



m a t i è r e s

L'œuvre et le temps

Entre le même et l'autre. Le temps et le monument

Temps courts, multiples et paradoxaux.

Théories et pratiques du logement collectif entre 1968 et 1973

Le temps et les pierres

Les vies multiples de l'«Unité d'habitation» (1945-1967-2017).

Les temps courts de la reproductibilité du modèle et de l'entropie à l'œuvre

Ecrire sur les bâtiments, d'aujourd'hui et d'alors

La rédemption de Michelucci sur le chantier : l'église de l'Autoroute

La genèse du livre *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*

A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966

Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne

Un certain regard sur Berlin. A propos du livre *Zustände* de Tobias Engelschall

Le tressage pour les voûtes de Cottancin : au-delà de l'«architecture rationnelle»

La maison du peuple d'Eduard Länz à Bienne.

Cathédrale laïque du prolétariat et de la modernité

Stativet och Tumstocken. Un projet de logements d'urgence d'Erik Gunnar Asplund



m a t i è r e s

m a t i è r e s

Faculté Environnement naturel, architectural et construit (ENAC)
Institut d'architecture et de la ville (IA)
Laboratoire de théorie et d'histoire 2 (LTH2)

Adresse postale :

EPFL ENAC IA LTH
BP 4145 (Bâtiment BP)
Station 16
CH-1015 Lausanne, Switzerland
Tél. : 41 21 693 32 13
Fax : 41 21 693 49 31
bruno.marchand@epfl.ch

Comité de rédaction

Bruno Marchand, directeur de la publication
Roberto Gargiani
Jacques Lucan
Luca Ortellì
Martin Steinmann

Coordination éditoriale

Aurélië Buisson
Pauline Schroeter

Graphisme

Pauline Schroeter

Couverture

Pauline Schroeter

Impression : LegoPrint S.p.a, Lavis

Edition et diffusion

PPUR
Presses polytechniques et universitaires romandes
C.P. 119
CH-1015 Lausanne
Tél. : 41 21 693 21 30
Fax : 41 21 693 40 27
E-mail : ppur@epfl.ch
www.ppur.org

ISSN 1422-3449 (série)
© 2018, ISBN 978-2-88915-233-9
Presses polytechniques
et universitaires romandes.
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle,
sous quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans
l'accord écrit de l'éditeur.



Les auteurs et l'éditeur remercient l'Ecole
polytechnique fédérale de Lausanne et l'institut
d'architecture de l'EPFL dont les soutiens ont rendu
possible la publication de ce numéro.

m a t i è r e s

Cahier annuel du Laboratoire de théorie et d'histoire 2 (LTH2) de l'Institut d'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.

	Editorial	4
Dossier L'œuvre et le temps	Entre le même et l'autre. Le temps et le monument <i>Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen</i>	8
	Temps courts, multiples et paradoxaux. Théories et pratiques du logement collectif entre 1968 et 1973 <i>Bruno Marchand</i>	24
	Le temps et les pierres <i>Luca Ortelli</i>	36
	Les vies multiples de l'«Unité d'habitation» (1945-1967-2017). Les temps courts de la reproductibilité du modèle et de l'entropie à l'œuvre <i>Franz Graf</i>	50
	Ecrire sur les bâtiments, d'aujourd'hui et d'alors <i>Christophe Van Gerrewey</i>	62
Varia	La rédemption de Michelucci sur le chantier : l'église de l'Autoroute <i>Roberto Gargiani</i>	74
	La genèse du livre <i>The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?</i> A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966 <i>Silvia Groaz</i>	90
	Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne <i>Anna Rosellini</i>	102
Représentation(s)	Un certain regard sur Berlin. A propos du livre <i>Zustände</i> de Tobias Engelschall <i>Bernard Zurbuchen</i>	116
Archives	Le tressage pour les voûtes de Cottancin : au-delà de l'«architecture rationnelle» <i>Beatrice Lampariello</i>	132
	La maison du peuple d'Eduard Lanz à Bienne. Cathédrale laïque du prolétariat et de la modernité <i>Salvatore Aprea</i>	146
	Stativet och Tumstocken. Un projet de logements d'urgence d'Erik Gunnar Asplund <i>Luca Ortelli</i>	156
Annexes	Les jours et les œuvres	168
	Remerciements	169
	Sources des illustrations	170
	Biographie des auteurs	172

Editorial

Bruno Marchand

L'œuvre et le temps

«*L'œuvre et le temps, le temps à l'œuvre*» : le thème du Dossier de ce *matières*, volontairement vaste, se traduit tout naturellement par des angles d'approche multiples. L'extension et la transformation des monuments sont abordées par Martin Steinmann et Bernard Zurbuchen qui posent ainsi l'équation de la réplique, à l'identique ou différenciée – le même ou l'autre –, sous le contrôle des prémisses de la Charte de Venise de 1964. Luca Ortelli prend prétexte d'un matériau pérenne, la pierre, pour se confronter aux trois manifestations du temps en architecture – météorologique, cosmique et historique –, le temps historique étant notamment perceptible dans l'intégration dans les bâtiments de matériaux qui résultent de ce qu'il appelle une «spoliation» des édifices plus anciens.

On peut en effet percevoir la permanence à travers le filtre de ce qui change et dépend du temps et des contingences. A travers une analyse systématique et approfondie, Franz Graf compare les modes constructifs des différentes Unités d'habitation corbuséennes et se pose la question des temps courts de la reproductibilité du modèle à l'œuvre. Le temps court : je l'aborde aussi, selon un autre point de vue, en investiguant les conditions de la conception et réalisation des logements collectifs durant une période à la fois restreinte – 1968-1973 –, intense et paradoxale.

A ces déclinaisons du lien entre temps et œuvre s'ajoute la réflexion de Christophe Van Gerrewey sur la «réception critique d'un bâtiment» et sur la fragmentation et la spécialisation des savoirs du domaine de l'architecture – ce qui l'amène à revendiquer la nécessité d'une approche globale, exhaustive (et aussi spéculative) d'une œuvre ainsi que l'instauration d'un temps de recul nécessaire pour assurer «*un diagnostic historique impartial et objectif*».

Dans la rubrique *Varia*, Roberto Gargiani s'attarde sur la rédemption de Giovanni Michelucci sur le chantier de l'église de l'Autoroute, où il met en exergue l'esprit communautaire et créatif des techniciens et ouvriers, dans «*la foi véritable du travail artisanal*» ; Anna Rosellini nous révèle le travail de l'artiste allemande Isa Genzken, son affinité avec les avant-gardes architecturales modernes et, par ricochet, son insensibilité au postmodernisme ; à travers l'analyse d'un corpus inédit de lettres, Silvia Groaz reconstitue de façon saisissante le récit de la genèse du livre *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* de Reyner Banham, dans lequel l'éditeur Jürgen Joedicke joue un rôle fondamental et méconnu.

Dans la rubrique *Archives*, Beatrice Lampariello démontre combien les recherches sur les voûtes de Paul Cottancin diffèrent de celles de ses contemporains, notamment par l'invention de structures tressées et mixtes en ciment, barres métalliques et briques,

comme elle nous dévoile aussi la complicité de l'ingénieur français avec Anatole de Baudot. Pour sa part, Salvatore Aprea revient sur l'importance qu'ont eu, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, des institutions telle la maison du peuple dont Eduard Lanz a édifié un chef-d'œuvre à Bienne, qualifiée de «*cathédrale laïque du prolétariat et de la modernité*». Profitant de la digitalisation et mise en ligne des archives d'Erik Gunnar Asplund, Luca Ortelli approfondit un projet étrangement peu diffusé et peu considéré de cet architecte, dont la teneur urbanistique et architecturale est particulièrement significative et dont le programme – des logements d'urgence – se montre pourtant d'une grande actualité.

Enfin, embrassant le point de vue des *Représentation(s)*, Bernard Zurbuchen nous ramène «à *l'œuvre et le temps*» et nous invite à redécouvrir Berlin à travers le regard d'un ouvrage qui illustre l'évolution de la ville par des clichés photographiques des transformations d'immeubles de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Juste des images... qui nous ramènent par moments à de surprenantes illusions d'optique (aussi bien que de stylistique, par ailleurs) issues de l'inévitable perception de leur superposition, rendant ainsi difficile la distinction entre ce qui est d'origine et ce qui est transformé.

Malgré la diversité des essais que l'on vient d'énumérer, on peut constater que plusieurs des contributions à ce numéro s'attardent sur des périodes historiques plus ou moins lointaines. Ce «personnage central» – le temps – aurait-il incité les auteurs à se replonger dans le passé? Si la question se pose, elle n'est pourtant pas problématique, tant notre perception et compréhension des faits passés se fait à la lumière de ces instants qu'Aristote appelle le présent. Par conséquent «*l'œuvre et le temps, le temps à l'œuvre*» est ici envisagé comme continuité et unité du passé, du présent et du futur.

Une fois n'est pas coutume, je souhaite terminer cet éditorial par des remerciements : à Luca Ortelli, directeur de l'Institut d'architecture et de la ville (IA) jusqu'en avril 2017, qui a été un support inconditionnel de notre revue durant de nombreuses années ; à Paolo Tombesi, nouveau directeur de l'IA, qui a confirmé sans hésitation la poursuite de cet appui ; à Olivier Babel, ancien directeur des Presses polytechniques et universitaires romandes, qui nous a fait confiance depuis le premier numéro de *matières* ; à Lucas Giossi, tout juste nommé nouveau directeur, qui a déjà manifesté son intérêt pour la prolongation de cette aventure éditoriale. Ces soutiens, sans lesquels cette publication ne pourrait exister, sont pour nous le gage que *matières* demeure un relais essentiel de transmission de connaissances et de réflexions théoriques et historiques.

Dossier

L'œuvre et le temps



Entre le même et l'autre. Le temps et le monument

Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen

Le thème de ce *matières* est «l'œuvre et le temps». Notre contribution prend le temps dans sa dimension pratique: le temps, qui demande de modifier un bâtiment pour répondre à de nouveaux besoins. Elle prolonge ainsi des réflexions préalablement développées dans *Le Patrimoine habité* où nous avons traité de la structure constructive et spatiale d'un bâtiment et de sa relation avec une nouvelle organisation fonctionnelle¹. Cette fois, nous nous penchons sur une autre facette de la question: la relation architecturale, formelle si l'on veut, entre un bâtiment et l'extension qui implique le temps. Ou plus généralement, le traitement d'un monument architectural.

Weiterbauen

Cette relation peut prendre différentes formes. Celle qui nous intéresse en particulier est le «*weiterbauen*», une démarche qui se situe quelque part entre deux pôles, le même – la copie – et l'autre, mais nous allons considérer aussi la question de la limite d'une telle démarche. Les deux attitudes extrêmes nient l'histoire en quelque sorte, tout en prétendant se mettre en rapport avec elle. Et ce qui est vrai pour un seul bâtiment est aussi vrai pour la ville. En prenant position contre ces deux attitudes, Roger Diener développe un engagement pour une ville dans laquelle le changement s'inscrit en continuité d'action. Pour l'architecte bâlois, c'est probablement la leçon la plus importante que la ville puisse nous donner.

«Le critère d'une architecture d'aujourd'hui qui doit faire ses preuves dans le contexte de la ville semble être sa valeur d'architecture autonome. [...] Si l'architecture ne repose pas en elle-même, elle n'est pas capable de prendre une part responsable dans la ville. [...] Un bâtiment ne peut pas se référer à un autre; il se réfère d'abord à lui-même. Réfléter une autre architecture ne permet pas de produire de la continuité.»² Cela ne signifie pas que

Herzog & de Meuron,
Stadtcasino de Bâle, extension
de la Musiksaal, 2012-2019.

Diener & Diener ne se servent pas d'éléments qu'ils trouvent en un lieu donné. Mais ces éléments doivent avoir une autre raison que celle d'être des signes qui renvoient au lieu. Discutons alors le problème soulevé par Roger Diener en regardant quelques projets qui le posent de manière évidente, des projets où la relation entre l'ancien et le nouveau est précisément la question à laquelle il faut répondre : l'extension d'un monument.

Les éléments de l'ancien sont des signes, certes, ils renvoient le spectateur – qui sait les lire – aux conditions matérielles et spirituelles de la période de sa construction. Mais comme tous les signes, leur signification peut changer avec le temps, ou plus précisément avec de nouveaux éléments qui modifient la perception du monument. Si Diener & Diener développent un projet en relation avec l'histoire de son site, ils le font « *en considérant la perception modifiée que le nouveau bâtiment suscitera* »³. L'architecture qui résulte d'une telle conception se définit dans des termes qui relient la ville, la société et la mémoire collective, de manière inséparable.

Une responsabilité culturelle

La responsabilité qui en découle dépasse donc l'utilité d'un bâtiment. Il s'agit d'une responsabilité culturelle. La perception du bâtiment, qui sera modifiée par les compléments apportés, demande de peser soigneusement les mesures à prendre. L'intention de donner à un bâtiment sa forme propre ne doit pas aller au détriment de la ville en tant qu'œuvre collective. L'architecture de Diener & Diener démontre combien est prise au sérieux cette responsabilité. Nous l'avons décrite ailleurs comme « *une architecture pour la ville* », pour la distinguer d'une architecture qui se sert de la ville pour s'en « différencier » et qui est, dans ce sens, « *une architecture contre la ville* »⁴. Et la responsabilité qui détermine l'architecture est d'autant plus grande quand il s'agit d'un bâtiment qui occupe une position significative dans la mémoire collective : un monument.

Diener & Diener ont agrandi bon nombre de tels bâtiments, et ils ont démontré la force que l'architecture peut tirer de la réflexion sur le lieu. Pouvons-nous dire que, par la rencontre immédiate de l'ancien et du nouveau, leur architecture se trouve elle-même ? Parce qu'elle a un passé, tout en étant fondée dans le présent ? L'ambassade suisse à Berlin est l'exemple, bien connu, d'une telle architecture. « *Toute extension doit tirer sa structure du monument concerné – écrit Diener. Cependant, à l'intérieur de cette structure, elle doit conduire à un élargissement de l'existant, matériellement et immatériellement. Nous ne devons pas nous contenter de moins. Une extension fait seulement sens si elle rend plus riche le monument comme élément architectural, urbain ou paysager. Peut-être que la condition pour qu'un monument reste intact est que nous l'élargissions.* »⁵

Ce propos est moins paradoxal qu'il ne paraît. Il dit qu'à tout moment nous devons regagner les faits du passé par le regard que nous jetons sur eux et qui est forcément le regard du présent. Nous le comprenons dans ce sens : si nous agrandissons un monument – ou tout autre bâtiment, dans la mesure où il représente son temps – dans l'attitude que nous avons appelée « *weiterbauen* », nous articulons nécessairement un rapport entre l'ancien



et le nouveau. Et dans ce rapport, non seulement le nouveau prend forme, mais également l'ancien qui est vu de manière nouvelle. Confrontées avec les formes du nouveau, celles de l'ancien gagnent une nouvelle signification.

Le musée d'histoire naturelle de Berlin

L'évolution du projet de Diener & Diener pour la reconstruction de l'aile est du musée d'histoire naturelle de Berlin est une démonstration impressionnante de l'architecture qui peut résulter d'une telle attitude. Le musée constitue la partie principale d'un ensemble monumental, réalisé sur les plans d'August Tiede en 1875-1889, avec au centre une grande halle couverte de vitrages. A l'arrière, quatre ailes d'instituts complètent l'ensemble strictement symétrique, aujourd'hui protégé au titre de monument historique. Il a survécu à la guerre avec des dommages importants ; l'aile est fut frappée par une bombe de sorte que de son front seulement quelques parties des murs en brique restèrent debout.

Cet ensemble ayant été négligé pendant de longues années, un concours fut lancé en 1996 pour sa rénovation dans le respect de sa qualité de monument et pour la reconstruction de l'aile est. Le concours fut gagné par Diener & Diener, mais les travaux prirent du retard pour des raisons financières. C'est finalement entre 2004 et 2007, après des examens soigneux de l'existant, sur lesquels seraient basés la rénovation et l'extension du musée, qu'une série de salles dans la partie centrale fut remise à neuf, entre autres la halle des dinosaures. D'ailleurs, ce travail continue. Pour l'aile est, le problème se posait différemment : là, il s'agissait de reconstruire la partie détruite.

Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, projet de concours, 1996.

La reconstruction de l'aile est, le projet de 1996

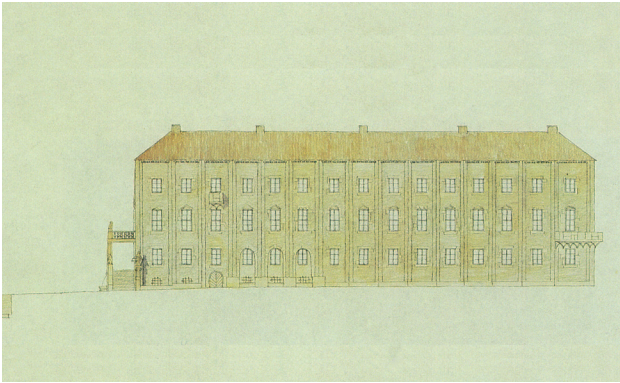
Cette aile abrite une collection extraordinaire de verres contenant des préparations animales trempées dans de l'alcool. Celles-ci sont très sensibles, doivent être protégées de la lumière et maintenues dans des conditions stables. Pour répondre à cette nécessité, les architectes décidèrent de reconstruire l'aile est sans fenêtres. Dans le projet de 1996, les quelques murs restés debout après le bombardement furent démontés et remplacés par un haut mur plat en brique, sur lequel trouvèrent place quelques sentences en grandes lettres, tirées du journal du chercheur Alexandre von Humboldt, telle par exemple : *«Les côtes vues de loin se comportent comme des nuages, où chacun voit les choses qui occupent son imagination.»* Sur la planche qui présente l'image de l'aile est, les architectes notent : *«Ces lignes écrites sur la façade mettent en tension le volume glissé entre les parties existantes. Cette tension représente la vitalité de la recherche conduite dans les instituts du musée.»*

Par son matériau, les mêmes briques gris-jaune que dans tout le bâtiment, le mur s'inscrit dans l'architecture du musée, mais l'absence de toute structure le rapproche aussi de bâtiments industriels du XIX^e siècle, comme ceux que Karl Friedrich Schinkel avait vus à Manchester et qui lui avaient donné l'impression *«de monstrueuses masses érigées en brique rouge par un simple maître d'œuvre, sans architecture»*⁶. Dans le contexte d'une réparation de dommages de guerre, le mur éveille une association plus pertinente, celle de l'Alte Pinakothek à Munich où Hans Döllgast avait reconstruit la partie détruite par un mur de briques sans copier les éléments architecturaux du bâtiment néoclassique de 1826-1836. Aujourd'hui, cette réparation de 1952-1957, qui permet de lire le destin du monument, est largement considérée comme exemplaire. Les murs nus correspondent à l'esthétique de l'architecture moderne, mais également aux points relatifs au traitement des monuments formulés dans la Charte de Venise de 1964. L'article 12 de cette «charte sur la conservation et la restauration des monuments et sites» précise en effet que les éléments voués à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer dans l'ensemble, mais qu'en même temps ils doivent se distinguer de ces parties pour ne pas falsifier le monument⁷.

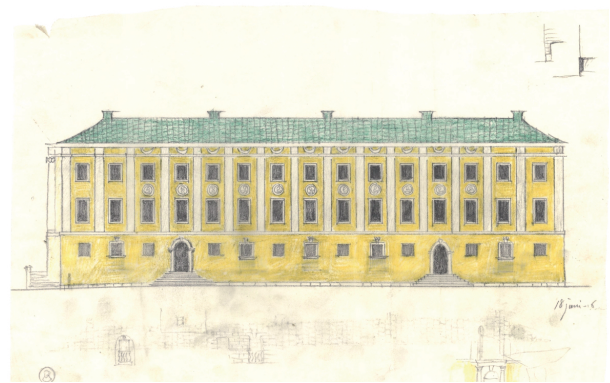
Le tribunal de Göteborg: les projets entre 1913 et 1934

Dans le cas du musée de Berlin, il s'agit de «réparer» un monument et de savoir comment rendre lisibles les mesures prises pour le faire. Nous reviendrons sur le projet de Diener & Diener. Mais ouvrons le problème de la relation entre l'ancien et le nouveau en regardant le cas qui sert régulièrement à illustrer le thème de l'extension d'un monument: le projet d'Erik Gunnar Asplund pour le tribunal de Göteborg, réalisé en 1935-1937. En tant que monument, ce bâtiment figurait aussi sur une des planches de Diener & Diener pour leur projet de l'ambassade à Berlin. Nous ne voulons pas discuter une énième fois cet exemple canonique du *«weiterbauen»*, nous préférons regarder la série de projets qu'Asplund élabore entre 1913 et 1934 préalablement à l'extension de l'ancien Radhus, un bâtiment construit entre 1669 et 1672 par Nicodemus Tessin





Erik Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, projet de concours de 1913 et projet de 1915.



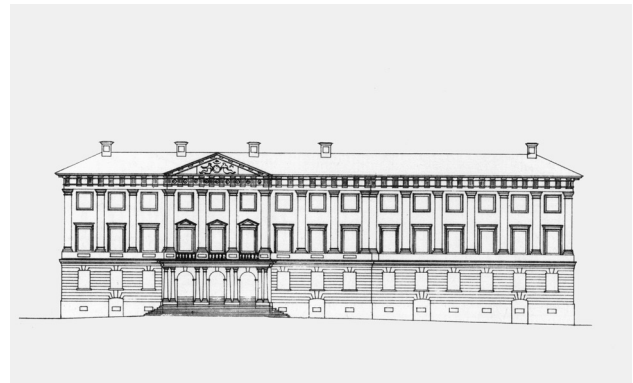
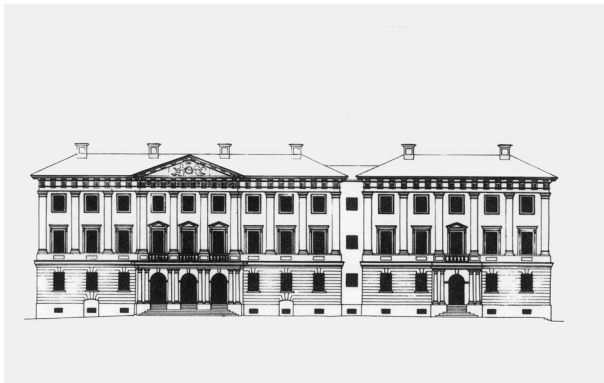
Hans Döllgast, Alte Pinakothek, Munich, reconstruction partielle, 1952-1957.

l'ainé dans des formes baroques, et modifié plus tard. Ces projets déclinent le rapport de deux bâtiments dans toutes ses formes, de l'adaptation architecturale de l'ancien au nouveau jusqu'à son contraire, l'adaptation du nouveau à l'ancien. Ils documentent ainsi la «recherche patiente» qu'Asplund mène pour un mandat qui le préoccupera pendant presque toute sa vie d'architecte. Ainsi, ces projets peuvent nous servir à dresser le catalogue des différentes formes que la relation entre l'ancien et le nouveau peut prendre, avec une exception : celle d'un contraste systématique.

