamment sur Notre-Dame de Reims. Ils offriront également un regard sur le jardin de sculptures, la bibliothèque et les ateliers de restauration. Cela les connectera à la vie du musée qui, au-delà d'un lieu serein, présentant des œuvres artistiques, est aussi un lieu vivant, de recherches, d'archéologie et de conservation.

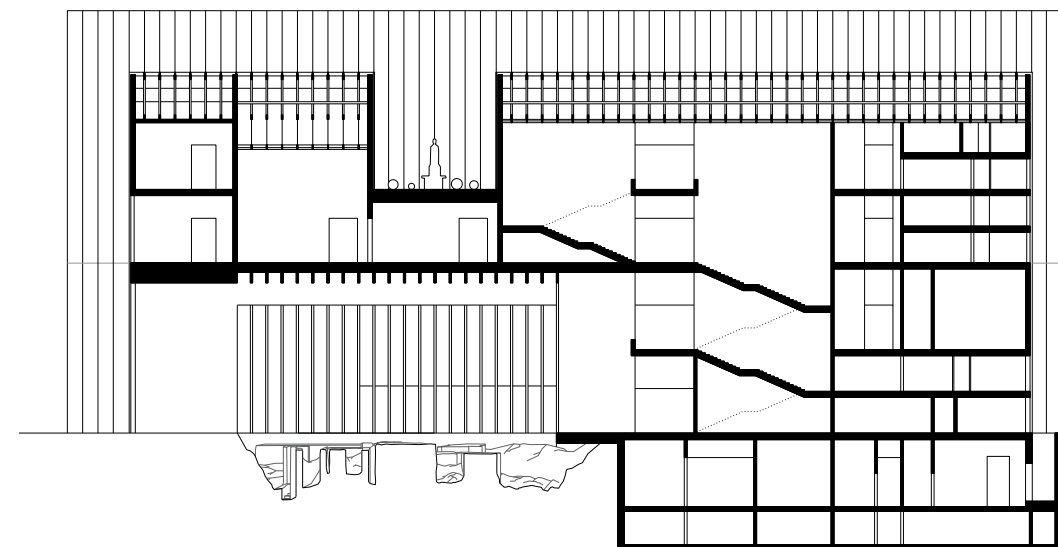
The new Musée des Beaux-Arts in Reims (France) is located between historic fortifications and the modern city. The Gallo-Roman Porte de Mars and the modernist Halles du Boulingrin (Emile Maigrot, 1929) located here are striking evidence of the city's rich and powerful architectural history. It provides a memorable and evocative urban frame for the new David Chipperfield building.

Despite its powerfully horizontal exhibition halls, located on three floors, the building's design has been given a strongly vertical emphasis, especially when viewed from key city streets. The freestanding building, won in an international competition in which 159 practices took part, comprises three tall volumes, rising to a peak of 38-meters, with acutely angled mono-pitched roofs. The architects themselves refer to these volumes as naves: as major civic museums are often the contemporary, secular cathedrals of modern cities, the reference seems appropriate.

The façade is uniformly clad in white marble and translucent white glass ceramic panels. These will bring daylight into the museum, while after sunset, "the walls will glow like a firefly".

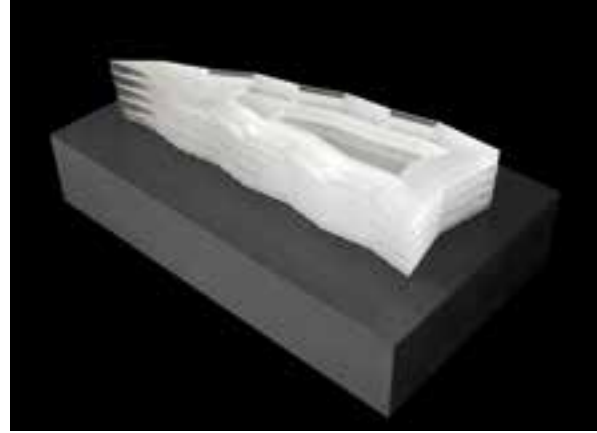
The 12-meter high glazed entrance hall, open to views of the city on three sides, spans an excavation site with recent medieval findings which the visitors can see through a glass floor. This very particular entrance hall is a transitional space that, although enclosed, has the feeling of being both indoors and out. Daylight filtering through the translucent marble façades promise to create a special atmosphere within the hall. The lobby also serves a café and an auditorium. Suspended wooden bridges lead across the archaeological findings and into the lobby.