Asplund gagne le concours pour l'extension du tribunal en 1913, avec un projet qui unifie les deux parties par des façades national-romantiques, une tendance qui marquait alors la recherche d'une nouvelle architecture dans les pays germaniques. Les plans coloriés indiquent des façades en briques rouges, structurées par des pilastres «plissés», et des tuiles de la même couleur. Ainsi, elles ressemblent à celles de l'office des brevets à Stockholm de Ragnar Östberg, en construction depuis 1911. Comme le projet d'Asplund, ce dernier est constitué d'un grand volume fermé de brique – un «*Klump*»⁸. Seulement, les pilastres qui structurent les façades sont cannelés.

A la critique de la commission de construction en charge du suivi du projet qui évoquait que «*les anciennes façades doivent être prises en compte*»⁹, Asplund répond en concevant des façades structurées par des pilastres plats, s'inspirant du classicisme nordique, sans renoncer à l'idée d'un front régulier qui délimite la grande place Gustav Adolf à l'ouest. Les façades du bâtiment existant sont de nouveau transformées, cette fois avec les formes néoclassiques que Carl Wilhelm Carlsberg lui avait données en 1814-1817. Les façades sont en plâtre, les couleurs sont le jaune, le blanc et le vert – la teinte du cuivre. Asplund commente : «*il est plus important de suivre le style du lieu plutôt que le style du temps*»¹⁰ En d'autres termes : maintenant l'architecture de l'existant détermine un bâtiment dont on ne peut de nouveau pas distinguer les parties.

Le travail se poursuit et dans les projets développés après 1918, Asplund abandonne l'idée d'un front uniforme qui est généralement considéré comme trop important, écrasant les autres bâtiments qui limitent la place. A partir de ce moment, la tâche consiste à mettre en relation deux bâtiments autonomes, l'ancien, qui n'est pas touché, et le



nouveau, reliés par un joint nu. Entre 1918 et 1934, les projets cherchent la solution en adoptant le langage néoclassique de l'existant de différentes manières, en variant le nombre et la forme des éléments architecturaux de l'extension. Le dernier, daté de 1934, est le plus radical. Contrairement aux autres projets historisants où l'extension prend la forme d'un bâtiment autonome, il se présente comme une véritable extension, sans l'axe central qui soulignait jusque-là son autonomie. Le nouveau se subordonne à l'ancien, tout en copiant son langage néoclassique.

Erik Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, projets de 1918-1925 et de 1934.

Dans le cas de l'extension d'un monument, l'observation d'Arnold Hauser, qui dit que l'on ne voit de l'art du passé que ce qui est visible depuis le présent, s'avère particulièrement pertinente : « L'histoire de l'art montre l'image d'un mouvement dialectique : le nouveau naît de l'ancien, mais l'ancien change à son tour à la lumière du nouveau et prend des traits qui n'étaient pas visibles avant. »¹¹ L'extension se réfère sans doute au bâtiment classique, mais dans cette référence nous percevons l'ancien bâtiment différemment : depuis le présent que l'extension représente. Seulement reprendre telles quelles les formes de l'ancien, comme Asplund le propose dans ses projets, semble enlever au bâtiment existant la possibilité de regagner du présent. Cependant, dans l'histoire de l'architecture il existe de tels cas, et ils méritent une réflexion sans œillères, une réflexion qui se détache du projet finalement réalisé par Asplund.

Le Stadthaus de Winterthur

En effet, la question que ces cas posent est : sous quelles conditions une extension mimétique est-elle la bonne réponse ? Prenons un premier exemple : l'extension du Stadthaus de Winterthur, un bâtiment construit par Gottfried Semper en 1865-1870. La grande salle, devenue trop petite pour les assemblées communales après 1918, a servi dès lors de salle de concert. Devenue trop petite même pour une telle affectation, il fut décidé de la modifier. Après de violents débats sur l'opportunité d'une telle solution, le bâtiment fut allongé de deux axes par Leberecht Völki en 1932, dans les formes du bâtiment de Semper¹². La façade arrière fut démontée, pierre par pierre, puis remontée après la construction des deux axes supplémentaires.

(gauche) Gottfried Semper, Stadthaus Winterthur, 1865-1870.

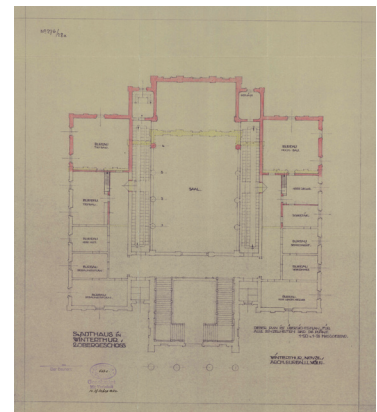
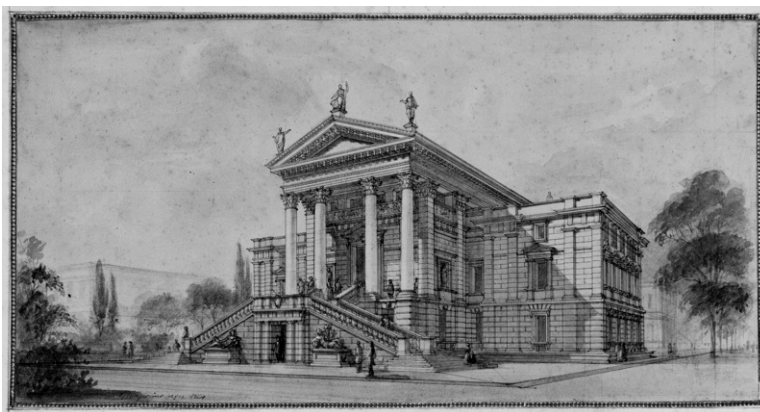
(droite) Leberecht Völki, extension du Stadthaus Winterthur, 1932-1934.

Quelle serait l'alternative à une telle mimesis? Avant de répondre, regardons les conséquences de la solution adoptée pour le Stadthaus. Limitons-nous à l'extérieur du bâtiment et, en guise de réponse, citons Heinrich Wölfflin, originaire de Winterthur: «Avec l'extension de la salle, l'aspect extérieur du bâtiment changera, évidemment, il subira des dommages dans ce que nous ressentons être son vrai caractère: l'élancé, le léger. Ce n'est pas possible autrement. En architecture, les proportions sont décisives, les relations de hauteur, largeur, profondeur. Et dans le cas d'une extension, ces relations sont complètement changées.»

Dans son article dans un journal de Winterthur, Wölfflin admet que de tout temps des bâtiments ont été transformés pour répondre aux besoins de la vie: «[...] le patrimoine ne doit pas [les] étouffer. Finalement, en cas de légitime défense il est permis de tuer. Mais tant qu'il existe seulement l'ombre d'une possibilité de trouver une autre solution [...], il serait inexcusable, pensons-nous, de ne pas saisir cette ombre.»¹³ Cependant les responsables défendaient l'extension par une note de la main de Semper sur un des nombreux plans, disant que le bâtiment pourrait être allongé à l'arrière. Seulement le plan concernait un avant-projet, l'assertion «le maître lui-même est intervenu dans le débat» était fausse, volontairement fausse afin de légitimer l'extension. Dans un article dans la *Schweizerische Bauzeitung*, Peter Meyer à son tour conclut que le prolongement des ailes signifie la destruction du volume construit par Semper: «La nécessité peut nous forcer à le faire, mais dans ce cas nous devons admettre, tout modestement, que nous avons gâché une œuvre d'art importante pour une nécessité quelconque, nous ne devons pas prétendre que cette destruction va tout à fait dans le sens de son architecte et qu'elle signifie, au contraire, une amélioration [...].»¹⁴

Quelle alternative?

Mais, quelle serait l'alternative, du moment que l'on admet le besoin d'une salle plus grande? Une extension qui se déclare comme telle, par une architecture moderne? Et une telle extension, serait-elle moins nuisible au Stadthaus qui est l'œuvre de l'un des



architectes les plus importants du XIX^e siècle ? Nous touchons là à une question qui s'est posée maintes fois, et à laquelle la Charte de Venise donne une réponse, cette charte qui définit les lignes directrices du traitement des monuments historiques. Dans l'article 12 cité plus haut, elle dit que le nouveau – en réalité, il est question d'éléments destinés à remplacer des éléments manquants – doit se distinguer de l'ancien pour « *ne pas falsifier le document d'art et d'histoire* ».

L'extension du Stadthaus ne correspond pas à ce principe, évidemment, son architecture masque l'intervention dans le bâtiment de Semper, en adoptant son architecture. Cela ne répond pas encore à la question des alternatives possibles. L'une serait de renoncer à l'extension et de construire une nouvelle salle de concert ailleurs, au risque que celle-ci ne trouve pas l'utilisation convenable que, dans son article 5, la Charte déclare être la condition de la conservation de monuments ¹⁵. Il est pourtant des cas où la conservation d'un bâtiment demande de s'en dissocier, conformément à l'article 7 de la Charte de Venise qui constate que « *le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin* »¹⁶. Et c'est le cas du Gauforum à Weimar.

La «Halle der Volksgemeinschaft», Weimar

Dans les 36 villes du III^e Reich, capitales des provinces allemandes, un Gauforum devait marquer le pouvoir du NSDAP. Weimar est le seul exemple d'une telle installation largement terminée en 1944, comprenant une grande place, bordée de bâtiments administratifs, et la «Halle der Volksgemeinschaft». En 1974, on installa différentes salles dans sa monumentale ossature en béton, puis en 2001 on envisagea de la transformer en centre commercial. Si l'utilisation de la halle pendant la DDR avait porté atteinte à son rôle de monument historique, une telle affectation le détruirait définitivement. Pour cette raison, le Service des monuments de Thüringen mandata trois bureaux d'architectes pour une expertise.



Weimar-Atrium.



Diener & Diener, la «Halle der Volksgemeinschaft», Weimar, reconstruction à l'état de 1944.

Avec leur projet, Diener & Diener assumaient la responsabilité culturelle de l'architecte devant une tâche qu'ils ne pouvaient se contenter de limiter à l'aménagement, même soigneux, d'une nouvelle affectation dans cette halle. Cela ne changerait rien à la banalisation du lieu. Ils proposèrent donc de libérer la halle des aménagements du temps de la DDR, de la reconduire à l'état de 1944, quand le cours de la guerre arrêta les travaux, et de la montrer comme une énorme construction de béton nue, rappelant l'orgueil du national-socialisme.

La banalisation d'un monument

La mesure proposée permettrait de faire l'expérience de la «Halle der Volksgemeinschaft» dans ses dimensions architecturale et politique comme monument ouvert à l'air libre. «Ce n'est qu'en dénudant le bâtiment, que sa signification, qui s'est fanée, serait à nouveau révélée : la halle qui n'a jamais été affectée à sa destination de lieu de propagande, s'élève là, sans usage», écrivent les architectes. Il faudrait ajouter : sans usage autre que celui de nous rappeler l'aveuglement du III^e Reich. Au lieu d'effacer l'histoire par une affectation commerciale du bâtiment, elle serait récupérée par ce monument du national-socialisme – et de sa chute.

Et le centre commercial ? Il serait construit sur la grande place devant la halle, qui sert aujourd'hui de parking. Le Service des monuments était convaincu par le projet de Diener & Diener, contrairement aux instances responsables de la ville : aujourd'hui le «Weimar-Atrium» est un fait, l'ossature nue qui est le monument lui-même, est utilisée de manière banale, avec de grandes figures du *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet sur la façade fermée aux étages supérieurs, qui effacent la dernière référence à la signification politique du bâtiment.

Le Stadtcasino de Bâle

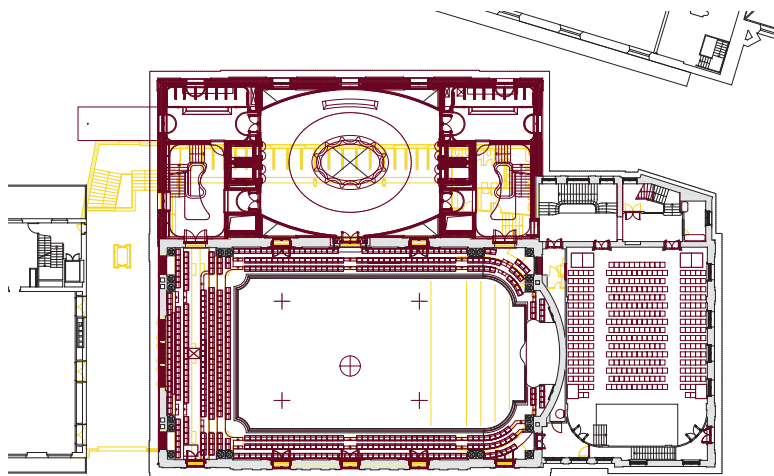
Revenons à la question que soulève le Stadthaus de Winterthur : sous quelle forme ce bâtiment aurait-il pu être allongé sans être altéré en tant que document ? Afin de répondre, regardons un autre cas d'extension qui lui ressemble : celle du Stadtcasino à Bâle, dont le projet de Herzog & de Meuron est en construction. Il s'agit de nouveau d'une salle de concert, la Musiksaal de Johann Jakob Stehlin, construite en 1876. Le bâtiment partageait son entrée avec le nouveau Stadtcasino de Wilhelm Brodtbeck et Willi Kehlstadt, construit en 1937-1939 à la place d'un bâtiment qui servait les mêmes fonctions¹⁷. Un projet de Zaha Hadid devait le remplacer, mais avait été refusé par la population en 2007 parce qu'il aurait écrasé la ville environnante.

Plus tard, pour satisfaire aux besoins urgents de cette très réputée Musiksaal, le maître d'ouvrage, la Casino-Gesellschaft Basel, mandata Herzog & de Meuron pour une étude de la réorganisation des espaces nécessaires à son fonctionnement. Ces espaces étaient trop restreints pour les 1500 places et pour les besoins d'une salle de concert contemporaine. Une extension s'imposait donc pour les augmenter, avant tout par des escaliers et des foyers spacieux. Et le seul endroit possible était l'arrière du bâtiment où Stehlin avait construit une annexe d'un étage pour les loges.



Le projet de Herzog & de Meuron

Comme pour le Stadthaus, nous n'entrerons pas dans les détails du projet qui a résulté de cette étude. Nous nous limiterons à notre question, la relation entre l'ancien et le nouveau. De prime abord, le choix de Herzog & de Meuron étonne : la partie du Stadtcasino qui le reliait à la Musiksaal et qui contenait l'entrée et l'escalier de cette dernière est démolie, créant un passage qui mène de la rue Steinenberg à ce qui était autrefois une cour derrière la Musiksaal et qui fait partie du parvis de la Barfüsserkerche, quelques marches au-dessus de la Barfüsserplatz.



*Herzog & de Meuron,
le Stadtcasino de Bâle, extension
de la Musiksaal, plan du 1^{er} étage.*

Herzog & de Meuron, le Stadtcasino de Bâle, extension de la Musiksaal, «mock up» de la façade et vue depuis la rue Steinenberg.



La décision de libérer ainsi la façade latérale de la Musiksaal pose un problème semblable à celui rencontré à Winterthur : quel langage architectural adopter pour l'extension au nord du Stadtcasino ? Avec la création du passage, c'est d'un seul regard qu'on verra le bâtiment, composé de deux parties. Les architectes ont opté pour un seul langage : le néobaroque de 1876, manquant ainsi, semble-t-il, à l'article 9 de la Charte de Venise¹⁸. Dans l'histoire de l'architecture, la Musiksaal n'a pas du tout la position du bâtiment de Semper. Mais le dilemme est le même : au cas où l'extension porterait «la marque de notre temps» que cet article demande pour tout complément, le bâtiment serait déchiré en deux parties, à l'encontre de sa situation qui réclame un bâtiment unitaire pour jouer son rôle dans la ville.

Le projet de Herzog & de Meuron est plus complexe qu'il n'y paraît au premier regard, aussi du point de vue de l'urbanisme. De fait, la façade «libérée» par la démolition de l'entrée existante n'a jamais été libre : une aile reliait la Musiksaal à l'ancien Stadtcasino de 1821, une œuvre du jeune Melchior Berri, l'important architecte néoclassique de Bâle. Au rez-de-chaussée de cette aile s'ouvrait un passage, mais la Musiksaal n'a jamais été présente dans la ville comme volume. Dans ce cas-là, les nouvelles proportions n'importent pas. Pour leur projet, les architectes reprennent le langage architectural de la façade sur cour, plus modeste que celle sur rue, parce qu'il s'agit d'une façade arrière, précisément. Pourtant, les deux façades partagent le fait que leur «architecture» Beaux-Arts est modelée en plâtre et peinte.

Les travaux seront terminés en 2019. Nous ne pouvons pas encore approcher le bâtiment, nous ne pouvons pas encore découvrir, en tapant sur son mur, que notre geste ne produit pas un son de plâtre, mais de bois. En effet, la matérialisation de l'extension invalide une critique basée sur l'article 9 de la Charte de Venise, même si le bois ne se manifeste pas,

car il est peint de la même couleur que le plâtre de la façade sur rue. On peut imaginer un autre matériau pour modeler une architecture néobaroque. Pourtant, c'est la différence avec la pierre, fausse pierre faut-il préciser, qui donne au bois sa signification. Dans l'histoire, il est souvent utilisé pour se substituer à la pierre. On peut penser aux maisons américaines en «*carpenters Greek*», cette architecture classique de bois peint en blanc. Ainsi, ce «*Stoffwechsel*» – pour reprendre la notion de Semper qui désigne la transmission des formes caractéristiques d'un matériau à un autre – permet à Herzog & de Meuron le grand écart : donner à la Musiksaal une nouvelle signification urbaine par son unité architecturale tout en respectant les règles relatives à l'extension d'un monument¹⁹.

La banalisation de l'article 9

Certes, la Charte de Venise concerne la conservation et la restauration de monuments. Néanmoins, ce que son article 9 stipule vaut également pour les parties qu'on y ajoute. Nous avons vu la problématique d'une architecture mimétique dans le cas du tribunal de Göteborg – et la solution qu'Asplund a finalement trouvée, faisant de cette œuvre une référence jusqu'à nos jours. Mais il faut également constater que cet article 9 est devenu la licence pour une démarche qui cherche la marque de notre temps dans une architecture de contraste.

A plusieurs occasions, Diener a pris position contre une telle interprétation banale de l'article 9 de cette charte, pour deux raisons dont l'une découle de la charte-même : L'article 12 précise que les éléments destinés à remplacer les parties manquantes «*doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble*». Il précise aussi que ces éléments doivent se distinguer des parties originales pour ne pas falsifier le monument. Nous venons de discuter le problème d'une architecture mimétique. Mais il nous semble qu'une architecture de contraste ne le résout pas, car une telle architecture va à l'encontre de «*l'équilibre de la composition*» qui reste pour l'article 13 la condition fondamentale de toute extension d'un monument²⁰.

Dans une journée dédiée à la collaboration de l'architecte, de l'ingénieur et du conservateur, Diener constate une entente entre les acteurs : indépendamment du rang d'un bâtiment, il est nécessaire de lui donner une forme qui le rende aussi dense que possible. Pourtant, quand il s'agit de l'extension d'un monument, il n'est pas évident de trouver une telle forme. Trop souvent, la Charte de Venise n'est pas lue correctement. «*Une relation polarisante prend la place d'une relation consensuelle : c'est l'histoire du nouveau qui doit se distinguer clairement de l'ancien, ou celle du "droit" du nouveau de s'exprimer au même titre que l'ancien. Malheureusement sous ce titre, trop souvent une simple trivialité s'est étalée.*»²¹ Une telle approche conduit à la perte de l'ancien, car si elle est acceptée, le nouveau échappe à toute catégorie d'harmonie.

Concernant leurs nombreux projets dans ce domaine, Diener continue : «*Dans notre travail, nous avons cherché à prendre une autre voie, nous avons cherché à atteindre la plus grande cohérence du bâtiment. C'est-à-dire, nous avons chaque fois sondé la possibilité d'atteindre, avec notre projet, un bâtiment dont l'effet soit fort et ferme. Cette position*



Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, «mock up».

semble générale, voire banale. Mais si on se réfère à la transformation d'un bâtiment, elle devient tout à coup pertinente : elle signifie renoncer à des effets narratifs qui font de l'intervention le thème architectural. [...] Une telle attitude n'a pas de sens, nous semble-t-il. Elle détruit l'expérience la plus importante et la plus impressionnante que nous devons à ces bâtiments : celle de la continuité de l'action culturelle. Une mise en forme par contraste coupe cette bande : le vieux se met en valeur contre le nouveau (ou l'inverse). Ainsi, une attitude qui prétend parler du temps fait taire l'histoire.»²²

La reconstruction de l'aile est, le projet de 2010

Aux conservateurs qui craignent que les interventions subtiles qu'il défend ainsi menacent la lisibilité du monument, il répond : *«Plus nous cherchons à continuer l'ancien par le nouveau avec détermination, plus finement l'ancien sera visible dans sa valeur particulière.»²³* L'aile est du musée d'histoire naturelle de Berlin en est la preuve ! Revenons donc sur ce projet dont nous avons regardé la version de 1996, mais revenons cette fois sur le projet tel qu'il a été réalisé en 2010. Au début, les architectes proposaient de fermer la brèche entre les bâtiments existants avec un simple mur de brique, sans ouvertures, correspondant aux conditions fonctionnelles de la collection humide que ce bâtiment contient, mais aussi à celles, formelles, de la Charte de Venise. Une réponse simple et claire – trop simple peut-être. En tout cas, les architectes se décidèrent finalement pour une réparation qui ne doive pas son effet à des constructions différentes, qui n'oppose donc pas des parties planes à des parties structurées par des piliers et des corniches.



Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, 2007-2010.

De fait, la façade semble être restaurée dans son architecture néobaroque, elle semble être construite de brique gris-brun, et il faut bien regarder pour comprendre que ce n'est pas le cas partout. Il faut faire attention à la différence de couleur de certaines parties, qui laisse penser qu'elles sont construites d'une autre brique, grise. Voici ce que nous percevons : six sections de mur à trois étages, séparées par de forts piliers à ressaut, construites avec des briques gris-brun et grise, avec de grandes fenêtres aveugles ; dans les sections de droite celles-ci sont murées de briques gris-brun, dans celles de gauche de pans de béton qui imitent les fenêtres du musée.

Les différentes couleurs des briques, comme nous continuons de penser, nous amènent à la conclusion que les traces laissées par la guerre ont été subtilement inscrites dans la façade reconstruite. Le traitement des fenêtres dément toutefois une telle interprétation. Étant donné que les fenêtres murées donnent l'impression de résulter d'un changement d'utilisation, les sections préservées semblent plus récentes que celles reconstruites, à cause des châssis des fenêtres. C'est pourquoi les références à la Alte Pinakothek ne sont guère pertinentes : Döllgast avait décidé de ne pas reconstruire les piliers, contrairement à Diener & Diener. Ainsi, la nudité de sa façade rend sans autre lisibles les nouvelles parties, dans l'esprit du modernisme.

Brique ? béton !

Mais, les nouvelles parties sont-elles vraiment reconstruites avec des briques grises afin de ressembler aux anciennes ? Non, à l'instar des « fenêtres », elles ont été moulées en ciment. Nous ne le voyons pas, nous le savons, parce que nous avons lu quelque part que ces sections de mur « en briques » ont été assemblées sans joints visibles à partir de grands éléments en béton, pesant jusqu'à 45 tonnes, coulés dans des moules de silicone réalisés, selon un procédé techniquement très difficile, à partir des anciennes façades ²⁴.

Diener s'est souvent exprimé contre l'idée d'un projet qui articulerait la relation entre l'ancien et le nouveau en terme d'opposition. Agir de telle sorte reviendrait, pour lui, à renoncer à l'unité qu'un bâtiment peut avoir même s'il est constitué de différentes parties. Dans leur architecture, Diener & Diener cherchent à atteindre un effet d'ensemble fort. Ce n'est pas évident si l'on pense à l'article 9 de la Charte de Venise qui demande que tout complément porte la marque de son temps. Dans le cas du musée d'histoire naturelle, cette marque est réduite à son strict minimum, concrètement au matériau et à la couleur, déterminée par le matériau. La raison ne réside pas dans la crainte de donner une expression contemporaine aux parties reconstruites. Un seul regard à cet ensemble monumental suffit pour comprendre qu'il fallait reconstruire l'aile est selon ce deuxième projet pour assurer l'unité architecturale du monument, et le faire sans nier son destin.

Notes

¹ Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen, «Habiter le patrimoine», *Cahier de théorie* (Le Patrimoine habité), n°9, 2014, pp.7-29.

² Roger Diener, conférence donnée à Vienne, 1992.

³ *Ibidem*.

⁴ Bernard Huet, «L'architecture contre la ville», *Architecture Mouvement Continuité* (AMC), n°14, 1986, pp.10-13.

⁵ Roger Diener, «Bauliche Veränderungen in der Gegenwart», conférence donnée à Graz, 2003.

⁶ Cité dans Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel – Bauwerke und Bagedanken*, Schnell & Steiner, Munich-Zurich, 1981, p.143.

⁷ La Charte de Venise de 1964 fut établie lors du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques et adoptée par l'ICOMOS en 1965. L'article 12 indique en effet que : «Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.»

⁸ Voir : Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1940, pp.29-30.

⁹ Cité dans Björn Fredlund, «E. G. Asplund om och Tillbyggnad av Göteborg Radhus», *Arkitektur*, novembre 1966.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, C.H. Beck, Munich, 1973, p.103.

¹² Peter Wegmann, *Gottfried Semper und das Stadthaus Winterthur*, Stadtbibliothek, Winterthur, 1985, pp.204-211.

¹³ Heinrich Wöfflin, article paru probablement dans *Der Landbote*, repris dans *Schweizerische Bauzeitung*, vol. 95, 1930, p.177.

¹⁴ Peter Meyer, «Das Sempersche Stadthaus in Winterthur und seine geplante Erweiterung», *Schweizerische Bauzeitung*, vol. 95, 1930, p.169. Selon le Conseil de la ville, les proportions du Stadthaus n'étaient pas définitives, ce qui découle «d'une esquisse, désignée projet IIb, qui prévoit des relations plus petites de la salle [...], où l'on trouve une note de la main de Semper "NB ici on peut allonger la salle communale vers l'arrière comme on veut"».

¹⁵ Article 5 de la Charte de Venise de 1964 : «La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.»

¹⁶ Article 7 de la Charte de Venise de 1964 : «Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence, le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.»

¹⁷ Voir : Dorothee Huber, Doris Huggel et le Musée d'architecture de Bâle, *Melchior Berri 1801-1854 – Architekt des Klassizismus*, Schwabe, Bâle, 2001.

¹⁸ Article 9 de la Charte de Venise de 1964 : «La restauration est une opération qui doit garder

un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.»

¹⁹ Une discussion plus détaillée de ce projet passionnant doit attendre la fin de sa construction, et elle doit alors porter sur tous ses niveaux : urbanisme, architecture et conservation de monuments.

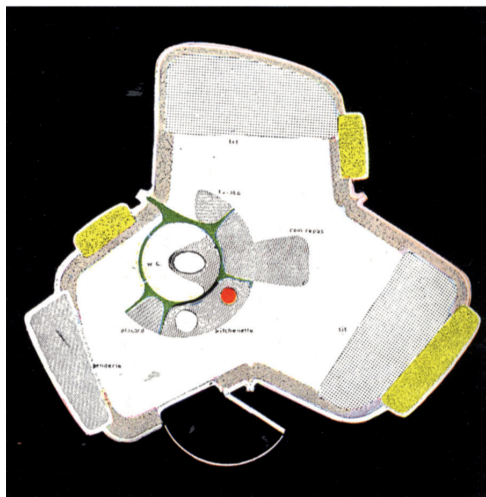
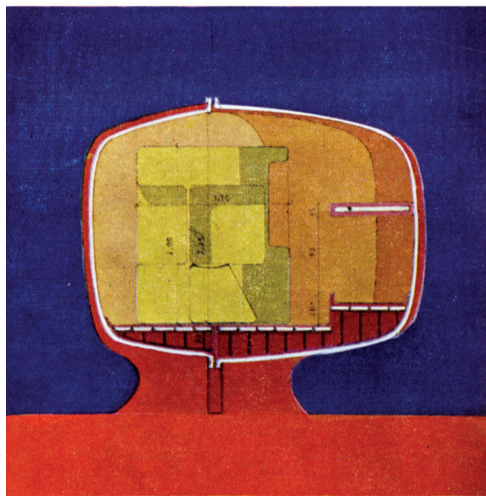
²⁰ Article 13 de la Charte de Venise de 1964 : «Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.»

²¹ Roger Diener, conférence donnée à la Journée de la SIA, 1994.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid*.

²⁴ Utiliser des éléments qui imitent la brique pour distinguer les parties reconstruites signifie en même temps une reconnaissance de l'histoire du ciment. La popularité de ce matériau dans la vie quotidienne du XIX^e siècle provient notamment de sa capacité à imiter des formes de manière économe. C'est pourquoi, avec leur solution surprenante, Diener & Diener font discrètement allusion à l'esprit de la fin du XIX^e siècle, et non juste à ses formes, imitées.



Temps courts, multiples et paradoxaux

Théories et pratiques du logement collectif entre 1968 et 1973

Bruno Marchand

1968-1973, une période prise dans l'étau d'une modernité tardive et de l'irrépressible volonté de remises en question, d'ouverture vers de nouvelles explorations, notamment dans le domaine de l'architecture et du logement collectif. L'année 1968 est connue pour les manifestations de révolte estudiantine qui se sont déroulées durant le mois de mai à Paris et qui ont eu, comme on le sait, des conséquences importantes dans le domaine de l'enseignement, de la recherche et de la pratique de l'architecture, dont la fin de l'Ecole des beaux-arts¹. Comme une onde de choc, cet événement a traversé les frontières, s'étendant à d'autres pays européens jusqu'à l'Amérique du Nord², la revue *Casabella* relatant, désabusée, l'occupation par les étudiants de la Triennale de Milan³.

On peut légitimement envisager que le processus de «ré-intellectualisation» du métier, revendiqué justement lors des événements de Mai 68, ait pu avoir une influence sur la façon dont l'habitation est abordée tant par les chercheurs que par les architectes dans leur pratique. Mais c'est aussi en 1968 que paraissent des ouvrages aussi marquants que *Teorie e storia dell'architettura* de Manfredo Tafuri⁴ et *Le droit à la ville* d'Henri Lefebvre⁵. A partir de l'articulation fondamentale de l'architecture et la ville avec l'histoire et la sociologie urbaines, ces essais témoignent de l'émergence d'une pensée critique basée sur le retour au discours historique et l'accointance avec les sciences sociales.

L'année 1973 est essentiellement marquée du sceau du premier choc pétrolier et de la crise énergétique qu'il va déclencher, avec ses effets poignants sur le marché de la construction et les disciplines concernées – «urbanisme et architecture au seuil d'une révision déchirante» titre la revue *Werk*⁶. De nouveaux courants théoriques, centrés autour de la *Tendenza* italienne⁷, s'affirment et proclament le retour à l'autonomie disciplinaire, ce qui est a priori paradoxal quand on pense que de nouvelles sensibilités patrimoniales, sociologiques, écologiques et sémiotiques émergent en même temps avec une certaine force.

Jean Maneval, variations sur la bulle six coques. Extrait de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 148, 1970.

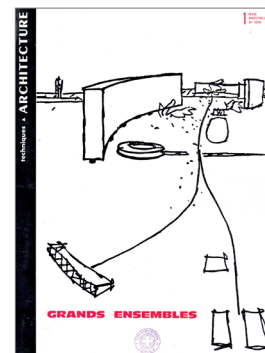
Je me propose d'investiguer ici les conditions de la conception et réalisation des espaces domestiques durant cette période. Pourquoi ce choix, a priori un peu incongru face à la tendance dominante de prendre en compte plutôt des décennies, les années 1950, 1960, 1970...? Quelle est la pertinence d'un tel découpage temporel? Que s'est-il donc passé entre 1968 et 1973? Ces deux dates sont pour moi le prétexte d'analyser un temps à la fois court et intense – près de cinq ans – où, selon mes premiers sondages, le domaine du logement collectif se caractérise par un «télescopage» de tendances multiples, parfois dénotant des valeurs contradictoires ou tout simplement relevant de préoccupations de nature très différente. C'est une période charnière, de transition, extrêmement intéressante, où se côtoient des doctrines encore en vigueur (et parfois en perte de vitesse) et de nouvelles préoccupations, en gestation – le temps des incertitudes se substitue aux convictions affirmées des décennies antérieures.

Pour effectuer cet «arrêt sur image», je me suis donné comme méthode le dépouillement systématique de quatre revues européennes publiées entre 1968 et 1973. Mon regard attentif s'est donc porté sur les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Casabella* et *(Das) Werk*. Je me rends compte de la fragilité de cette démarche : d'une part les dates ne sont pas figées et demandent une certaine élasticité dans leur maniement⁸; d'autre part, force est de reconnaître que les revues sont issues de contextes très différents, et l'on connaît le rôle joué par les comités de rédaction dans les choix éditoriaux. Malgré ces difficultés que je ne veux pas éluder, il me semble que cette approche représente l'un des moyens éprouvés pour comprendre la réception critique des changements en cours durant la période choisie.

Par ailleurs, ce travail systématique, agrémenté de la référence à d'autres publications sur le logement collectif de la même période – entre autres, des numéros spécifiques d'*Architectural Design*, *Architectural Record*, *Cree*, *Forum* et *Techniques & Architecture* –, m'a permis d'identifier les tendances récurrentes et une série de thèmes dont je voudrais maintenant approfondir les déclinaisons : les traces d'une modernité tardive mais encore présente, l'intérêt toujours plus marqué pour les groupements d'unités de logement, la curieuse synergie de l'industrialisation de la construction et de l'utopie, et enfin l'émergence d'un discours centré sur les relations entre l'habitation et la forme urbaine.

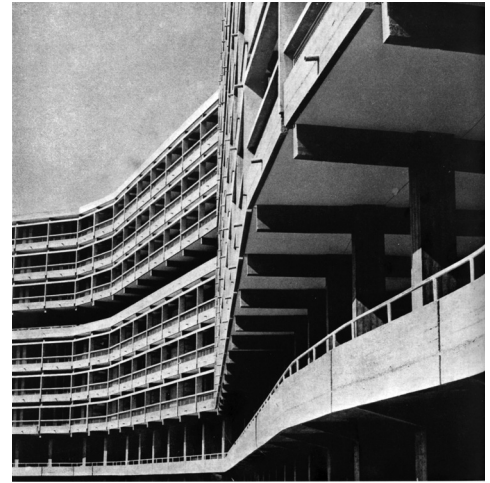
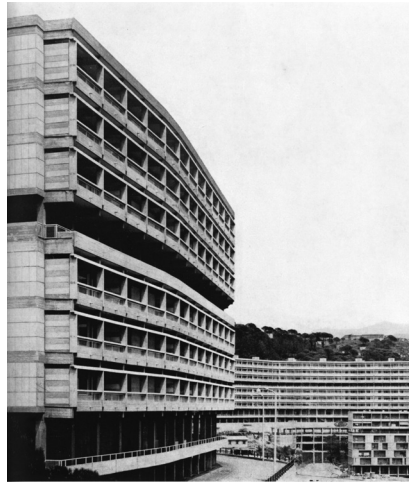
Traces d'une modernité tardive (et flamboyante)

Dans la période choisie, l'élan de la modernité n'est pas encore rompu, et la revue *Techniques & Architecture* nous en apporte encore une fois la preuve en consacrant, en 1967, un numéro spécial à la politique des grands ensembles⁹. Force aussi est de constater que plusieurs opérations dont la durée de réalisation a été particulièrement longue font l'objet de l'attention des revues spécialisées. A ce titre, on peut citer le quartier INA-Casa di Forte Quezzi (1956-1968) à Gênes, une opération coordonnée par Luigi Carlo Daneri et Eugenio Fuselli, dont le chantier vient de se terminer après plus de dix ans de travaux et que la revue *Casabella* publie in extenso en 1968¹⁰.



Couverture de *Techniques & Architecture*, n° 1, 1967.

Luigi Carlo Daneri et Eugenio Fuselli,
architectes coordinateurs du quartier
INA-Casa di Forte Quezzi (1956-
1968) à Gênes, vues extérieures.



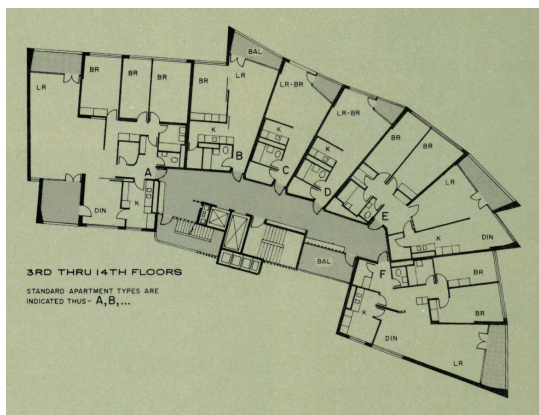
Les premières études pour ce quartier datent donc du milieu des années 1950, et il est intéressant de constater que la réception de l'ouvrage à travers un reportage abondamment illustré ne déclenche de la part de la revue qu'une critique atténuée de ce type d'opérations. On s'attache plutôt à défendre la poétique rationnelle de Daneri, soupçonné de «déviation expressionniste» par son utilisation de lignes courbes¹¹ qui, en vérité, sont dans la lignée d'œuvres comme l'unité d'habitation de Pedregulho (1947-1952) à Rio de Janeiro, d'Afonso Eduardo Reidy, dont Sigfried Giedion affirme que la ligne sinueuse «répond à la configuration du terrain et aux vues plastiques de l'architecte»¹².

Une autre opération tardive à avoir les faveurs de la presse spécialisée, dont *The Architectural Review*¹³ et *(Das) Werk*¹⁴ : le Barbican Development (1956-1978) à Londres, des architectes Peter Chamberlin, Geoffry Powell et Christoph Bon. L'achèvement partiel de l'opération est l'occasion de la recadrer dans la lignée des théories urbaines corbuséennes et, en même temps, d'opérer une critique de celles-ci basée notamment sur la conviction que l'apport de l'air et du soleil n'est plus une fin en soi et qu'il faut avant tout assurer la mixité fonctionnelle et sociale et l'expression de l'identité personnelle des habitants. Si, en tant que modèle urbain, le Barbican n'est pas envisagé comme une solution pour les temps à venir, en revanche sa structure bâtie, en résonance avec des références historiques londonniennes (Adelphi des frères Adam, Carlton House Terrace) et l'esprit de la modernité brutaliste, est encore considérée comme ayant de multiples qualités, sociales, esthétiques et d'habitabilité.



Extrait de *The Architectural Review*, n°918, 1973.

Enfin, signalons une opération de taille plus restreinte mais tout aussi symbolique : la dernière œuvre de logements collectifs d'Alvar Aalto, l'immeuble Schönbühl (1964-1967) à Lucerne, un exemple significatif de la catégorie des «plans en éventail», caractérisés par des façades opposées dont l'une se déploie en ondulation face au soleil et éclaire la majorité des appartements, et l'autre, arrière, orthogonale, accueille les circulations verticales. Typique de l'attitude organique du maître finlandais, il n'est pas étonnant que cette opération ait attiré l'attention des revues d'architecture, notamment helvétiques



Alvar Aalto, l'immeuble Schönbühl (1964-1967) à Lucerne, plan des étages 3 à 14 et vue extérieure.

et américaines¹⁵ – ce qui n'a pas empêché quelques critiques, notamment de la part des rédacteurs de *Progressive Architecture*, considérant que «les petits appartements, pour la plupart éclairés d'un seul côté, sont inévitablement comme des cavernes (rater cavelike). Quelques-unes des pièces, spécialement les chambres, paraissent comme des tubes»¹⁶.

Groupements, mews, villages

Toujours à la fin des années 1960, il faut se rendre à l'évidence : on fait progressivement face à une sensible réduction de la production de masse de logements et de la taille des opérations ainsi qu'à une baisse du collectif au profit de l'individuel (l'attachement à la maison individuelle demeure un fait incontestable). La pratique des architectes, avec pour toile de fond la critique des formes urbaines des grands ensembles, va donc s'orienter vers des compositions de petits immeubles collectifs ou vers l'agrégation de logements superposés ou groupés.

En Suisse, l'Atelier 5 poursuit la réalisation d'ensembles à l'habitat groupé, dans la lignée de la Cité Halen (1955-1961) qu'il a construite dans la périphérie de Berne. On le sait, Halen s'inspire du projet Rob et Roq (1949-1950) de Le Corbusier, l'emploi du béton brut qui y est fait renvoyant à la modernité archaïque et tardive du maître. Mais la communauté villageoise est aussi une référence pour les réalisations qui vont suivre comme en témoigne la revue *werk-archithese* qui consacre un numéro spécial justement au thème «Dorf»¹⁷. Les formes bâties de la Cité Thalmatt I (1967-1972) à Herrenschwanden¹⁸ et de la Cité Lorraine (1972-1973) à Burgdorf¹⁹ sont ainsi articulées autour de rues et ruelles piétonnes et parfois d'un espace central – la «place du village» ou cour de ferme, support paradoxal de sociabilité pour des citadins vivant à la campagne.

«Mews in scene» : en Angleterre plusieurs lotissements d'habitations s'inspirent des formes historiques géorgiennes, anticipant le mouvement *low-rise/high density* qui va s'intensifier dans les années à venir dans les pays anglo-saxons²⁰. Evoquant un voyage



Couverture de *werk-archithese*, n° 21/22, 1978.

de jeunesse, Jacques Bardet se rappelle justement avoir été plus attiré par les *mews* londoniens que par les Villes nouvelles britanniques²¹. Stimulé par ces impressions, il entame une série de recherches du type « multicellulaire » (à partir de l'imbrication de cellules similaires, réglées par des doubles trames carrées) avec pour objectif principal d'individualiser les habitations à l'intérieur d'une forme collective²². Sa réalisation la plus intéressante, projet lauréat d'un concours organisé par le district de la région de Paris en 1963, sera l'ensemble La Nérac au Val d'Yerres (1967-1968) : une forme de groupement bâti qui conjugue les impératifs de densité avec l'expression fragmentée issue de l'agrégation de maisons semi-individuelles.

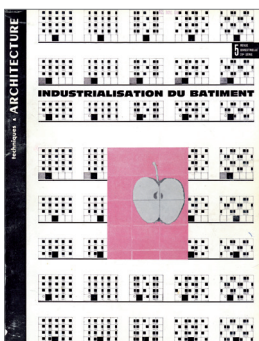
Industrialisation, expérimentations et utopie

Cette orientation que l'on vient d'évoquer, centrée sur des groupements de logements à une plus petite échelle, va de pair avec des mutations notoires dans les méthodes de construction. Déjà en 1968, Emile Aillaud dénonce les dangers de la préfabrication lourde dans les pages de *Techniques & Architecture*²³. Fataliste, il reconnaît qu'on ne peut pas s'en passer ; mais il relève aussi que l'objectif espéré d'une économie (diminution de la quantité de matériaux, réduction des temps de travail et de construction) par rapport au traditionnel n'est pas forcément atteint et constate les effets pervers sur la pratique de l'architecture, ce « moyen » étant devenu pour beaucoup d'architectes une « fin en soi ».