Two basement floors serve as an art depot of which approximately 25% will be on display in the new galleries. The exhibition galleries, naturally lit, displaying collections dating from the 15th to the 21st centuries, are arranged on the three horizontal main rooms. Smaller galleries, devoted to different artists or collections, branch off from the main rooms, while there are spaces for visitors to relax in, with views out across the city, including those of the cathedral of Notre-Dame de Reims. They will also provide views on the sculpture garden, into the library and conservation workshops. These allow visitors to connect to the museum's life which, more than a quiet place with many objects on display, is also a busy place of research, archaeology and conservation.



Coupe longitudinale, longitudinal section.





IMMEUBLE DE BUREAUX / OFFICE BUILDING BOULOGNE-BILLANCOURT, FRANCE

Début du projet / project date: 2012

Exécution / completion: 2015

Surface: 60.000 m²

Client: Nexity

Architecte / architect: David Chipperfield Architects

Plus connu pour ses projets de musées et de centres d'art, le nom de David Chipperfield est rarement associé à la conception de bureaux pour des promoteurs. L'agence David Chipperfield Architects peut-elle travailler à la fois sur des programmes culturels si enthousiasmants et sur des programmes de constructions plus courants ?

Cette lame horizontale accueillant des bureaux a été dessinée pour le groupe immobilier Nexity, selon des normes de hauteur strictes. Sa longue façade ondulante suit une courbe de la Seine, le long du quai Georges-Gorse, grande artère menant au centre de Paris par les voies sur berges. Le projet est le dernier élément de la stratégie plus large d'aménagement de la zone du Trapèze, à Boulogne-Billancourt, en cours de développement depuis 2001.

Selon les architectes, « la forme des 60.000 m² du programme épouse les limites du site et se caractérise par le rythme "majeur" d'une série de larges chanfreins verticaux, le long des façades de 120 mètres. Tout du long, il se divise en deux bandes de hauteurs différentes qui font ressortir sa verticalité. Ces façades sont conçues comme des murs rideaux vitrés, ombrés par des ailettes d'aluminium anodisé qui produisent un rythme "mineur" ».

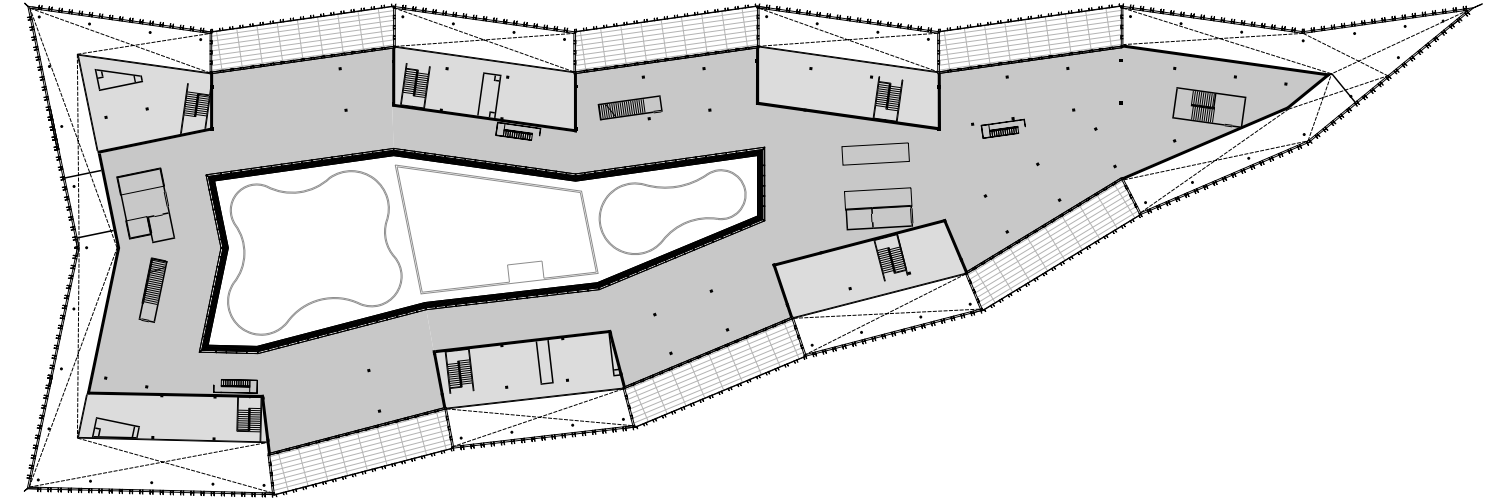
Une part du travail attentif de David Chipperfield dans les musées se retrouve là. Le bâtiment se structure autour d'un atrium et de deux cours intérieures qui amènent la lumière naturelle dans tous les espaces de bureaux. L'architecte n'oublie pas pour autant de concevoir des lieux de vie (petit auditorium, cafés et cantines pour le personnel) en retrait des colonnades, pour offrir des espaces communs aux usagers. Des qualités rarement associées aux programmes commerciaux, généralement conçus pour un profit rapide...

Known foremost for museums and arts buildings, David Chipperfield's is not a name normally associated with the design of speculative office blocks for property developers. Can David Chipperfield Architects work some cultural magic on this prodigious and, all too often, banal building type?

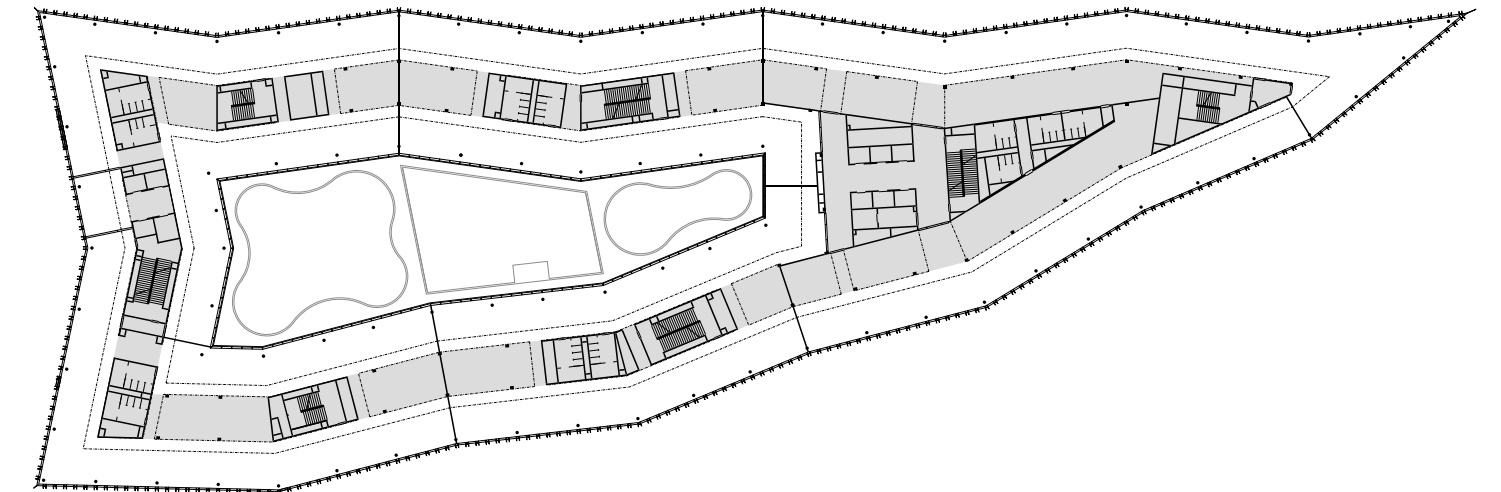
This low-lying, blade-like commercial office building – there are strict planning controls on the height of buildings here – is for Nexity, a Paris-based property developer. Its long and undulating façade follows a curve in the nearby Seine river, while the site is next to a major traffic artery leading into central Paris. The project forms the final piece of the urban master plan of the Trapèze, in Boulogne-Billancourt (Paris region), ongoing since 2001.