L'argumentation d'Aillaud touche aussi à l'esthétique et à l'éternelle question de la monotonie et répétition à l'infini de plans figés et des mêmes éléments constructifs – issus de l'application stricte des méthodes industrielles et des exigences de rationalité tels les chemins de grues – et à leurs effets sur l'uniformisation des comportements des habitants. Cette posture critique va se poursuivre, guidée par l'émergence d'expérimentations alternatives à la préfabrication lourde et par des réflexions sur la souhaitable adéquation des plans de logements aux besoins et aux aspirations de tout un chacun et à l'évolution, dans le temps, de la composition des noyaux familiaux.

Ces thèmes sont au centre des préoccupations des architectes et, deux ans après la prise de position critique d'Aillaud, *L'Architecture d'aujourd'hui* fait à nouveau le point sur la question en y consacrant un numéro spécial dont le titre – « *Vers une industrialisation de l'habitat* » – dénote cette fois-ci une posture prospective²⁴. Tout reste à faire, semble-t-il, Claude Parent appelant à la réconciliation entre les techniques d'industrialisation et le « fait architectural », une réconciliation nécessaire car « *l'industrie se penche sur l'architecture en détruisant son caractère spécifique et en lui imposant une définition technologique qui n'est pas de sa nature* »²⁵.

Le dossier de ce numéro spécial s'ouvre sur un article de Nikolaas Habraken, extrait du livre *De Dragers en de Mensen*²⁶, qui lui aussi dénonce l'existence d'une dichotomie entre les règles de la conception et celles inhérentes au processus de construction industrialisé des espaces domestiques : « *La production mécanique en usine n'est absolument*



Couverture de *Techniques & Architecture*, n° 5, 1968.

pas en harmonie avec les projets d'habitation. »²⁷ D'autre part, il soulève une absence notoire dans le processus de conception et réalisation du logement de masse – la participation de l'habitant – et préconise, dans la lignée du plan Obus (1930) à Alger de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, une méthode de projet basée sur l'articulation, dans une même structure bâtie, de «supports», immuables et collectifs, et d'«unités détachables», celles-ci étant vouées à être appropriées et adaptées par les usagers.

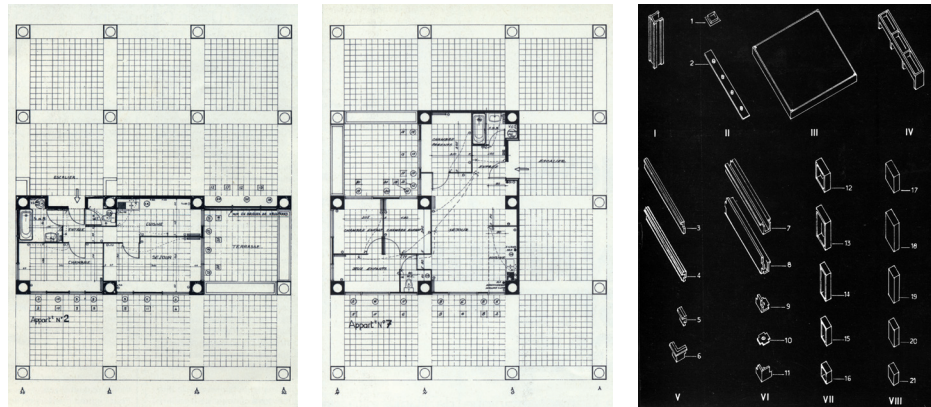
Il n'est pas aisé de faire un lien entre cette proposition d'une structure à la fois fixe et indéterminée, à l'intérieur de laquelle toutes sortes de plans sont possibles, et le texte de Bernard Hamburger dans le même dossier de *L'Architecture d'aujourd'hui*. Se référant au développement technologique et «prospectif» des logements, exprimé par le passage de «la cellule à la capsule», ce dernier critique ces projets «utopiques» par leur indifférence aux contextes urbains et leur manque de réflexion sur les conditions de l'habitabilité domestique, assimilés de façon constante à des espaces clos et prédéterminés. Le paradoxe est que les exemples choisis pour illustrer ce numéro sur l'industrialisation du bâtiment sont pour la plupart de cette veine, à l'image des cellules monocoques et à double coque, adaptables à des structures spatiales, de Wolfgang Döring, ou encore des «meubles-blocs» de Joe Colombo et des bulles six coques de Jean Maneval.

En parallèle de ces envols «utopiques», des réalisations expérimentales voient le jour, basées sur l'industrialisation ouverte. A Gênes, Renzo Piano construit en 1969-1970 un immeuble de logements²⁸ à partir d'une structure primaire en béton précontraint et d'une structure secondaire composée d'éléments muraux légers incorporés. Ceci lui



Renzo Piano, immeuble expérimental de logements (1969-1970) à Gênes, vue extérieure.

Georges Maurios, plans du projet
Les Marelles au Val-d'Yerres
(1971-1975) et décomposition
des éléments de construction.



permet d'augmenter la portée des dalles et, par conséquent, d'insérer un appartement dans une seule travée délimitée par des murs perpendiculaires à la façade. L'enveloppe, non porteuse, est constituée de panneaux-sandwich comprenant des pans vitrés du sol au plafond et des volets coulissants.

Alors que dans l'immeuble de Piano les plans de logements sont standards et répétitifs, d'autres opérations – menées notamment en France, dans le cadre des réalisations expérimentales du Plan-Construction – essaient d'exploiter le potentiel d'aménagement des espaces internes induit par l'utilisation de structures préfabriquées. Ce qui est recherché, c'est à la fois la flexibilité de l'aménagement des espaces domestiques et l'adéquation à l'évolution de la famille.

L'une de ces réalisations expérimentales les plus diffusées et commentées, l'opération Les Marelles au Val-d'Yerres (1971-1975) est l'œuvre de Georges Maurios. Inspiré par la théorie kahnnienne des espaces servants et servis, ce dernier propose de regrouper les fluides dans une structure ponctuelle en béton armé, disposée en plan selon une trame carrée modulaire. Le système constructif, dans la lignée de l'industrialisation ouverte, est composé de l'assemblage de poteaux-gaines et poutres-canneaux creux, de prédalles et de dalles de compression, de panneaux de façade variés et interchangeables et, enfin, de cloisons intérieures mobiles.

Une grande flexibilité est ainsi atteinte, grâce au faible encombrement de la structure de poteaux-gaines (qui libère une grande partie de l'espace pour des aménagements différenciés), aux multiples configurations et positionnements des pièces d'eau, cuisines et salles de bains, et enfin à la souplesse du cloisonnement interne. Une partie des futurs acquéreurs ont pu ainsi dessiner leur logement, accompagnés pour cela par l'équipe d'architectes et par un psychosociologue, concrétisant une expérience inédite qui, malgré son intérêt et des résultats partiels encourageants, a été arrêtée avant terme²⁹. Dans d'autres cas, comme dans la Casa Patriziale (1967-1970) à Carasso, de Luigi Snozzi et Livio Vacchini, la possibilité offerte aux habitants de configurer, par un système de parois mobiles, leur propre appartement, n'a pas eu non plus le succès escompté³⁰.

L'habitation et la ville

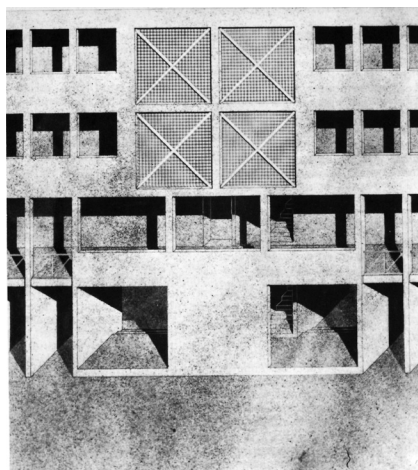
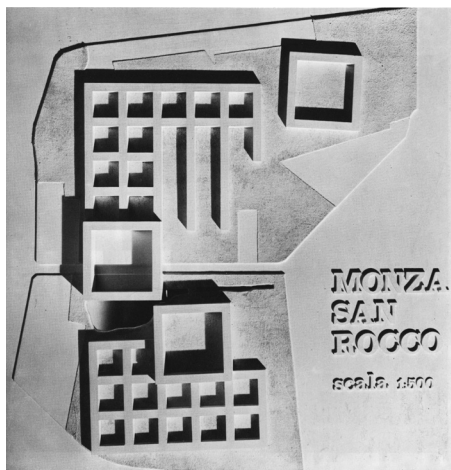
La flexibilité serait-elle donc un mythe ?³¹ C'est la question posée par Edith Girard dans le premier numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* dirigé par Bernard Huet, en juillet 1974, consacré aux recherches sur l'habitat, qui constitue un dossier très complet où on peut cependant noter l'absence de questions d'ordre constructif et de méthodes de production. On le sait, la revue sera, durant son « règne », un support de réflexion intense sur les pratiques architecturales et urbanistiques et, dans ce sens, le choix et le traitement de ce thème donne le ton : l'objectif est de faire le point en partant de la critique tant de la production technocratique et centralisée des Trente Glorieuses que d'initiatives plus récentes comme « ce grand bateau appelé Plan-Construction »³².

La parole est donnée conjointement aux praticiens confirmés et aux chercheurs, une part importante du dossier étant consacrée aux travaux théoriques de Nikolaas Habraken, comparés à ceux de Christopher Alexander. Pourtant ces recherches, basées sur la reconnaissance de modèles culturels, sont considérées par Huet comme étant non « satisfaisantes, ni dans leurs formes, ni dans leurs contenus »³³. En effet, son regard est maintenant tourné vers les théories provenant de la scène italienne³⁴, qui lui inspirent l'idée de lier logement et forme urbaine : « Il s'agit autant d'édifier des centaines de milliers de logements que de construire la "ville" et l'espace urbain. C'est-à-dire trouver au niveau de la production, une juste relation entre les typologies architecturales de l'habitat (logements + équipements) et les morphologies urbaines. »³⁵

Ce postulat, ouvert à de nouveaux horizons de recherche, est encore teinté de préoccupations de la modernité, tant dans l'évocation du logement de masse (les milliers de logements à édifier) que dans l'adoption du terme d'habitat, qui renvoie aux derniers CIAM 9 et 10. Mais le poids de la culture italienne se fait maintenant fortement sentir auprès de la rédaction de la revue, et c'est l'un des chefs de file de la *Tendenza*, Aldo Rossi, qui est sollicité à rendre un texte sur les relations entre l'habitation et la ville.



Couverture de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 174, 1974.



Aldo Rossi, plan masse du projet de concours pour un quartier de San Rocco (1966) à Monza et dessin de façade des logements à coursives dans l'unité d'habitation Monte Amiata (1967-1974) à Milan.

Il est intéressant de noter l'évolution du discours de Rossi qui, en 1962, reléguait encore le logement à un second plan, dans une réaction à la prédominance de ce programme durant la période du mouvement moderne : *« L'architecture s'occupera toujours moins du problème résidentiel ; les logements répondront à des exigences techniques et économiques bien délimitées : leur durée et leur situation sera définie de manière rigide. Les centres commerciaux, les universités, les centres culturels, les bâtiments publics retrouveront leur importance formelle [...] »*³⁶

Une décennie plus tard, le propos est nettement plus nuancé : le rôle majeur des monuments et la dynamique de l'architecture de l'habitation atteignent une forme d'équilibre tant dans le discours théorique que dans les projets d'Aldo Rossi, notamment à travers l'évocation des caractéristiques de l'architecture populaire de la Lombardie. Son texte est ainsi illustré par les immeubles à cour du projet de concours pour un quartier de San Rocco (1966) à Monza et par les logements à coursives qu'il vient d'achever dans l'unité d'habitation Monte Amiata, dans le quartier Gallarate (1967-1974) à Milan, conçu par Carlo Aymonino qui fait appel à lui pour dessiner et réaliser l'un des bâtiments.

Dans cette première œuvre construite, Aldo Rossi cherche en effet à établir une unité entre un dispositif « domestique » de coursives ouvertes déployées aux étages – dont l'inspiration provient aussi de l'architecture rationnelle de l'entre-deux-guerres – et, au niveau du socle du bâtiment, un portique collectif et « monumental » défini latéralement par des pilastres et ponctué de quatre colonnes rondes de 1,80 mètres de diamètre, *« la réflexion sur les formes géométriques [ayant] caractérisé l'architecture de toutes les époques »*³⁷.

En guise de conclusion

Le bâtiment au Gallarate est un jalon significatif d'un nouveau regard sur l'histoire et l'architecture rationnelle. L'héritage du passé se situe plus dans l'utilisation de formes élémentaires (le carré, le cercle) et de dispositifs « héroïques » comme la coursive, que dans le domaine de la tradition typologique. Rossi affirme, sans ambages, qu'il n'a *« accordé qu'une importance mineure à l'organisation interne des habitations »*³⁸. Cette étrange défection signifie que « le type n'est pas problématique » comme il ne semble pas l'être non plus dans des projets emblématiques qui célèbrent le retour aux formes de la ville traditionnelle – à l'instar des rendus tant de Rob Krier que de Leo Krier pour le concours pour le réaménagement du Royal Mint Square à Londres (1974)³⁹ dont il faut signaler l'absence notoire des plans de logements dans les publications.

Mais au début des années 1970, ces tendances émergentes (et bientôt conquérantes) sont encore « noyées » dans une multitude de discours sur le logement collectif dont le statut diverge selon les enjeux et valeurs qu'ils véhiculent, leur degré d'intensité étant par ailleurs variable, certains poursuivant un même questionnement depuis des décennies – *Techniques & Architecture* revenant encore une fois sur l'évolutivité du logement – d'autres ayant au contraire une touche d'inédit et de nouveauté.



Aldo Rossi, logements à coursives dans l'unité d'habitation Monte Amiata à Milan, vue de l'extérieur.

Certes, ce large champ exploratoire va se substituer à une période doctrinaire, introduisant des champs de gravité et de focalisation de recherches basés sur d'autres savoirs que ceux consacrés. Mais il est difficile de trouver un dénominateur commun (autre que le logement) à ces lignes de force de recherche qui s'étendent en parallèle sans véritablement chercher à créer des points de contact ou de convergence.

Si ces tendances ont la capacité de fonder un discours théorique sur le logement, celui-ci ne peut qu'être fragmentaire et partiel – en effet il n'y a pas de mise en dialectique des multiples approches. Malgré cela, à la pensée de cette période on ne peut se défendre d'une certaine fascination envers la multitude d'engagements, de remises en question mais aussi de nouvelles façons de voir les choses qui ont certainement un lien avec la situation actuelle, multiple et complexe, de l'architecture du logement.

Notes

¹ Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 1968*, Editions Recherches, Paris, 2005.

² Geneviève Dreyfus-Armand, Laurent Gervereau, *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le Monde*, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC), Nanterre, 1988, pp.10-65.

³ Carlo Guenzi, «La triennale occupata», *Casabella*, n°325, 1968, pp.82-85.

⁴ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Rome, 1968.

⁵ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Editions Anthropos, Paris, 1968.

⁶ «A la lumière de la crise de l'énergie. Urbanisme et architecture au seuil d'une révision déchirante», *Werk*, n°4, 1974, p.415.

⁷ *La Tendenza* a été célébrée par une fameuse photo de plusieurs protagonistes entourant Aldo Rossi, photo de groupe prise devant une version de la *Città analoga* conçue par Arduino Cantafora, à l'occasion de la Triennale de Milan consacrée à l'*Architettura razionale*. Sur *la Tendenza*, voir: Frédéric Migayrou, *La Tendenza*,

Editions du Centre Pompidou, Paris, 2012, et Cristiana Mazzoni, *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Editions Parenthèses, Marseille, 2013.

⁸ Jean-Michel Violeau nous apprend, à titre d'exemple, que les élèves contestataires de l'Ecole des beaux-arts avaient proposé, déjà en 1966, deux ans avant le déclenchement des événements, l'habitat comme thème d'étude pour l'année en cours. Voir à ce sujet: Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 1968*, op. cit., pp.84-85.

- ⁹ *Techniques & Architecture*, n°1, 1967. Ce dossier, très bien documenté, fait l'état de la situation sur des projets ou réalisations en cours et s'attarde sur toute une série de Villes nouvelles qui, suivant les expériences britanniques en la matière, jalonnent l'aménagement de la région parisienne. Voir aussi, au sujet de ces Villes nouvelles, le dossier qui leur est consacré dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°146, 1969.
- ¹⁰ Le quartier est publié dans la rubrique «Cronache di architettura italiana», *Casabella*, n°325, 1968, pp.58-63, avec un court texte de Gian Antonio Bernasconi sur le rationalisme de Daneri.
- ¹¹ Cette absence de recul proviendrait-elle de la fortune critique que les formes serpentes vont avoir jusqu'à la fin des années 1960, redevable notamment à Bruno Zevi, défenseur infatigable des tendances organiques en architecture? Zevi loue la capacité des formes serpentes à favoriser l'éclosion de l'individualité et l'esprit de communauté et à établir un rapport étroit avec la nature. Bruno Zevi, «Elogio delle case a serpentine», *Chronache di architettura*, n°191/320, Editori Laterza, Bari, 1971, n°197, s. p.
- ¹² Sigfried Giedion, «L'unité d'habitation de Pedregulho à Rio de Janeiro», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°42/43, 1952, p.125.
- ¹³ Sherban Cantacuzino, «The Barbican Development, City of London», *The Architectural Review*, n°918, 1973, pp.71-74.
- ¹⁴ Bericht von Beat Hirt, «Barbican, ein neues Quartier in London», *Werk*, n°7, 1971, pp.447-450.
- ¹⁵ Lisbeth Sachs, «Die Überbauung Schönbühl bei Luzern», *Werk*, n°10, 1968, pp.659-662; «Aalto on Lake Lucerne», *Progressive Architecture*, novembre 1968, pp.130-137.
- ¹⁶ «Aalto on Lake Lucerne», *op. cit.*, p.135.
- ¹⁷ *werk-archithese*, n°21/22, 1978.
- ¹⁸ «Habitat collectif Thalmatt à Berne», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°170, 1973, p.14; «Die Siedlung Thalmatt in Herrenschwanden bei Bern», *werk/œuvre*, n°3, 1975, pp.66-275.
- ¹⁹ Atelier 5, «"Lorraine" Burgdorf», *werk/œuvre*, n°3, 1975, pp.37-38.
- ²⁰ «Mews in scene», *The Architectural Review*, n°890, 1971, pp.211-212.
- ²¹ «Entretien avec Jacques Bardet», *AMC*, n°11, 1986, numéro spécial «1950-1980. 30 ans d'architecture française», p.54.
- ²² Jacques Bardet, «Recherche d'une combinatoire», *Techniques & Architecture*, n°4, 1968, p.49.
- ²³ Emile Aillaud, «Les dangers de la préfabrication», *Techniques & Architecture*, n°5, 1968, p.74.
- ²⁴ Dossier «Vers une industrialisation de l'habitat», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°148, 1970, pp.1-106.
- ²⁵ Claude Parent, «Réconciliation», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°148, 1970, p.12.
- ²⁶ Nikolaas Habraken, *Supports: An Alternative to Mass Housing* (1961), Praeger, New York, 1972.
- ²⁷ Nikolaas Habraken, «L'habitat, l'homme et l'industrie», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°148, 1970, p.6.
- ²⁸ «Un cantiere sperimentale. Case di Renzo Piano a Genova», *Casabella*, n°349, 1970, pp.45-50; «Experimenteller Wohnhauscomplex in Genua», *Werk*, n°7, 1971, pp.466-467.
- ²⁹ Selon Georges Maurios, «par rapport aux objectifs que nous nous étions donnés, on peut fortement regretter que le promoteur ait arrêté l'expérimentation: les résidents actuels ayant démontré leur volonté de s'approprier au maximum les libertés qui leur étaient offertes». «Anatomie d'un programme d'architecture. Les Marelles au Val d'Yverres. Architecte: Georges Maurios», *Cree*, n°36, 1975, p.75.
- ³⁰ «Casa Patriziale di Carasso TI», *Werk*, n°4, 1970, pp.246-246; «Casa Patriziale di Carasso», *Rivista Tecnica*, n°8, 1970, pp.411-416.
- ³¹ Bernard Huet, «Recherche Habitat», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°174, 1974.
- ³² *Ibidem*, p.1.
- ³³ *Ibid.*, p.1.
- ³⁴ Voir à ce sujet: Jean-Louis Cohen, «La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie», *In extenso*, n°1, 1984, pp.236-242.
- ³⁵ Bernard Huet, «Recherche Habitat», *op. cit.*, p.1.
- ³⁶ Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-1972*, Clup, Milan, 1975, pp.191-192. Publié originellement dans *Casabella continuità*, n°264, 1962. Traduction de Jean-Louis Cohen dans «La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie», *op. cit.*, p.149.
- ³⁷ Aldo Rossi, «L'habitation et la ville», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°174, 1974, p.32.
- ³⁸ L'attitude de Rossi à ce sujet est assez ambiguë: «En vérité, je considère que tout homme devrait disposer de sa propre maison suivant ses goûts, de même qu'il choisit ses tapisseries et ses tableaux.» Aldo Rossi, «Quelques-uns de mes projets», in Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, architectures 1959-1987*, Electa, Milan-Paris, 1988, p.14.
- ³⁹ «Urban Oasis, progetti di Leon Krier e Robert Krier al concorso per Royal Mint Square a Londra nella zona dei Docks», *Casabella*, n°396, 1974, pp.31-35.



Le temps et les pierres

Luca Ortelli

Les édifices, comme tout objet terrestre, sont soumis à l'œuvre du temps. Au travers de l'architecture, le temps se manifeste sous trois formes différentes: le temps météorologique, le temps historique et le temps cosmique. Le premier constitue l'élément immédiatement perceptible de l'écoulement du temps, le deuxième est témoigné par les pierres utilisées comme matériaux de construction, tandis que le troisième révèle une dimension qui dépasse et précède celle de l'Histoire.

La météorologie représente l'aspect instantané du *temps*, la manifestation immédiate de son écoulement. Dans ce sens, le mot *temps* produit un *court-circuit* sémantique, fondé sur la multitude de significations qu'il possède en français, en italien, en espagnol, mais qui est absente de l'anglais ou de l'allemand, qui utilisent un mot différent pour désigner le temps météorologique.