According to the architects, "the form of the 60,000 m² building flexes within the site boundary; a series of large vertical chamfers generates a 'major' rhythm along the 120 meter long façades. Vertically the building is split into double height bands which step outwards as they rise. These façades are treated as glazed curtain walls shaded by a 'minor' rhythm of deep anodized aluminium fins."

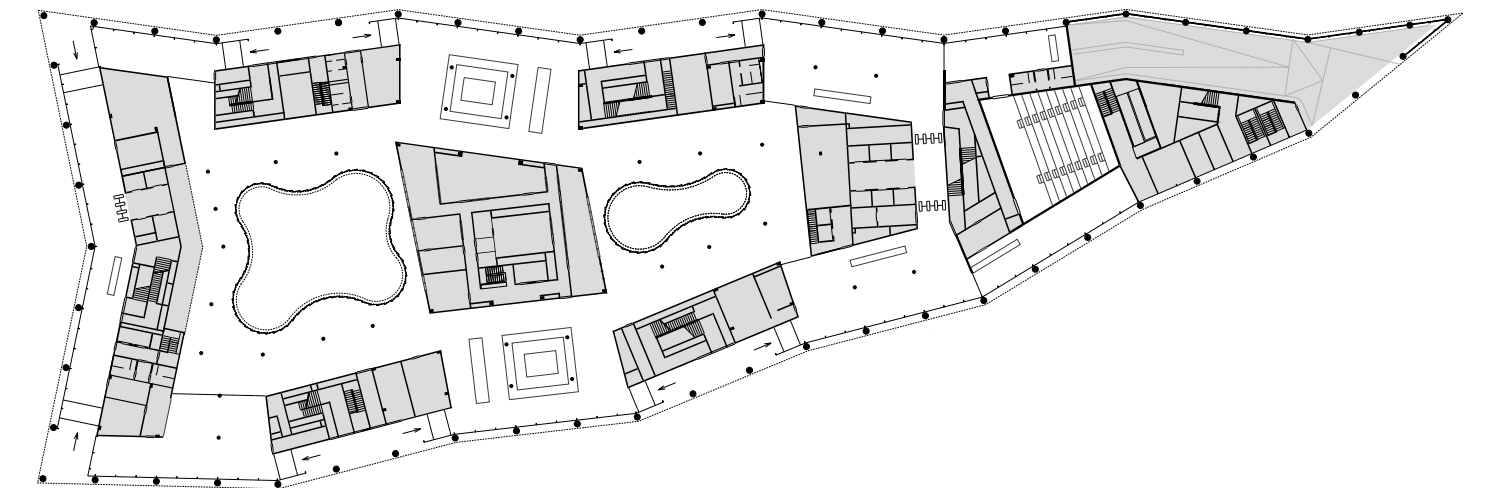
Internally, the building is gathered around a central atrium designed to bring daylight to all workspaces. Something of the quality of David Chipperfield's museum work is brought into the building in the form of two internal ground floor courtyards and with an auditorium café and staff restaurants located off an internal colonnade. So the attempt has been made to fill the building with daylight and to imbue it with some sense of public life and dignity, virtues not often associated with speculative office blocks generally built for quick and maximum profit.



Plan d'un étage courant: niveau 9 / current floor plan, level 09.



Plan d'un étage courant: niveau 2 / current floor plan, level 02.



Plan du rez-de-chaussée / ground floor plan.