Les phénomènes météorologiques se manifestent sous la forme d'une série ininterrompue d'actions physiques. Leur répétition est la cause principale des grands ou petits dégâts qui modifient lentement et parfois irréparablement l'état des constructions, accélérant leur dégradation. Parmi les différents matériaux de construction, c'est la pierre qui présente le plus haut degré de résistance aux facteurs météorologiques. Cette résistance varie en fonction des qualités physiques et chimiques. Les pierres tendres comme la molasse, exposées aux intempéries, se désagrègent et s'effritent en perdant peu à peu les profils et les modénatures sculptées. La molasse, abondamment utilisée à Lausanne vers la fin du XIX^e siècle, montre aujourd'hui les signes du temps. Cavets, baguettes, tores, listels, cimaises, corniches, chapiteaux, aussi modestes qu'ils soient, perdent leur forme et les pierres semblent revenir à leur état de nature. Ce type de dégradation possède une grande capacité d'évocation et constitue non seulement l'illustration immédiate du temps qui passe mais également l'image d'un ordre tectonique de plus en plus flou et imprécis, toutefois robuste et résistant aux injures du temps. Les attributs décoratifs

*Détail ornemental du palais
Pucci, extrait de Les Pierres de
Florence de Mary McCarthy.*

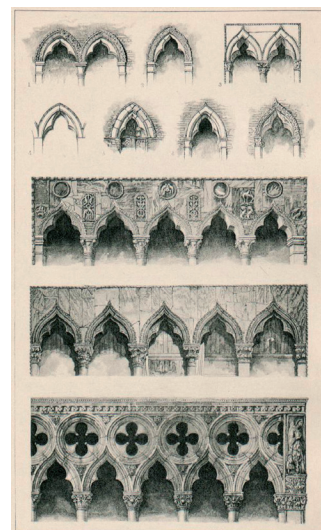
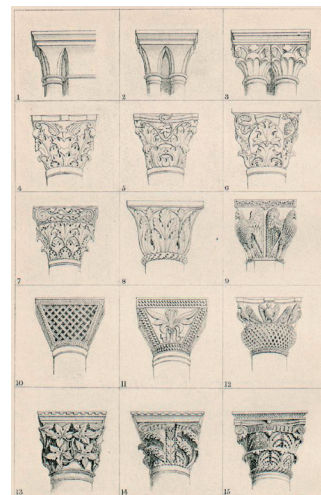
perdent leurs formes architecturales dans un processus naturel inverse à celui qu'opérait Michel-Ange pour «extraire» de la pierre nue les formes qui y seraient «cachées». L'observateur peut être désorienté par la perte de connotation architecturale vécue par ces vieilles pierres. Ce lent, inexorable déclin, préconisé par Ruskin, fait aujourd'hui place à un acharnement thérapeutique pratiqué au nom d'un respect quasi fétichiste pour les vieilles pierres.

La dimension de temps historique est immédiatement perceptible quand les bâtiments intègrent des éléments ayant appartenu à des édifices plus anciens. Ce type d'intégration utilise des matériaux qui résultent d'une spoliation, parfois issus d'une véritable déprédation ou alors provenant de la récupération d'éléments ensevelis, comme le rappelle Vasari : «On en trouve à Rome quantité de morceaux enfouis sous les ruines que l'on déblaye chaque jour. Ainsi, avec ces fragments antiques, on fait des ouvrages modernes tels que des portes et d'autres motifs d'ornement, qui font grand effet une fois mis en place.»¹ Ces éléments sont réutilisés selon la pratique de l'incrustation, terme employé par Vasari mais également par Ruskin qui s'en sert, dans *Les Pierres de Venise*, pour désigner la manière d'enrichir les édifices en ajoutant de minces épaisseurs de marbre aux murs d'appareil moins noble (*incrusted style*). Les édifices qui englobent des restes antiques possèdent la faculté de rendre visible la dimension historique que les pierres peuvent assumer et de la communiquer de manière immédiate. Parmi les multiples valeurs que nous pouvons attribuer aux résultats de cette pratique, figure, de toute évidence, l'exhibition de la résistance au temps, «intraitable dévastateur des choses»².

La troisième dimension temporelle que l'architecture nous montre à travers les pierres est la dimension cosmique. Les pierres possèdent un âge immémorial qui les situe en dehors de l'histoire. Elles témoignent des forces inimaginables et des temps incalculables qui ont façonné notre planète. Leurs qualités physiques en sont les signes impénétrables. Les grains, les couleurs, les veines définissent leur aptitude à servir en tant qu'éléments de construction, après avoir traversé les différentes phases du travail qui les transforment en architecture. Les architectes ont toujours été sensibles à leur aspect, à leurs propriétés, et les ont utilisées en conséquence. Dimitris Pikionis, l'architecte grec auteur de l'aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes, était particulièrement fasciné par elles :

«Voici des formations de pierre façonnées par des forces divines – des rochers, des rochers brisés, la poussière née du sol fertile, ses particules aussi indénombrables que les étoiles.

Je me baisse et ramasse une pierre. Je la caresse de mes yeux, avec mes doigts. C'est un morceau de calcaire gris. Le feu a moulé sa forme divine ; l'eau la sculpta et la dota de cette fine couche d'argile qui alternait des taches blanches et de rouille avec une teinte jaune. Je la tourne dans mes mains. J'étudie l'harmonie de ses contours. Je me réjouis de la façon dont les creux et les protubérances, la lumière et les ombres, s'équilibrent sur sa surface. Je me réjouis de la façon dont les lois universelles sont incarnées et accomplies dans cette pierre – des lois qui, selon Goethe, nous seraient restées inconnues, si un sens inné de la beauté ne les avait révélées au poète et à l'artiste.»³



John Ruskin, «chapiteaux byzantins, groupe concave» et «ouvertures de palais gothiques primitifs», planches 29 et 38, *Les Pierres de Venise*.

La ville change

Si la ville change et se modifie «plus vite que le cœur d'un mortel», les bâtiments sont destinés à dépasser la durée de vie de leurs concepteurs, souvent impréparés à en imaginer la résistance au temps.

*«Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;*

*Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.»⁴*

L'image de Paris évoquée par Baudelaire dans son poème *Le Cygne* est restituée avec un regard mélancolique. Dans la scène silencieuse, qui sera (plus tard dans le poème) le théâtre de l'apparition du cygne, les pierres sont protagonistes, sous forme de «chapiteaux ébauchés et de fûts» mais également en tant que simples blocs. La composition rappelle les gravures et les dessins des voyageurs qui visitaient les sites archéologiques peuplés de restes de l'antiquité, mais plus que les débris d'une civilisation disparue, les vers du poète suggèrent un chantier inachevé ou abandonné. Dans la deuxième partie du poème, nous nous retrouvons, plongés dans l'atmosphère d'un Paris suspendu dans un temps insaisissable, même si en réalité Baudelaire fait ici référence aux travaux de transformation de la ville voulus par Napoléon III.

*«Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.»*

Au-delà de l'univers allégorique présent dans *Le Cygne*, il n'est pas anodin de remarquer la place réservée à la pierre, tant au niveau des scènes que le poète ne voit qu'en esprit, qu'au niveau de leur valeur symbolique : les souvenirs d'un Paris qui n'existe plus sont plus lourds que des rocs. Les palais neufs et les échafaudages sont les signes tangibles des travaux entrepris par le baron Haussmann, destinés à produire l'image indubitable de la ville des lumières, des théâtres, des bistrots, des immeubles de rapport élégants ; une ville qui a anéanti la ville précédente et qui a trouvé dans les visières du sous-sol la matière nécessaire à sa réalisation.

Pierre sur pierre, le Paris haussmannien se nourrit des produits des carrières souterraines, en perpétuant une pratique connue dès l'Antiquité. La blancheur du calcaire des façades des grands boulevards sera parfois payée très chère : le sous-sol se fragilise et nombre de bâtiments sont tragiquement engloutis par des effondrements, rappelant aux habitants l'équilibre précaire d'une ville de pierre construite sur le vide provoqué par sa propre extraction.

La vie des bâtiments

Dans son discours inaugural, suite à sa nomination au poste de Doyen de la *Harvard Graduate School of Design* en 1985, Rafael Moneo parlait de «la solitude des édifices». Il rappelait que les produits du travail de l'architecte ont une vie propre et autonome et se retrouvent «seuls» dans le monde, exposés au temps et à ses injures qui s'additionnent, parfois, à celles des hommes.

Moneo soulignait également le fait que l'architecture devient de plus en plus éphémère, marquant ainsi une différence profonde avec les pratiques du passé. Son propos remonte à plus de trente ans, mais il garde toute son actualité : *«[...] dans le futur l'architecture perdra la condition de presque permanence qu'elle avait dans le passé, pour se caractériser en tant qu'éphémère. Ceci pourrait expliquer la condition fragile de nos bâtiments, même quand ils sont construits en pierre. L'architecture est aujourd'hui influencée par cette condition éphémère, indépendamment du matériau utilisé. Et ceci nous pose une question de premier ordre : l'architecture peut-elle durer et vivre dans le temps comme c'était le cas dans le passé ?»*⁵

Il est significatif que Moneo souligne le caractère éphémère des bâtiments des années 1980 en affirmant que cet aspect persiste «même quand ils sont construits en pierre». L'opposition entre pierre et précarité est flagrante puisque la pierre est, par définition, le matériau qui exprime et symbolise au mieux l'idée de durée, capable d'en fournir, jour après jour, une démonstration éloquente et immédiate. Il est vrai que dans le passé l'acte de bâtir visait implicitement la plus grande durée. Il est également vrai que jadis *«[...] la construction d'un bâtiment signifiait une énorme quantité d'efforts et un investissement important»*⁶.



Relief d'un mur rustique du palais Medici-Riccardi, extrait de *Les Pierres de Florence* de Mary McCarthy.

Si la capacité de traverser les siècles était réservée aux bâtiments publics, aux monuments, aux palais, la pierre offrait cette pérennité à des générations entières qui se reconnaissaient et s'identifiaient dans ces mêmes édifices.

«Par principe, et presque par principe économique, l'architecture devrait être durable. Les matériaux devraient garantir à l'architecture une longue vie. Un bâtiment était construit pour toujours ou, du moins, on ne pensait pas qu'il puisse disparaître. Mais aujourd'hui les choses ont changé. Même si nous nous efforçons de voir notre architecture différemment, elle demeure éloignée de l'architecture traditionnelle, malgré notre respect pour l'histoire. Probablement, de manière inconsciente, nous savons que l'architecture ne durera pas aussi longtemps que dans le passé.»⁷

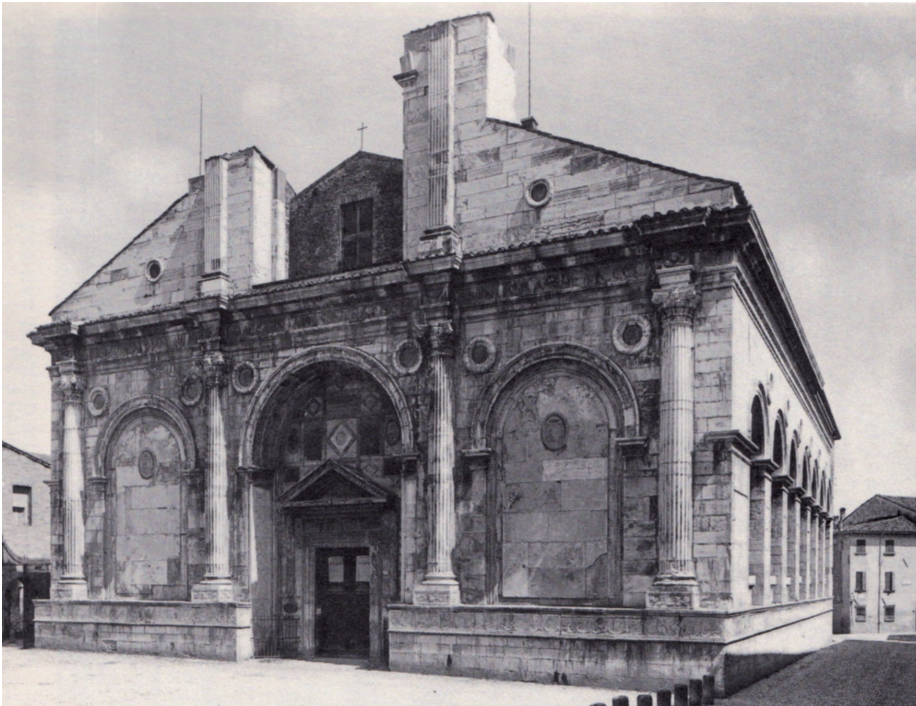
Le temps œuvre sur l'architecture. Les bâtiments, en totale solitude, affrontent la vie ; leur vie, qui n'a plus rien à faire avec les volontés et les prévisions de ceux qui les ont imaginés et construits. La durée idéalement éternelle des édifices ne se réalise pas. Souvent, les édifices meurent mais ne disparaissent pas. Leurs dépouilles servent à la construction d'édifices nouveaux qui parfois montrent les traces de ces vies précédentes, alors que parfois leurs restes sont littéralement engloutis par les nouvelles structures, qui les accueillent et les métabolisent.

Villes de pierres

Pendant des siècles, les pierres ont désigné, par métonymie, l'architecture tout court, en tant que matériaux capables de résister au temps, au-delà des vies des hommes. Rien n'est plus intensément significatif de la résistance au temps que les ruines antiques. Les colonnes qui se dressent contre l'horizon dans les sites archéologiques offrent l'image la plus immédiate et parlante de cette résistance. Dans plusieurs cas, les colonnes ont été redressées par les archéologues. Les vicissitudes les plus diverses les avaient atterrées. La reconquête de la verticalité leur donne la force iconique d'éléments capables de s'opposer aux actions physiques opérées par le temps, même en l'absence de l'élément horizontal qui composerait l'image primordiale du trilithe, en célébrant ainsi la force tectonique ancestrale qui a donné naissance à l'architecture.

Les monuments du passé résistent au temps, traversent les siècles, même après la perte de leur fonction et après que leur *raison d'être* a été modifiée, transformée, ou même oubliée. L'amphithéâtre d'Arles transformé en habitation, le palais de l'empereur Dioclétien dont les vestiges se métamorphosèrent en la ville de Split, l'Alhambra de Grenade, la mosquée-cathédrale de Cordoue, sont les exemples les plus célèbres de ce phénomène, illustrés par Aldo Rossi dans *L'Architecture de la Ville*⁸.

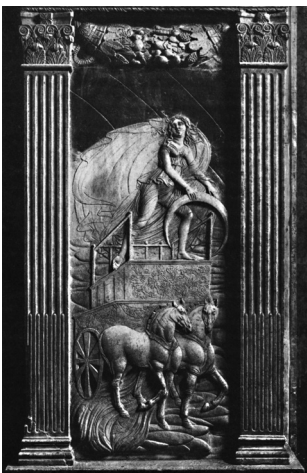
Dans ce vaste et profond dépôt de présences, si typique et récurrent dans les villes européennes et méditerranéennes, la pierre est protagoniste. Elle est tellement présente et répandue qu'elle devient presque synonyme d'*architecture*. Ainsi John Ruskin intitule son plaidoyer passionné *Les Pierres de Venise* et Mary McCarthy, qui appréciait peu



l'ouvrage ruskinien qu'elle considérait comme trop austère, intitule son ardent hommage à la ville des Médicis *Les Pierres de Florence* ; et Adrian Stokes choisit le titre *Stones of Rimini* pour chanter les merveilles du temple Malatesta et de ses reliefs exécutés par Agostino di Duccio. Ces trois livres, publiés respectivement en 1851-1853, 1959 et 1934, constituent une trilogie involontaire non dépourvue de renvois des uns aux autres. Les *pierres* qui figurent dans les titres impliquent leur omniprésence dans ces trois villes, qui elles-mêmes ne représentent que les cas les plus éclatants d'un horizon bien plus large. Si dans le livre de Ruskin la pierre est le témoin de la décadence que l'auteur attribue à l'architecture de la Renaissance, dans le volume de Mary McCarthy elle apparaît, de temps en temps, comme un élément incontournable de l'architecture et de la sculpture de Florence. Dans ce brillant essai, «les façades des palais Pitti ou Strozzi, ces formidables créations de pierre dure et puissante» entrent en résonance avec les marbres polychrome du *Duomo*. La description de la ville présentée par l'écrivaine américaine est remarquable dans sa capacité de superposer le présent et le passé : la ville bruyante des années 1950 s'associe aux témoignages de la puissance des familles florentines et au prestige des bâtiments religieux de la Renaissance.

«[...] le dôme de Florence s'élève comme un fait irréductible au milieu des boutiques, des "pasticcerie" et de l'embouteillage de la vie moderne. Sa taille vous étonne et sa gaieté, soulignée par un revêtement de marbre toscan, gris foncé de Prato, blanc éclatant de Carrara, rose de la Maremma. C'est une montagne, mais c'est aussi la grosse tente d'un cirque, un pavillon de fête foraine. Le Baptistère, le *Duomo* et le joli campanile de Giotto contrastent joyeusement avec la ville sévère et triste.»⁹

Photographies du temple de Malatesta, de son entrée et d'un bas-relief d'Agostino di Duccio représentant Diane, extraits de Stones of Rimini d'Adrian Stokes.



Dans le récit de Mary McCarthy la pierre constitue un ingrédient incontournable de la vie quotidienne des Florentins, selon une alternance qui rythme «le travail et le repos, jours de peine et dimanche, *pietra forte* et *pietra serena*». Les noms de ces deux pierres – littéralement pierre *forte* et pierre *sereine*¹⁰ – décrivent parfaitement ce que l’auteure qualifie de «*chiaroscuro* florentin». Tout le reste passe, pour ainsi dire, au second plan : Florence tout entière est contenue dans cette dialectique. Sévérité et gaieté s’alternent et s’enrichissent l’une l’autre.

L’ouvrage d’Adrian Stokes représente une véritable célébration de la pierre. Dans les pages lyriques et passionnées de *Stones of Rimini*, l’auteur présente l’exécution des bas-reliefs d’Agostino di Duccio à partir de la description de la pierre calcaire utilisée, reprenant un thème traité sous un angle différent par Ruskin qui souligne la correspondance entre l’incrustation, l’épaisseur réduite des plaques pierreuses qui la rendent possible et le type de sculpture qui leur correspond¹¹. Le temple Malatesta n’apparaît qu’en arrière-fond, tant l’enthousiasme de Stokes pour l’artiste sculpteur est grand. Mais cette église, œuvre capitale de Leon Battista Alberti, est l’un des plus explicites témoignages de la vie des bâtiments, de leur présence, de leur durée, de leurs transformations dans le temps. En tant que tel, le temple, bien qu’inachevé, représente et symbolise non seulement la persistance mais également l’hybridation, à la fois savante et pragmatique, qui permit au bâtiment du XII^e siècle de survivre à son «obsolescence» formelle. Le bâtiment gothique préexistant fut en effet littéralement enveloppé par une nouvelle structure en marbre dotée d’une série d’arcs sur pilastres dont le rythme ne tient nullement compte des ouvertures de l’édifice précédent. Le temple, véritable manifeste de l’architecture nouvelle, est aussi un exemple de réemploi de matériaux provenant, le cas échéant, des ruines romaines de la basilique Saint-Apollinaire in Classe, près de Ravenne, et d’autres sites.

Spolia

Ce mot latin désigne les éléments ayant appartenu à un bâtiment donné, obtenus par «spoliation», puis réutilisés ailleurs pour la construction d’un autre bâtiment. La spoliation comprend les éléments les plus nobles et travaillés, mais aussi les simples pierres. Ainsi, une grande quantité de bâtiments antiques ont été transformés en véritables «carrières», permettant la construction d’autres bâtiments, avec ou sans la conscience de la signification que comporte l’utilisation, parfois barbare, parfois sophistiquée, des anciens blocs.

La pratique de la spoliation a caractérisé l’architecture de l’Antiquité tardive et s’est prolongée durant le Moyen Âge. Dans le bassin méditerranéen, pendant des siècles, l’architecture s’est physiquement construite, pour ainsi dire, sur l’architecture. La pierre possède en effet une valeur intrinsèque, augmentée par le fait d’être travaillée ou simplement taillée, en tant qu’élément de prestige ou comme matériau de construction ordinaire. Ainsi, plusieurs bâtiments antiques et moyenâgeux portent les traces évidentes du remploi d’éléments ayant appartenu à d’autres constructions.

Dans *Les Pierres de Venise*, Ruskin décrit cette pratique comme incontournable pour l'édification de la ville dans la lagune, dépourvue d'accès direct à une quelconque carrière. Les pierres utilisées pour la construction et pour la décoration des palais vénitiens furent importées et provenaient souvent de la spoliation de bâtiments lointains.

*«Le transport étant aussi coûteux pour les pierres communes que pour les marbres précieux, la tentation d'augmenter la valeur de la cargaison était constante. Outre le prix des pierres, il fallait encore considérer le peu qu'on en pouvait obtenir et l'impossibilité d'acquérir, même en les payant fort cher, des blocs de marbre considérables. Il était donc très avantageux de trouver des pierres toutes travaillées, provenant des ruines d'anciens monuments. Quelle joie de rapporter ces fragments de valeur qui, comparativement étaient d'un poids modeste ! Des colonnes, des chapiteaux, d'autres morceaux de sculpture étrangère accompagnaient les quelques tonnes de marbres rares obtenues à grand'peine et à des prix très onéreux.»*¹²

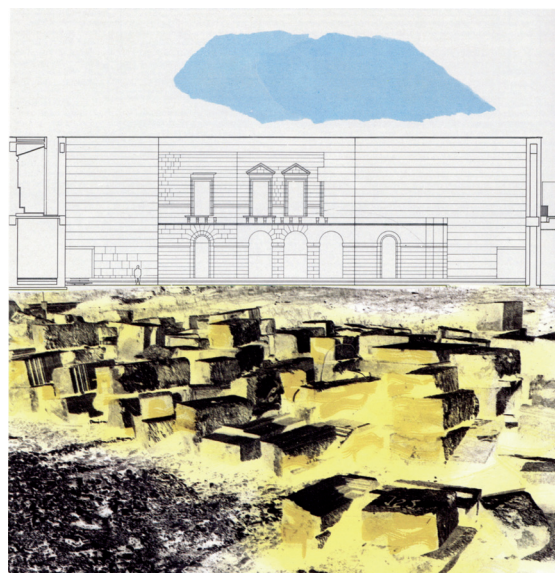
Cette pratique, courante dans une époque lointaine, est encore présente, bien que rarement, dans le travail de quelques architectes. On peut citer à cet égard le musée de Gibellina (Sicile) réalisé par Francesco Venezia entre 1981 et 1987. La ville de Gibellina fut reconstruite à une dizaine de kilomètres de son lieu d'origine, suite au tremblement de terre qui la ravagea en 1968. L'emplacement de la ville détruite fut l'objet d'une intervention de l'artiste Alberto Burri qui recouvrit les restes et les décombres d'une épaisse couche de béton blanc traversée par une série de cheminements en forme d'entailles ou de fentes, d'où le nom de *Cretto* attribué à l'ouvrage, mot qui désigne la terre craquelée par la sécheresse. Pour la construction du musée, Venezia décida de réemployer les pierres récupérées du *Palazzo Di Lorenzo*, l'un des plus remarquables bâtiments de la vieille Gibellina. Les pierres du palais, nettoyées, numérotées et transportées sur le nouveau site, furent englobées dans la nouvelle construction en lui donnant un caractère particulier, dérivé de l'aura énigmatique, et pourtant explicite, qui accompagne toujours la mise en confrontation directe de pierres ayant vécu et d'éléments nouveaux. Ainsi s'exprima Venezia en décrivant le projet : *«Le matériau de spoliation restera toujours, dans un nouveau bâtiment, comme un chiffre mystérieux à côté ou à l'intérieur du corps des vers écrits dans une langue familière. Au-delà des raisons pratiques, les attractivités de l'architecture de spoliation sont celles-ci : un système où l'ordre des choses naturelles est déjà transformé en ordre architectural [...]»*¹³

Plus récemment, Peter Zumthor a intégré dans les façades du musée Kolumba de Cologne (2003-2007) les restes de l'église romane lourdement endommagée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. D'autres vestiges sont visibles dans l'espace qui se trouve à côté de l'entrée du musée, où la nouvelle architecture accueille non seulement les restes anciens et les fouilles archéologiques mais également la chapelle réalisée en 1950 par Gottfried Böhm en mémoire de l'église détruite.

Entre 1999 et 2003, Adam Caruso et Peter St John, en collaboration avec l'artiste Eva Löfdahl, ont réaménagé *Stortorget*, la place principale de Kalmar, en réemployant et intégrant les pierres de l'ancien dallage qui provenaient des murs de séparation des champs



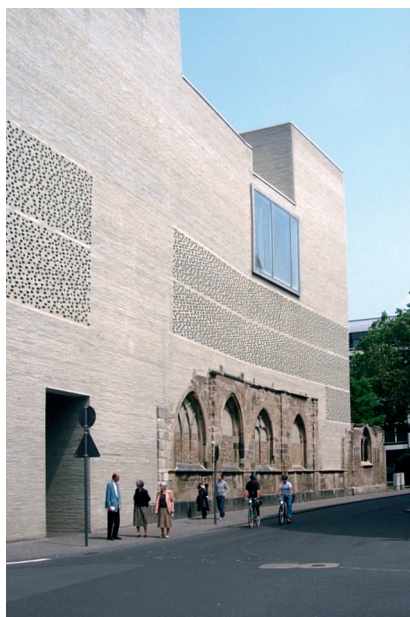
Francesco Venezia, musée de Gibellina, vue de la cour intérieure et photomontage.



aux alentours de la ville et qui avaient été utilisées pour le pavage des rues et des places à l'époque baroque¹⁴. Même si dans ce cas il ne serait pas exact de parler de spoliation, il est à souligner que la décision des architectes de réutiliser les anciennes pierres en les incluant dans un dessin unitaire correspond à une reconnaissance explicite de leur valeur intrinsèque en tant que matériaux de construction, mais également en tant qu'éléments symboliques d'une continuité matérielle perceptible dans la transformation de la ville. Parmi ces exemples, seul le musée de Gibellina utilise des éléments provenant d'un autre bâtiment, tandis que dans les autres cas il serait plus approprié de parler de remploi¹⁵.

Au-delà de la valeur que les trois projets attribuent explicitement aux restes d'époques diverses, les *spolia* furent utilisées, dans l'Antiquité, selon différentes connotations. L'élément commun à toutes ces pratiques est de type utilitaire, mais au-delà de l'usage d'un bâtiment en tant que « carrière » fournissant des matériaux déjà travaillés, on trouve aussi des cas d'exploitation « savante » des *spolia*. Comme évoqué précédemment, le temple Malatesta en est un exemple : les plaques de marbre polychromes provenant de Saint-Apollinaire in Classe occupent, dans l'emploi qu'en a fait Alberti, une partie centrale de la nouvelle construction, au-dessus de l'entrée. Dans la plupart des cas, les *spolia*, révèlent une dimension pratique très forte, comme le rappelait Ruskin à propos de Venise et comme le démontrent, par exemple, les architectures romanes provençales, souvent réalisées en incorporant les restes d'édifices romains.

De nos jours, l'attention réservée aux restes antiques est telle, que toute opération de spoliation serait impraticable ou impensable. Dans un tel contexte, l'inclusion, de la part de Zumthor, des restes de l'église de Sainte-Colombe dans le nouveau musée assume une signification particulière. Le projet illustre un respect profond et une attention indéniable à l'égard du passé : le nouveau bâtiment est en effet le résultat d'une



Peter Zumthor, façade du musée Kolumba.

véritable symbiose. L'inclusion des restes de l'église a néanmoins impliqué un effort important, en démontrant paradoxalement l'impossibilité d'une pratique directe et pragmatique, comme l'était la spoliation. Cette approche se propose comme une *incrustation* à l'envers : le nouveau bâtiment s'est en effet *incrusté* dans les restes de l'église. L'époque des *spolia* pierreuses est désormais finie mais cette pratique, anticipatrice des discours actuels en matière de emploi et de recyclage, pourrait s'appliquer à d'autres matériaux et à d'autres éléments, comme c'en est déjà le cas, par exemple, pour les fenêtres de récupération, réassemblées selon des configurations parfois « barbares », proches du pragmatisme et de l'immédiateté des bâtiments qui intègrent les *spolia* d'édifices lointains.

Banalisation de la pierre

Aujourd'hui la pierre n'est plus considérée comme un matériau de construction valable. Les raisons sont multiples et peuvent présenter différents degrés d'objectivité. Les motifs qui s'opposent à l'utilisation de la pierre peuvent être, entre autres, d'ordre économique, écologique et idéologique. Ces derniers ont fait leur temps mais ils sont encore présents dans les prises de position d'architectes, d'étudiants et de toutes personnes qui, chargées d'un pouvoir décisionnel, considèrent que la pierre appartient irrémédiablement au passé. Les raisons d'ordre économique sont soutenues par une vérité souvent incontestable : la pierre est chère. Ce prix élevé s'explique souvent par la loi fondamentale du rapport entre offre et demande. Les considérations définies génériquement comme écologiques peuvent se référer à la prétendue incapacité de la pierre à répondre aux standards et aux normes en matière d'isolation thermique sans recourir à des épaisseurs irraisonnables. Au-delà de ces motifs qui pourraient et devraient être

débattus de manière plus large et non exclusivement à l'intérieur des cercles restreints des «amateurs» de pierre, certains aspects de la pratique architecturale ont fortement contribué à sa banalisation, dans le sens résolument négatif du terme.

Ce qui a banalisé la pierre, c'est l'utilisation qu'on en a faite dans les années 1980, lorsque l'on a assisté à une prolifération de bâtiments avec revêtement en pierre. La solution constructive en vogue à l'époque consistait à isoler les éléments porteurs et à protéger l'isolation avec une fine couche de plaques de pierre soutenue par des ancrages métalliques. La particularité d'un tel système était la fragilité de l'ensemble et l'utilisation de la pierre dans un sens presque contraire à ses qualités intrinsèques. Les façades qui en découlaient trahissaient l'apparence pierreuse par le son vide que l'on obtenait en les heurtant. Ce système est évidemment contraire à toute logique tectonique et également éloigné de la solidité, apparente et réelle, des *incrustations* pratiquées dans le passé. C'est encore Ruskin qui parle de cet aspect :

«Ainsi, dans beaucoup de ruines romanes, bâties en blocs de tuf incrustés de marbre, nous trouvons un style qui, quoique réellement massif, procède de l'incrustation. Dans la cathédrale de Florence, bâtie en briques recouvertes de marbre, la plaque de marbre est fixée avec tant de force et de délicatesse que, bien que la construction soit incrustée, elle possède toutes les conditions de solidité.»¹⁶

Actuellement le phénomène de trivialisation de la pierre touche des pointes d'extravagance, pour ne pas dire d'absurdité. Récemment, à l'occasion d'un salon consacré à ce noble matériau, les visiteurs pouvaient admirer des lampes, ou même un canapé, réalisés en pierre.

Une telle utilisation inappropriée de la pierre n'a rien à voir avec la richesse chromatique ou l'accent monumental des meneaux en marbre qui supportent les étagères de la bibliothèque de la villa Karma de Loos. Il est notoire que l'architecte viennois avait une prédilection particulière pour la pierre, spécialement pour les marbres qu'il utilisait pour enrichir les intérieurs, en arrangeant les plaques de manière à ce que les veines composent des motifs inattendus. Ce type d'assemblage correspond d'ailleurs à la description que fit Ruskin des plaques d'albâtre de la cathédrale de Saint-Marc¹⁷. A l'exception de quelques cas éclatants, dans l'architecture de Loos, le marbre était coupé en plaques minces. Il n'assumait pas un rôle constructif, ni n'avait la prétention d'évoquer une telle fonction. L'emploi des marbres – les plus riches et recherchés dans les projets de Loos – équivalait à celui du bois et sa fonction primaire était, de toute évidence, celle d'un revêtement.

Célébration de la pierre

Dans l'aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes, Dimitris Pikionis décida de réaliser les cheminements qui conduisent aux Propylées et au sommet de la colline de Philopappos en utilisant des pierres de provenance variée. Dans le rapport établi avant le début des travaux, l'architecte grec illustre les modalités de réalisation de cet ouvrage :

«Il sera nécessaire d'utiliser des pierres de structure, forme et couleur particulières, grands cailloux trouvés aux alentours, architraves de marbre antiques ou néoclassiques pour la construction des abris des gardiens et pour les pavillons, tandis que les chemins seront ornés de pièces anciennes telles que tribunes, éléments cylindriques provenant des tombeaux de l'époque de Démétrios Ier Poliorcète que l'on trouve en abondance dans la cour du musée archéologique et beaucoup d'autres fragments anciens découverts sur le site. [...] Tout ce qui précède est valable également pour les bancs en pierre, les murs, etc.»¹⁸

Le résultat des opérations patiemment dirigées par Pikionis pour la réalisation du pavage offre une des visions les plus riches et parlantes du remploi des pierres. L'architecte définissait le dessin du dallage avec les poseurs, en recourant parfois à des coulées de béton qui ajoutaient une note chromatique distincte et produisaient des figures ininterrompues traversant la texture dense de l'appareil pierreux.

L'assemblage produisit une variété de motifs impressionnante, une sorte d'écriture indéchiffrable qui rappelle les aquarelles de Klee et qui a le mérite de ne pas s'imposer à la vue, car l'attention du visiteur devait, selon les intentions de l'architecte, se concentrer sur le complexe monumental. Cette attitude combinatoire s'applique également aux éléments tridimensionnels qui se détachent du sol et assument une présence sculpturale. Dans la petite église de San Dimitrios Loumbardiaris, au pied de la colline de Philoppappos, la logique du remploi est poussée à ses limites extrêmes. La texture des murs avec son appareillage «barbare» produit une architecture intemporelle, pointée des signes mystérieux obtenus par assemblage des matériaux les plus divers.

Le mélange inédit de pierres dans leur état «naturel», de cailloux, de pierres travaillées, de fragments architecturaux et de béton, produit un tableau intense et en même temps discret qui accompagne les visiteurs à la découverte de l'un des lieux symboliques de la culture occidentale. Au-delà de sa passion pour la pierre – pour toute sorte de pierre – Pikionis a réalisé dans ces modestes cheminements l'équilibre parfait entre intensité et retenue, entre la célébration des formidables pierres de l'Acropole et l'exaltation discrète des plus humbles cailloux.



Dimitris Pikionis, aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes.

Notes

¹ Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Dorbon-Ainé, Paris, 1900 – Tome I – Troisième édition revue et corrigée. Traduction de Charles Weiss, p. 22.

² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria Libri Decem*, 1541[1450], Liber X, Caput I, p. 145: *tempus pervicax rerum prosternator*. Traduction française: *L'Art d'édifier*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 468.

³ Dimitris Pikionis, «A Sentimental Topography» [1935] in Pamela Johnston (éd.), *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968: A sentimental topography*, Architectural Association, Londres, 1989 et in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan, 1999, p. 228 (traduction de l'anglais par l'auteur).

⁴ Charles Baudelaire, *Le Cygne*, 1859. Le poème fut publié dans la section «Tableaux parisiens», dans la deuxième édition de *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1861, pp. 202-205.

⁵ Rafael Moneo, «La soledad de los edificios», in *Rafael Moneo 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid, 2004 (traduction de l'auteur). Texte en anglais: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/3/recy/recy1t.html>

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*

⁸ Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, Infolio Editions, Gollion, 2016. Un des chapitres du livre,

dont la première édition parut en italien en 1966, est intitulé «La théorie de la permanence et les monuments».

⁹ Mary McCarthy, *Les Pierres de Florence*, Editions Séquoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 73. La première édition, *The Stones of Florence*, fut publiée en 1959.

¹⁰ La *pietra forte* est un grès à ciment calcaire d'origine détritique de couleur brune. La principale carrière qui fournissait en grande quantité les pierres utilisées dans la construction de la ville de Florence se trouvait où prend place aujourd'hui le *Jardin de Boboli*. La *pietra serena* est également un grès de couleur gris clair à gris foncé utilisé de préférence pour des éléments décoratifs, à cause de sa résistance réduite aux agents atmosphériques.

¹¹ Ruskin affirme: «*Tandis que le Nord continuait à produire d'immenses et intéressantes statues, le Sud, dans son style incrusté, diminuait le plus souvent la forme humaine et la subordonnait à une abondance de fleurs et de feuillages dont les exemples lui étaient fournis par la fantaisiste décoration romane, d'où le style incrusté dérive en droite ligne.*» La citation est tirée de John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, Librairie Renouard, Paris, 1906 (traduction de Mathilde Crémieux), Volume 2, Chapitre IV: *Saint-Marc*, p. 84.

¹² John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 73.

¹³ Francesco Venezia, «Il tras-

porto di un frammento. Un museo / Transfer of a fragment. A museum», *Lotus international*, n°33, 1981, pp. 74-78 (traduction de l'auteur). Le projet réalisé fut publié, quelques années plus tard, par la même revue: Luca Ortelli, «Architettura di muri. Il museo di Gibellina di Francesco Venezia / Architecture of walls. Francesco Venezia's Gibellina museum», *Lotus international*, n°42, 1984, pp. 120-128.

¹⁴ Luca Deon, Tony Häfliger (éd.), *Caruso St John Architects: knitting weaving wrapping pressing stricken weben einhüllen prägen*, Birkhäuser, Basel, 2002, pp. 14-27.

¹⁵ Dans ce contexte, le musée d'histoire de Ningbo, projeté par Wang Shu et achevé en 2008, constitue un exemple de remploi exceptionnel, de par la dimension du bâtiment. Dans ce cas, la réutilisation et l'assemblage de matériaux de construction de forme, de dimension, d'âge et de provenance très variés ont été l'objet d'une telle spectacularisation que l'on a attribué à l'édifice une signification symbolique et politique inattendue.

¹⁶ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸ La «lettre programmatique» que Pikionis écrivit en vue des travaux d'aménagement des alentours de l'Acropole se trouve in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan, 1999, pp. 226-228 (traduction de l'auteur).



Les vies multiples de l'« Unité d'habitation » (1945-1967-2017)

Les temps courts de la reproductibilité du modèle et de l'entropie à l'œuvre

Franz Graf

Construire dans le construit, avec l'objectif de restaurer, consolider, voire de transformer, place la question du temps, ou plutôt de ce qu'il est advenu du bâtiment, de la ville ou du paysage lors d'une certaine durée, au centre du projet d'architecture. Tout est déjà construit, et en tant qu'architectes nous nous inscrivons, par nos interventions, dans un processus rationnel qui tente de nous approprier le monde dont nous avons hérité, de le faire devenir le cadre de notre vie quotidienne. Le monde construit contient à la fois implicitement la reconnaissance de la réalité de ce qui fut le passé et l'anticipation de ce qui sera le futur, et de la connaissance de sa continuité dans la durée, celle du bâti bien entendu, se dégage le projet adéquat. Celle-ci peut être longue et plus ou moins sédimentée dans les mémoires, l'écart temporel rendant la confrontation réfléchie comme cela devrait être le cas lors d'opérations dans le bâti « historique ». Mais la sauvegarde du contemporain nous oblige à réagir avec célérité et nous concentrer sur un temps court, à mémoire rapprochée, lors d'interventions sur des bâtiments « jeunes », mal connus car trop proches, mais déjà sujets à de lourdes transformations. La connaissance détaillée de ce temps court de vie du passé récent, de cette anamnèse rapprochée, est vitale pour le projet car dans sa construction et dans les premières années de sa vie se concentrent les événements prégnants du devenir de l'ouvrage sur le moyen et long terme.

Constructions, répétitions et différences

Or, si l'analyse d'une architecture unique sur un temps court n'appelle souvent qu'une description du fait singulier, c'est sur sa production en série, l'objet premier et sa réplique, qu'elle produira de la connaissance, lors de la comparaison entre les modes constructifs de types « identiques » et celle de leurs évolutions forcément divergentes une fois construits. Cela a été particulièrement saisissant lors de l'étude approfondie des Unités d'habitation (1945-1967) dont une soixantaine seront projetées et cinq construites par Le Corbusier et André Wogenscky.

Et leurs micro-histoires particulières et parallèles méritent d'être confrontées, d'autant qu'elles ne l'ont jamais sérieusement été, malgré la profusion d'écrits, largement superficiels, sur ces utopies construites¹. Projets phares de la production corbuséenne, les Unités d'habitation constituent un moment exceptionnel dans l'élaboration de la culture de l'habitat au XX^e siècle. Construites à cinq exemplaires (Marseille, Rezé, Berlin, Briey-en-Forêt et Firminy) après la Seconde Guerre mondiale, elles sont porteuses d'une quantité innombrable d'inventions techniques, constructives, typologiques, architecturales et urbanistiques (pilotis, toiture-terrasse, duplex, cuisine équipée, vide-ordures, brise-soleil, béton brut, etc.). Elles sont l'aboutissement d'une longue et patiente réflexion sur le logement, résultat d'une habile combinaison entre la dimension individuelle et collective de l'habitat². Si elles sont semblables et représentatives d'un type nouveau d'édifice, les Unités d'habitation ne relèvent pas pour autant de la répétition au sens propre du terme. Si elles sont parfaitement identifiables quant à leur image, elles diffèrent en effet toutes par leur forme, leurs dimensions, leur matérialité, leurs typologies, leurs équipements, mais fondamentalement par le système constructif convoqué pour leur construction.

L'Unité d'habitation de Marseille, construite entre 1947 et 1952 le long du boulevard Michelet par Le Corbusier et l'Atelier des bâtisseurs (ATBAT), est le véritable « prototype » des Unités de grandeur conforme, l'aboutissement de la recherche patiente que l'architecte mène depuis sa visite à la Chartreuse de Galluzzo en Toscane, en 1907, sur l'habitat collectif et son agencement dans l'urbanisme moderne, principal vecteur de transformation de la société des hommes³. La structure porteuse construite par les entreprises Construction Moderne Française et Travaux du Midi est une ossature ponctuelle, une grille tridimensionnelle en béton armé coulé sur place qui constitue le corps du bâtiment (137,18 x 24,4 x 56 mètres, pilotis compris). Ce fameux « bouteiller » est prévu pour accueillir des composants industriels, esquissés par Jean Prouvé sous forme de cellules tridimensionnelles métalliques, qui seront matérialisées par des ossatures en bois posées sur des planchers métalliques, soigneusement isolées les unes des autres, et des poutres en béton pour permettre une isolation phonique optimale, le recueil de l'individu dans la structure collective. Cette disposition engendrera des interstices vides fort peu économiques.

Le corps principal de logements, 326 cellules de différentes typologies, est posé sur un sol artificiel, épais plancher creux constitué de deux poutres maîtresses longitudinales qui portent sur de puissants pilotis volumiques espacés d'une trame sur deux. L'ensemble est monolithique et repose de manière totalement désolidarisée et par seule compression sur les têtes de pieux enfoncés dans un sol peu résistant. Les façades, constituées d'éléments préfabriqués *in situ* – séparatifs et garde-corps – sont rapportées aux poutres et dalles de planchers et sont closes par des pans vitrés à quatre châssis en chêne s'ouvrant sur toute la largeur de la cellule. Si, selon les termes mêmes de l'architecte, « l'ossature elle-même peut s'attribuer une fonction esthétique »⁴, ce n'est pas seulement le gros œuvre qui sera la véritable bataille des techniques, mais l'intégration des réseaux nécessaires à l'équipement technique de l'habitation. Le plus haut niveau de confort est exigé, et cela passe de l'aménagement de la cuisine confié à Charlotte Perriand, qui contient un dispositif hydraulique d'évacuation des déchets organiques

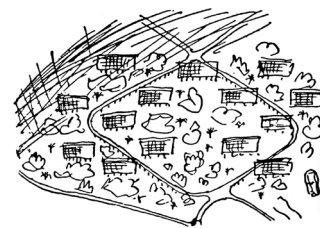


Schéma préfigurant une urbanisation à base d'Unités, pour Nemours en Algérie, 1934.

depuis l'évier (système Garchey), aux équipements de la salle de bains et du mobilier intégré dans l'ensemble de l'appartement. Le chauffage et la ventilation, inspirés des équipements des buildings américains, sont étudiés en détail : c'est un système à air pulsé qui chauffe, refroidit et ventile mécaniquement les logements par une distribution et un réglage sophistiqués⁵. Au-delà d'une technique sans commune mesure avec celle qui est couramment utilisée, les architectes l'exaltent par des dispositifs architecturaux fortement expressifs, comme les monumentales cheminées d'extraction d'air en toiture ou le poste de collecte des ordures ménagères. Si les équipements font appel à des techniques avancées, le chantier, bien que placé sous l'égide de la préfabrication, de la normalisation et de la standardisation, est lui assez traditionnel, et la chaîne de montage plutôt une métaphore poétique. Les difficultés objectives de la production dans l'immédiat après-guerre – manque de main-d'œuvre, d'ouvriers qualifiés, problèmes d'approvisionnement des matériaux de construction, difficultés administratives – déboucheront sur une exécution loin d'être parfaite. Les moyens pauvres – les coffrages en bois par exemple –, les malfaçons et autres difficultés matérialiseront un épiderme dont le caractère sera qualifié par Le Corbusier de « *romantisme du mal foutu* »⁶.

L'Unité d'habitation de Rezé-les-Nantes est construite entre 1953 et 1955 au sud de Nantes, dans le parc d'un château qui en constituera l'environnement immédiat, selon le modèle marseillais. L'ingénieur Bernard Lafaille collaborera à plusieurs avant-projets : un bouteiller en structure métallique puis un système sans ossature à base de superposition de cellules autonomes préfabriquées en U, ensuite une version utilisant

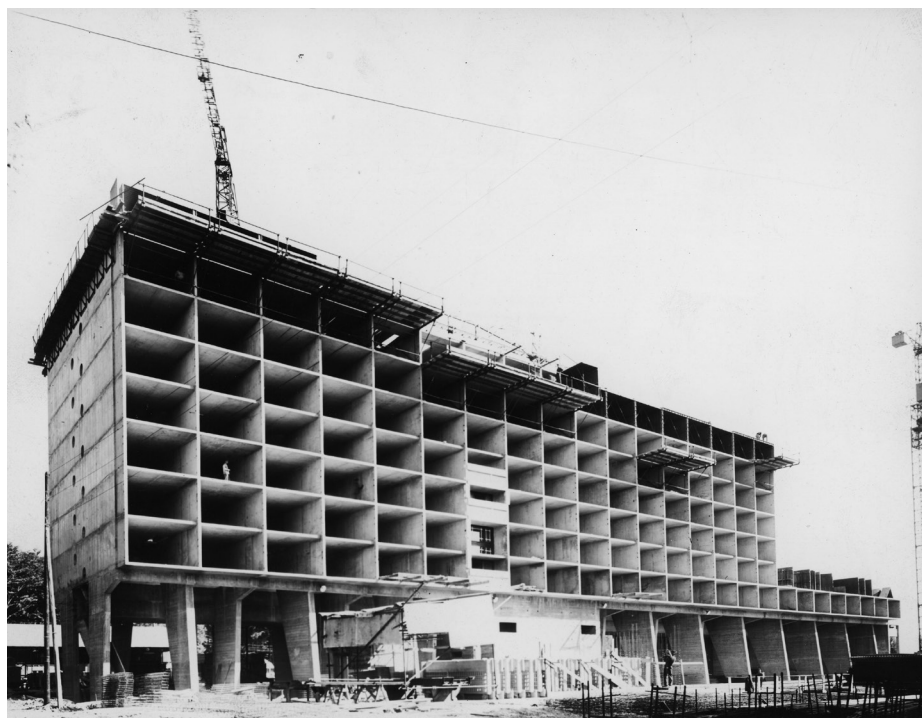


L'Unité d'habitation de Rezé-les-Nantes en construction.

les procédés Freyssinet précontraints (STUP). La construction se fera finalement selon une conception plus classique par les ingénieurs Séchaud et Metz, au moyen de procédés en béton préfabriqué tels qu'ils se développent nombreux pour la reconstruction française⁷. Il s'agit de travailler avec des techniques éprouvées, mais surtout de pouvoir garantir un coût de construction très économique qui respecte les financements du logement social HLM, beaucoup plus réduits que ceux de l'Etat qui a financé Marseille, réalisation expérimentale hors normes.

Le corps principal de logements, 294 cellules de typologies diverses, est posé directement sur le sol où se trouve un sillon granitique en surface, les murs séparatifs des cellules étant évidés et mis en forme devenant des «pilotis». La structure porteuse du bloc des logements (105,71 x 19,03 x 51,8 mètres, pilotis compris) est lamellaire, juxtaposition de murs porteurs en béton banché stabilisés par la compression, qui transfèrent leur poids au sol par les pilotis en V et en M. Les axes qui déterminent l'inclinaison de ces derniers se rejoignent au centre de poussée des efforts du vent transversal, le contreventement longitudinal se faisant par le bloc des circulations verticales et les refends sud. La mise en œuvre des murs est faite avec le système BERU, à l'aide de châssis métalliques réutilisables qui maintiennent des plaques de béton cellulaire utilisées comme coffrage perdu dans lequel sera coulé un béton faiblement armé. L'insonorisation du bâtiment sera encore une préoccupation majeure du projet, résolue par la masse (verticalement) et par le doublement du plancher en poutrelles préfabriquées et hourdis creux (plancher PO) par une dalle flottante assurant aussi le chauffage par le sol. Les refends et des planchers en béton armé se prolongent en façade, au-delà des pans en panneaux vitrés ou menuisés, parfois polychromes, et sont revêtus de plaques préfabriquées d'agrégats cimentés et lavés. Si l'équipement technique de l'habitation est remarquable – pour preuve les ascenseurs gérés par un liftier – l'économie de moyens ne permettra pas des machines sophistiquées et les gestes architecturaux seront contenus, comme les galeries techniques situées entre les pilotis ou au niveau de la terrasse. Néanmoins, si le chauffage n'est plus celui des buildings américains, le polytechnicien André Missenard, avec son entreprise, appliquera à grande échelle un principe dont il est l'ardent partisan, le chauffage par rayonnement, en l'occurrence à base de serpentins dans la chape flottante. S'il est toujours en fonctionnement aujourd'hui, les préfabriqués de façade ont été remplacés dans leur presque totalité, la fixation de cette peau s'étant révélée défectueuse.

L'Unité d'habitation de Briey-en-Forêt (339 logements) est construite en 1959 et 1960 dans la forêt domaniale à deux kilomètres de la petite ville, au centre d'une cité satellite qui n'a jamais vu le jour⁸. Elle est édifiée sur la base de celle de Rezé, avec des contraintes HLM tant en termes de surface qu'en matière de crédits restreints, par la même entreprise de construction, la Compagnie d'entreprises électriques, mécaniques et de travaux publics. Le terrain étant peu stable, un radier de 2,5 mètres d'épaisseur, véritable sol artificiel enfoui, sera coulé sous l'emprise du bâtiment. Le principe lamellaire en plan et alvéolaire en coupe pour le corps de bâtiment (110 x 19 x 56 mètres) est reconduit, réalisé cependant avec une mise en œuvre à l'aide d'un procédé industrialisé, le procédé Outilnord, assurant rapidité et simplicité d'exécution extrêmes.



L'Unité d'habitation de Briey-en-Forêt en construction.

L'Unité de Briey sera parmi les premières opérations réalisées avec ce procédé dont l'agrément est obtenu en 1959. Il s'agit de coffrages outils qui, constitués de deux demi-coquilles rétractables en panneaux de tôles d'acier, permettent de faire une série de tunnels juxtaposés et de procéder ainsi au bétonnage simultané de voiles de refends et de la dalle sur une grande longueur. Les rotations accélérées augmentent la vitesse d'exécution du chantier.

La structure monolithique constituée de voiles verticaux transversaux en béton conséquemment armé – et non de murs-poids – et de dalles permet le contreventement transversal et l'isolation phonique par l'effet de leur masse, et rend caduques les systèmes de préfabrication lourde largement utilisés jusqu'à ce jour. Les bords des « casiers » en béton seront revêtus d'éléments de finition en ciment préfabriqué, les pans de verres et bois de la façade posés en retrait pour laisser place aux balcons, la continuité de la structure entre l'intérieur et l'extérieur est complète. Il s'agit d'une optimisation entre le type architectural et le type structurel, mais c'est ce dernier qui s'est au mieux identifié avec la géométrie du premier. Il s'agit en quelque sorte d'habiter la structure, rappel de ce qui était évoqué dans la mégastructure du plan Obus pour Alger. La radicalité des moyens de production et la simplicité de la construction se retrouvent dans l'ensemble du bâtiment, comme par exemple dans les équipements techniques : Missenard proposera le chauffage par le sol, mais ici posé en serpentin sur le ferrailage et coulé dans les dalles, et qui sera activé provisoirement pour accélérer la prise du béton sur le chantier. Cette Unité d'habitation dans la forêt, véritable utopie échouée comme un paquebot ensablé, a frôlé la démolition avant de connaître une sauvegarde réussie.



L'Unité d'habitation de Berlin est construite en 1957 et 1958 sur la colline olympique de Charlottenburg, en face du stade des jeux de 1936 construit par Albert Speer⁹. Elle fait partie de l'«exposition internationale du bâtiment», l'*Interbau 1957*, mais ne pourra s'insérer dans le Hansa Viertel, le quartier à développer, au vu de ses dimensions. Son histoire conflictuelle et la distance indignée que Le Corbusier tiendra vis-à-vis du bâtiment exécuté en font une Unité peu documentée, mais particulièrement intéressante.

Les Unités d'habitation de Berlin et de Firminy en construction.

En effet, si l'Unité d'habitation est déjà éloignée d'un HLM classique, sa mise aux normes de la *Baupolizei* et la maîtrise d'œuvre sous responsabilité d'un bureau berlinois limitant le rôle des concepteurs à la simple supervision des travaux entraînera des divergences conséquentes entre le modèle et l'exécution : abandon du modulator et adaptation des pièces aux dimensions exigées (4 mètres de large et 2,5 mètres de haut), suppression des brise-soleil, construction d'une salle des machines entre les pilotis, modification des fenêtres, suppression des équipements collectifs en toiture, etc. L'exécution se fait donc sous la direction du bureau Müller-Reppen à une cadence accélérée, l'entreprise Beton und Monnierbau AG construit le gros œuvre de janvier à décembre 1957, rythme impressionnant car le chantier est gigantesque, c'est la plus grande «maison» d'Europe (141,20 x 22,96 x 52,94 mètres, pilotis compris) qui contient 527 logements¹⁰. Cela permettra à l'Unité de participer à l'*Interbau* avec 20 appartements aménagés pouvant être visités dans la structure porteuse en construction à l'automne. Elle sera largement préfabriquée, notamment tous les murs de refend avec des éléments de la hauteur d'un étage jointoyés par clavetage au ciment, ainsi que les balcons et leurs séparatifs verticaux. Les pilotis seront eux coulés sur place avec des coffrages métalliques et se fondent sur les semelles peu profondes. Le contreventement de cette structure se fera par le bloc des circulations verticales mais aussi par une série de poutres longitudinales au niveau des rues intérieures, de l'intérieur de la cellule et des façades. Des fenêtres



en acier prendront place dans ce qui ressemble plus à une maçonnerie percée qu'à un pan vitré, et Le Corbusier usera de la polychromie et du dessin pour détourner l'œil de l'effet désastreux, selon lui, des fenêtres posées. En ce qui concerne les installations, si la technique allemande est impressionnante, la salle des machines encombre les pilotis, et le chauffage est on ne peut plus traditionnel, avec des radiateurs sous les fenêtres. Quoi qu'il en soit, le caractère, la masse présente et l'image sont bien ceux d'une Unité d'habitation de grande qualité, « *Typ Berlin* ».

L'Unité d'habitation de Firminy-Vert est construite entre 1965 et 1967, en limite du développement de la nouvelle ville verte et adossée à une colline selon un axe héliothermique nord-sud, correspondant aux prescriptions de la Ville radieuse¹¹. Son étude se déroule juste à la suite de celle de la Ville radieuse de Meaux pour laquelle l'Atelier prévoit cinq Unités à ossature en acier, comme cela avait par ailleurs été systématiquement envisagé à Marseille, Rezé et Briey au début des études, puis abandonné. L'ingénieur Ove Arup dessinera des pilotis pour Meaux, qui seront transposés à Firminy avant d'être remplacés par des voiles en M et V comme pour les Unités précédentes. Le principe structurel du « château de cartes » de Briey, qui succède au « casier à bouteilles » de Marseille, est reconduit à Firminy, où l'entreprise locale Stribick réalise le gros œuvre sous la direction du bureau d'études Présenté. Le corps du bâtiment contenant 414 logements (131 x 21 x 50 mètres, pilotis compris) sera donc totalement coulé sur place avec des coffrages métalliques selon le principe du « traditionnel évolué », bien adapté au savoir-faire de l'entreprise. L'architecte est d'ailleurs préoccupé par les qualités plastiques de l'architecture, comme le calepinage du coffrage des pilotis qui produirait un appareillage cyclopéen de pierres en béton lisse. Le commanditaire, Eugène Claudius-Petit, aura un rôle important dans cette opération à nouveau soumise aux dures règles économiques des HLM, pour

en garantissant la qualité architecturale et le confort des habitants : pilotis un refend sur deux, double hauteur dans les cellules, pan de verre (simple) complet sur la façade, vide-ordures individuel – abandonné pour des questions budgétaires. L'ameublement des cellules fera l'objet d'un soin particulier, Pierre Gariche retravaillant les plans de Charlotte Perriand pour Marseille.

Les pilotis sont coulés lorsque meurt Le Corbusier, et Wogenscky, qui a cosigné toutes les Unités, poursuit le chantier avec respect mais initiative, par exemple lorsqu'il décide de la polychromie de la façade avec Marta Pan, sans prétendre imaginer celle qu'aurait appliquée l'architecte. Avec l'achèvement de la construction de l'Unité, Wogenscky reçoit un mandat d'étude pour une deuxième Unité – une troisième sera même envisagée en 1968 – avec pour but de respecter les plans de financement des HLM, ce qui n'était pas le cas des précédentes, celle de Firminy dépassant de 21 % le budget prévu, par exemple. Une série de mesures – changement de la trame porteuse, industrialisation poussée du gros œuvre, etc. – furent envisagées avec l'aide de l'ingénieur Pavlopoulos et leur impact sur l'architecture des Unités aurait été des plus intéressants, mais la crise économique à l'échelle régionale stoppera net le chantier au niveau des fondations.

Ainsi le temps court (1945-1967) de la production de la série – plutôt qu'en série – des cinq Unités d'habitation, parfois simultanément, et de chaque opération (d'une durée de 2 à 7 ans) montre l'extraordinaire potentiel d'adaptation aux plus récents, économiques mais surtout inventifs systèmes constructifs de l'après-guerre en Europe d'un modèle unique et iconique, celui de l'Unité d'habitation, et donc sa matérialisation déclinée sous toutes ses formes.

Anamnèses et réceptions

Lors de la (courte, de 50 à 65 ans) vie de ces Unités d'habitation, ces différences seront par ailleurs accusées par l'inéluctable morsure de l'érosion et sa nécessaire réparation ainsi que par les changements, parfois violents, qu'elles subissent, intimement liés à leur micro-histoire et à la réception qu'elles ont connue.

L'Unité d'habitation de grandeur conforme de Marseille est la première de la série, et connaît des conditions d'exécution exceptionnelles car construite avec l'aide de l'Etat avec un budget ouvert et en dehors de toute réglementation contraignante. Initialement prévue avec un statut locatif, elle devient une copropriété en mai 1954 et accueillera dès le début des années 1960 des habitants appartenant à la classe moyenne avec un niveau culturel relativement élevé. La première génération portera le projet de vie communautaire de la cité radieuse, cédant le pas à une population plus aisée qui ne supporte que moyennement les visites quotidiennes à cette cité. Il faut dire qu'elle est lieu de pèlerinage, et ce dès le creusement de ses fondations, pour les architectes du monde entier lorsqu'elle était en chantier, et plus largement pour tout curieux d'architecture dès son achèvement, intérêt aujourd'hui relancé par



Les Unités d'habitation de Marseille et de Rezé-les-Nantes en 2016.

son inscription sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco en juillet 2016, après son classement au titre de monument historique en 1986. Elle est aussi le lieu, avant même son achèvement, de désordres liés à l'étanchéité de ses façades et de son toit-terrasse, ainsi qu'au mauvais fonctionnement du système de chauffage. S'ensuivent des travaux invasifs, qui seront «dérestaurés» lors du classement, puis l'Unité bénéficiera d'interventions ponctuelles plus respectueuses jusqu'en 2008, date à laquelle cette stratégie sera remplacée par une restauration plus ambitieuse, elle aussi dans les règles de la restauration monumentale, qui a déjà repris la toiture et les façades : il s'agit à Marseille d'un chantier permanent, qui prolonge tout compte fait naturellement la construction du bâtiment¹².

L'Unité de Rezé-les-Nantes a été le passage du modèle d'un statut hors normes à celui très règlementé de l'économie du logement social, porté, lors des difficultés de programmation puis du chantier qui sera exemplaire, par une coopérative d'habitants collaborant sur un pied d'égalité, décrits comme des «habitants authentiques». C'est, en quelque sorte, la mise à l'épreuve du prototype qui apportera logements spacieux, équipements et qualités distributives de l'habitat pour ceux qui quittent des conditions de confort largement désastreuses, et qui en apprécient les avantages. Cet équilibre social sera bousculé par une loi nationale en 1971, et la moitié des appartements seront vendus et profondément transformés typologiquement. Les façades et la toiture de l'Unité ont été inscrites à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1965. Dans les années 1980, on intervient avec retenue sur les façades, puis de 1996 à 1999 la presque totalité des éléments préfabriqués sont remplacés «à l'identique» sur la base d'un appel d'offres restreint «performanciel», les vitrages des pans de verres traités avec désinvolture – le verre armé d'origine remplacé par des verres sérigraphiés. Aujourd'hui tous les travaux des éléments de façade sont à reprendre car ils menacent de se détacher, et la façade est à rénover dans sa totalité moins de vingt ans après sa reconstruction.

Si la construction de l'Unité de Briey a été un tour de force dans un environnement géographiquement, économiquement et sociologiquement hostile – selon les mots d'André Wogenscky – sa vie s'apparentera vite à un « naufrage », provoqué par de multiples facteurs, allant d'une gestion politique et administrative adverse à la crise économique en Lorraine, en passant par la fuite de nombreux locataires et le manque d'entretien qui en fait un début de ruine à l'abandon. Le propriétaire, le Conseil général, envisage sérieusement sa démolition en 1983. Grâce à l'action de personnalités politiques et architecturales, elle sera évitée de justesse, et l'hôpital Maillot, situé à proximité, se porte acquéreur en 1987 – pour un franc symbolique – pour y loger une école et des logements pour infirmières dans un tiers de son volume, le reste étant réhabilité, restructuré dans sa typologie et vendu comme logements. L'installation de l'association « La première rue » qui y mènera une activité culturelle importante d'impact international dès 1991, le réaménagement de ses abords et l'inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1993 marqueront la renaissance et le rayonnement de cette cité radieuse. Le béton brut des façades, fortement dégradé a fait l'objet d'une rénovation respectueuse de 2006 à 2009, la peinture en dernière couche ayant été retenue par défaut.

La cité radieuse de Berlin connaîtra un réel engouement populaire et sera un succès politique avant même son achèvement, dès son inauguration à l'état de gros œuvre le 6 décembre 1957. Située hors site de l'*Interbau 1957*, la *Corbusier-Haus* en sera néanmoins la réalisation la plus commentée et célébrée, aussi par les autorités administratives de l'ancienne capitale allemande soucieuses de souligner la participation de l'architecte à une prestigieuse exposition internationale du bâtiment. De logement social rigoureusement attribué à ses débuts, son statut évoluera vers la copropriété en 1979, devenant aujourd'hui un lieu d'habitation extrêmement prisé. L'unité sera classée au titre de monument historique [*Denkmalschutz*] en 1979. Lors de sa durée de soixante ans une première rénovation importante de ses enveloppes en 1993 a enduit le béton brut d'une couche plastique, opération reconduite lors de l'intervention en cours et qui ne rend pas justice à la valeur patrimoniale attribuée.

La construction de l'Unité de Firminy se fera en continuité de celle du quartier de Firminy-Vert, concept corbuséen s'il en est, et après les projets pour le « centre civique », soit la Maison de la culture et de la jeunesse, le stade municipal et l'église Saint-Pierre, modernisation menée par Claudius-Petit dès 1953. Une antipathie certaine se déclarera entre les habitants de l'Unité, ravis de vivre dans le cadre d'une « utopie construite », et les représentants politiques élus en 1971 par une population qui est dépassée par les changements profonds de la ville. S'ensuit une attitude négative du gestionnaire HLM qui conduit à l'isolement progressif du bâtiment et à terme à sa probable démolition. En effet dès 1983 le nombre de logements vacants l'emporte sur celui des logements occupés, et le gestionnaire décide de regrouper les locataires restants dans la partie sud et de fermer la partie nord du bâtiment, qui se dégrade dangereusement. L'engagement des habitants pour sa pérennité, son classement au titre de monument historique en 1993 et une série d'études pour sa rénovation engagées par le gestionnaire, fortement épaulé par des instances nationales,



Les Unités d'habitation de Briey-en-Forêt, Berlin et Firminy en 2016.

provoquent la revitalisation de l'ensemble de l'Unité, une profonde restructuration typologique en partie nord et la restauration «énergique» des enveloppes qui passe par une rénovation en profondeur des éléments en béton et un changement total des menuiseries.

Coda

Ainsi cette exploration du temps court de la construction et de la vie d'œuvres iconiques confronte la permanence de l'image suspendue hors du temps de l'Unité d'habitation et les différences, d'une part des réalisations d'un même modèle, surtout de leur système constructif, et de l'autre des transformations et dégradations de ses matérialisations, mais aussi les stratégies d'intervention, qui, pour s'appliquer à un ensemble d'objets reconnus et protégés, sont néanmoins très éloignées, pour ne pas dire opposées. C'est de la confrontation sur leurs cinquante premières années que l'histoire de l'architecture contemporaine et l'histoire matérielle du bâti, qui brassent l'histoire sociale de l'œuvre et de sa réception, l'histoire des techniques de construction – du gros œuvre aux installations –, l'histoire de l'habitat et du confort, l'histoire de la sauvegarde qu'il s'agisse de ressource basique ou de valeur monumentale, que vont se dégager les éléments structurants du devenir du projet d'architecture pour ces utopies construites, tragiques mais quelque part familières, voire domestiques, au regard des boursouflures architecturales que produit localement l'expansion brutale d'une économie à l'échelle planétaire.

Notes

¹ Cette étude a été menée récemment par le laboratoire des Techniques et de la sauvegarde de l'architecture moderne, notamment par Franz Graf, professeur, Yvan Delemontey et Stephan Rutishauser, enseignants et chercheurs. Elle s'est basée sur un travail de terrain approfondi et sur l'analyse exhaustive des dossiers de projet et d'exécution, ainsi que des travaux successifs déposés à la Fondation Le Corbusier. Qu'elle soit ici remerciée, en particulier son directeur Michel Richard et son architecte Bénédicte Gandini.

² Gérard Monnier, *Le Corbusier : Les unités d'habitation en France*, Belin-Herstcher, Paris, 2002.

³ Jacques Sbriglio, *L'Unité d'habitation de Marseille*, Parenthèses, Marseille, 1992.

⁴ Cité par Jean Petit, in *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Genève, 1970, p.148.

⁵ Sur les questions du confort au XX^e siècle, voir : Giulia Marino, *Some Like It Hot ! Le confort physiologique et ses dispositifs dans l'architecture du XX^e siècle : histoire et devenir d'un enjeu majeur*, Thèse de doctorat, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2014.

⁶ Le Corbusier, *Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*, Frémeaux et associés, Vincennes, 2007.

⁷ Pol Abraham, *L'Architecture préfabriquée*, Dunod, Paris, 1946.

⁸ Joseph Abram, *Le Corbusier à Brie. Histoire mouvementée d'une Unité d'habitation*, Jean-Michel Place, Paris, 2006.

⁹ Nicolas Clemens, «Le Corbusier et la querelle de Berlin», *Histoire urbaine*, n°16, 2006, pp.131-148.

¹⁰ Frithjof Müller-Reppen, *Le Corbusier's Wohninheit am Heilsberger Dreieck «Typ Berlin»*, Verlag für Fachliteratur, Berlin, 1958.

¹¹ Gilles Ragot, *Le Corbusier à Firminy-Vert*, Editions du patrimoine, Paris, 2011.

¹² Yvan Delemontey, «The Marseille Unité d'habitation after Le Corbusier : Or the chronicle of a Permanent Construction Site», *Docomomo Journal*, n°54, 2016, pp.60-65.



Ecrire sur les bâtiments, d'aujourd'hui et d'alors

Christophe Van Gerrewey

«Architecture (comme mon esprit s'y retrouve!)»¹ Paul Valéry

The Building, un ouvrage collectif édité par José Aragüez, professeur auxiliaire à l'Université de Columbia et doctorant à l'Université Princeton, incite à la réflexion. Résultat d'une expérience menée en plusieurs phases², le livre rassemble la contribution de trente auteurs, qui ont été invités à écrire un article de 1200 mots sur un bâtiment de leur choix, construit ces 25 dernières années. L'éditeur de l'ouvrage a subdivisé les contributions en groupes thématiques de cinq articles. Six auteurs ont été invités à réagir à l'une de ces thématiques en rédigeant un essai de 4000 mots. Les 36 textes ainsi rassemblés constituent la partie principale de *The Building*. La deuxième partie se compose quant à elle de cinq «essais critiques sur le Bâtiment» de nature plutôt théorique. La troisième et dernière partie aborde la question du «Bâtiment dans l'enseignement de l'architecture» et comprend elle aussi cinq essais. Au total donc, l'ouvrage compte 46 textes, chacun précédé d'une introduction. En guise de cerise sur le gâteau, Mark Cousins nous gratifie d'une conclusion douce-amère («Il n'est pas question de simplicité ici, mais justement d'une grande confusion.»), qui ponctue l'ouvrage comme la fine feuille de chocolat fourrée à la menthe offerte à M. Creosote dans *Le Sens de la Vie* des Monty Pythons: un dessert minuscule, mais qui fait exploser le ventre du client obèse après un repas trop plantureux.

Les intentions d'Aragüez lors de l'organisation, en 2014, des colloques qui ont conduit à *The Building* étaient pourtant justifiées, même si la culture architecturale du XXI^e siècle est en soi trop vaste, trop fragmentée et trop diverse pour être réduite à cette seule analyse – et c'est bien là le problème. «Au cours des dernières décennies, – nous dit-il dans l'introduction – l'histoire et la théorie de l'architecture ont accompli le travail remarquable et nécessaire de repousser leurs limites et d'élargir leurs publics.

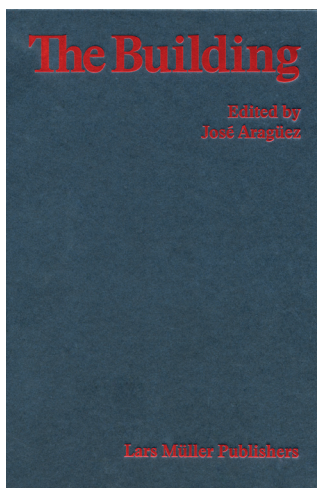
Le revers de cette expansion, cependant, a consisté en un déplacement marqué de l'objet, et avec lui, une certaine négligence de la pensée architecturale proprement dite. A l'autre extrémité du spectre, les discussions centrées sur le processus de conception et les résultats se révèlent souvent autoréférentielles (dont celles ayant trait à l'"autonomie") ou limitées aux domaines de la pratique et de l'enseignement en laboratoire. Ce projet construit un pont entre ces deux tendances en mobilisant un thème – "le bâtiment" – qui appartient typiquement à la seconde, tout en cherchant l'expansion de la première.³ En d'autres termes, Aragüez tente de (re)connecter la théorie et l'histoire avec la pratique et l'enseignement, en suscitant un intérêt renouvelé pour «le bâtiment» – ou dans le cas de ce livre, pour 25 d'entre eux.

Le sentiment que les sciences de l'architecture se sont détournées de l'architecture elle-même, traditionnellement définie comme la conception culturelle de bâtiments – ou pour le dire de façon plus positive, la présomption selon laquelle la définition de l'architecture s'est élargie au point d'en devenir indéfinissable – est partagée par d'autres. A l'occasion de la quatrième Rencontre internationale du Réseau européen d'histoire de l'architecture (EAHN) en 2016 à Dublin – qui a elle aussi pris des allures de joyeuses agapes – Jean-Louis Cohen a donné la première conférence principale, résumée comme suit : «*La discipline de l'histoire architecturale, ou plutôt de l'histoire de l'architecture, ou encore des travaux historiques en architecture, est en plein essor, comme on peut le mesurer à l'explosion quantitative des mémoires, des publications et des expositions. Elle fait également face à de nouveaux défis. La fragmentation des objets de recherche, la miniaturisation des études et le centrage sur les médias élargissent certes le champ de la connaissance, mais aboutissent parfois à l'affaiblissement des efforts de compréhension des constructions et des schémas urbains.*»⁴ Un nombre grandissant d'études sont menées, mais ces dernières portent sur des aspects de l'architecture plus restreints et non traditionnels ou non architectoniques. Pour mentionner quelques-uns des sujets de la réunion de Dublin qui ont provoqué le malaise de Jean-Louis Cohen : l'attente dans la ville, la maison de la tour médiévale tardive, la théorie du travail, le «big data» dans l'historiographie, les départements des travaux publics coloniaux, la représentation de la finance, la base, le village moderne et «qu'est-ce que l'Europe?».

Toute interconnexion entre ces domaines de recherche semble en effet impossible ; il manque cruellement un *common ground* avec la pratique architecturale – pour reprendre le titre de la Biennale d'architecture de Venise 2012 de Chipperfield. Bien que *The Building* puisse donner cette impression, il ne s'agit pas d'une évolution typique du XXI^e siècle ou exclusive à l'architecture, mais d'une conséquence de la division du travail : dans tout système moderne, les tâches sont séparées pour permettre la spécialisation des participants. D'un point de vue professionnel, c'est une bonne chose, mais comme Marx l'a souvent souligné, la division du travail a aussi ses côtés négatifs. D'une part, les individus sont exclus des aspects importants de la culture et de la société lorsqu'ils ne sont pas «qualifiés» pour comprendre et apprécier, par exemple, la construction d'un pont ou la signification d'Ulysse. D'autre part, les tâches qu'ils sont autorisés (ou forcés) à accomplir sont si petites et si fragmentées qu'ils perdent inévitablement la «vue d'ensemble» et ne comprennent plus ce qu'ils

produisent ou font. Un ouvrier de la chaîne de montage d'une usine automobile a non seulement un travail ennuyeux et répétitif, mais il n'a souvent aucune idée de la façon dont ses activités contribuent à la production de l'automobile en tant que produit fini. Marx a émis l'espoir que cette double exclusion puisse être transcendée. Dans *L'Idéologie allemande*, publiée en 1845, il affirmait qu'à partir du moment où la société réglerait la production générale, il deviendrait possible «de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique»⁵.

Cette affirmation peut s'appliquer à l'architecture de deux façons. Ne devrait-il pas être possible, pour les êtres humains, de s'engager dans l'architecture – imaginer des bâtiments, en parler et les concevoir – tout en participant activement, et sur une base quotidienne ou hebdomadaire, à d'autres activités et disciplines humaines comme la littérature, la cuisine, le sport et la programmation informatique? La discipline et l'«activité» de l'architecture sont-elles fondamentalement séparées du reste de la société ou, comme l'a déclaré Hans Hollein dans les années 1960, tout un chacun est-il architecte? Une autre question porte sur la répartition du travail dans le domaine de l'architecture, dès lors qu'il a été plus ou moins tacitement admis que l'architecture était un domaine distinct – cette division plus petite est au cœur de *The Building*. Peut-on consacrer sa vie professionnelle à l'architecture en général? Ou bien nous faut-il choisir – non seulement entre l'écriture ou la recherche et le bâtiment ou la construction, mais aussi entre l'urbanisme, le logement, la construction industrielle, la conception, le développement durable, la lumière naturelle, les façades technologiques, le design paramétrique ou la construction en bois d'une part, et la théorie, l'histoire, le *Global South*, l'Europe, les techniques de dessin, l'histoire de la construction, la sociologie, la philosophie ou la politique d'autre part?



Couverture de *The Building*,
édité par José Aragüez, 2016.

Comme Aragüez l'indique dans une brève note de bas de page, Manfredo Tafuri a déjà constaté cette division. Il définit, par exemple, l'attitude de la scène américaine dans les années 1970 comme «la sublimation de sa propre séparation» – entretenue et célébrée par un groupe d'architectes qui se contentaient de chasser les plaisirs sans aucune «valeur sociale»⁶. Tafuri insiste aussi sur les terribles fissures qui lézardent l'architecture en tant que discipline – et dans sa propre vie, lorsqu'il décide d'abandonner la pratique, et plus tard, lorsqu'il se concentre sur l'histoire et se distancie de l'architecture contemporaine. Aux yeux de Tafuri, un projet comme celui de *The Building* paraîtrait naïf et désespéré, compte tenu du fait qu'il considérerait presque chaque projet comme futile. «Mais quand et pourquoi – se demandait-il de façon rhétorique dans les premières pages de *The Sphere and the Labyrinth* – les domaines disciplinaires ont-ils été reconnus tellement spécifiques qu'ils se sont révélés être intraduisibles entre eux, privés d'unifications transcendantales? Quand et pourquoi, l'autonomie des techniques s'est-elle définie comme crise permanente [...] Cela nous aide-t-il de reconnaître, dans le domaine de l'architecture, la fragmentation toujours plus radicale, depuis le XVIII^e siècle, en domaines disciplinaires que seul un idéalisme retardataire veut aujourd'hui encore réduire à des unités opératoires?»⁷

C'est la question cruciale, pour *The Building* et pour quiconque décide de consacrer sa vie à l'architecture. Est-il possible, au XXI^e siècle, de contrer la fragmentation du domaine de l'architecture? Et aussi: mettre l'accent sur les bâtiments est-il la meilleure façon de le faire? Une première réponse pointe vers l'éducation: si les chercheurs et les architectes poursuivent leurs objectifs et leurs domaines de spécialisation sans reconnaître le travail d'autrui et sans y réagir, les étudiants ne sont-ils pas obligés d'intégrer les multiples facettes de l'architecture durant leur formation? Dans *The Building*, Philip Ursprung en fait mention dans l'un des cinq essais sur le bâtiment: «L'objectif de la plupart des écoles d'architecture est d'enseigner aux étudiants comment construire des bâtiments.» Mais Ursprung d'ajouter d'emblée: cela ne signifie pas qu'ils sont invités à réconcilier toutes les facettes de l'architecture (et de la construction de bâtiments). Il écrit: «En Suisse, par exemple, dans le contexte d'un secteur de la construction en plein essor depuis les années 1990, d'une structure solide pour des projets publics et privés et d'un appétit apparemment sans fin sur le marché des jeunes architectes, la théorie se trouve dans l'ombre de la pratique.»⁸ Quiconque a visité une cérémonie de remise des diplômes (ou assisté à une réunion de délibération) aura remarqué que, dans la réalisation d'un projet de master, les étudiants sont obligés de choisir: soit ils font un projet à prédominance théorique (en se basant, par exemple, sur *The Manhattan Transcripts* de Tschumi ou sur *Exodus* de Koolhaas), mais ils courent alors le risque de voir quelqu'un lever le doigt pour remettre en question leurs chances de survie dans la «vraie» pratique professionnelle d'aujourd'hui; soit ils font un projet «réaliste» en architecture appliquée – un bâtiment prêt à être construit – mais ils s'exposeront alors à la question de savoir si, en l'absence d'analyse culturelle et d'auto-examen théorique, ils professent encore l'«architecture», ou seulement la construction ou l'édification pure et simple.

Michael Hansmeyer et
Benjamin Dillenburger, Digital
Grotesque, Siteless, 2013.



Il est donc compréhensible, mais aussi décevant, que les 36 contributeurs de *The Building* qui ont discuté d'un bâtiment construit au cours des 25 dernières années, ne réussissent pas – ensemble ou individuellement – à défaire la fragmentation de l'architecture. Après tout, ils se concentrent essentiellement sur l'aspect du bâtiment qui correspond à leurs domaines de recherche et d'expertise. Cette division apparaît clairement dans les groupes thématiques qu'Aragüez a définis – éléments, ensembles, contenus, référents, contexte et technologie. L'examen approfondi d'un projet ne devrait-il pas aborder tous ces angles ? Si l'on veut vraiment « connaître » un bâtiment (et si l'on veut s'en servir pour se rapprocher de la complexité de l'architecture), ne devrait-on pas discuter des éléments qui le composent, des agrégats difficiles qui en résultent, du contenu et des stratégies programmatiques qui en façonnent la vie, mais aussi la forme, des référents historiques, culturels ou philosophiques qui sont (souvent inconsciemment) en jeu, du contexte, omniprésent, même lorsqu'il semble être ignoré, ainsi que de la technologie utilisée pour le concevoir ou le construire ? La réponse est affirmative. Hélas, la limite de 1 200 mots imposée à chaque contribution empêche cette approche globale.

Les différences persistantes entre les textes sont aussi dues à l'absence de choix éditoriaux : on peut se demander s'il n'aurait pas été préférable d'exclure les projets non exécutés ou l'architecture anonyme. Etien Santiago, par exemple, aborde la « Suburban American House » en évoquant un emplacement générique et un « architecte générique » : « *Un des bâtiments les plus importants de ces vingt-cinq dernières années – écrit-il – ne se trouve pas au milieu d'œuvres singulières et exceptionnelles qu'on voit dans la plupart des publications architecturales, mais plutôt en nombre au cœur même du paysage américain. Je pense ici au concepteur de la maison unifamiliale. Elle s'est répandue comme un feu de forêt, et reste extrêmement populaire en tant que produit de construction.* »⁹ Quelles sont les caractéristiques d'un bâtiment important : son exemplarité qui va à l'encontre du grain de la culture de masse, conjuguée à sa charge intentionnelle, architecturale et programmatique, ou son succès commercial par effet multiplicateur ? Mark Campbell traite pour sa part de l'hôtel Overlook, construit en 1980 dans les studios Elstree à Hertfordshire, en Angleterre, pour le tournage de *Shining* de Stanley Kubrick – une construction temporaire. Pourquoi quelqu'un n'a alors pas parlé d'une exposition – la Strada Novissima ou une autre – ou de la rétrospective Herzog & de Meuron du Centre canadien d'architecture en 2002 ? Les expositions ne sont-elles pas aussi des bâtiments ? Et quid de l'architecture numérique ? Un même « bâtiment » est évoqué deux fois dans *The Building* : Siteless, construit en 2013 par Michael Hansmeyer et Benjamin Dillenburger – une sculpture d'un détail impressionnant, résultat d'une conception informatique par algorithme, et un extérieur, visiblement sans un intérieur – un élément qui reste pourtant essentiel à un bâtiment. Dans son texte d'accompagnement, Mario Carpo écrit : « *Nous devons en venir à la conclusion presque inévitable que, du moins pour le moment, la logique du calcul numérique et la logique de notre esprit semblent avoir pris deux chemins différents. Ce n'est pas nécessairement une mauvaise chose – pour autant que nous soyons conscients de la différence entre*

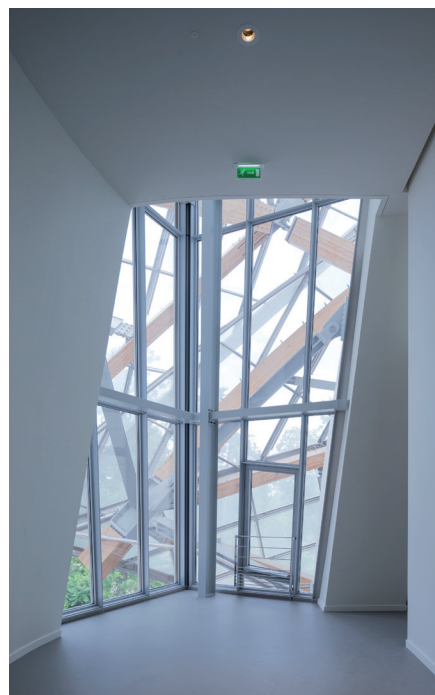
ces deux paradigmes, et de ce que chacun fait le mieux.»¹⁰ Fort juste, mais ces deux paradigmes – et les projets extrêmement différents qui résultent de l'esprit humain et de l'esprit de l'ordinateur – peuvent-ils être réunis dans un seul et même livre? Et si ce n'est le cas, des règles éditoriales plus strictes n'impliqueraient-elles pas une définition non pluraliste de l'architecture, une exclusion de nombreuses pratiques et théories contemporaines, et donc, de fait, une nouvelle fois en référence à Tafuri, un idéalisme non seulement régressif mais aussi restrictif? Ces questions montrent que *The Building* est un livre qui cerne la fragmentation et tente de la surmonter, mais qui en définitive ne fait que la confirmer et la renforcer, ne serait-ce qu'en raison du fait indéniable que chaque contributeur a sa propre spécialisation dans l'industrie académique, ou du moins tente d'avoir une sorte de proposition commerciale unique. (Un collaborateur écrit dans son CV comment son travail est «*motivé par la conviction que l'architecture en tant que champ de connaissance doit constamment situer ses capacités productives et projectives, à la fois dans la reconsidération de ses héritages conceptuels et dans la mise à l'épreuve de ses compétences par rapport aux spécificités du bâtiment*»). Aurions-nous ici finalement à faire à une définition globale de l'architecture?)

Dans une contribution plus approfondie (une réponse aux cinq textes sur les «référénts»), Michael Meredith suggère que «*l'atomisation de la discipline architecturale, qui est peut-être en cours depuis des décennies, est apparue à peu près en même temps qu'une profusion de nouveaux médias*». Cette réflexion n'est que partiellement vraie, mais elle nous offre une métaphore de l'ouvrage : comme si les individualités réseautées des utilisateurs de Facebook et Instagram n'existaient que l'espace d'un temps, alors que ces individualités et ces différences sont précisément la raison d'être de ces médias.

Il peut y avoir une autre raison pour laquelle de nombreuses contributions de *The Building* demeurent trop courtes et trop diverses pour créer efficacement des liens : elles ne sont pas écrites par des critiques. Ecrire sur les bâtiments et combler le fossé entre la théorie, l'histoire et la pratique : n'est-ce pas là l'apanage d'un critique? Les noms qui apparaissent dans la liste des contributeurs à la fin du livre sont variés – architecte, écrivain, professeur, doyen, éditeur, doctorant, directeur, théoricien, conservateur, historien, éducateur, proviseur, partenaire, récipiendaire, lecteur et conférencier – mais le titre de critique n'est mentionné qu'une seule fois, par Francisco González de Canales. Une solution pourrait consister à supposer que chaque contributeur est, d'une manière ou d'une autre, déjà critique. Sarah Whiting ouvre son texte sur «Le bâtiment dans l'enseignement de l'architecture» par ces mots : «*J'utilise ici le mot "critique" – écrit-elle – pour couvrir tous les écrits architecturaux, des historiens aux théoriciens en passant par les journalistes, y compris les architectes eux-mêmes.*»¹¹ Hélas, ce n'est pas si simple, car le contraire est tout aussi vrai : dans les eaux à prédominance universitaire où Aragüez a pêché ses auteurs, personne n'est capable ou disposé à porter l'épithète de «critique». Si nous définissons un critique comme un écrivain qui représente un public d'intérêt général, en faisant la distinction entre la bonne et la mauvaise architecture, en

interprétant et en analysant les bâtiments, en testant la validité des théories et en plaçant les objets et les événements dans une évolution historique, alors le critique est le *deus ex machina* qui peut s'engager dans la « pensée architecturale » à laquelle Aragüez aspire dans son introduction, mais qui peut aussi servir d'intermédiaire entre la pratique, le monde universitaire et la sphère publique. La raréfaction de ce type de position dans les écoles d'architecture est également perceptible dans les écrits de Tafuri. Dans son livre *Théories et histoire de l'architecture*, publié en 1968, il a décrit les évolutions qui ont conduit à cette situation délicate, notamment en évoquant et en condamnant la « critique opérationnelle ». Comme Sylvia Lavin l'écrivait dans l'introduction de sa collection *Flash in the pan* en 2014 : « Après Tafuri, des critiques se sont adressées aux écrits empreints d'éléments sentimentaux, qui devaient être isolés de la nature prétendument scientifique de l'architecture. La théorie était le premier moyen de calmer ces passions invérifiables. [...] Plus récemment [...], l'histoire est intervenue pour renforcer l'expertise et diminuer la force affective. La position de Tafuri selon laquelle l'écriture "doit garder ses distances par rapport à la pratique" et que "la tâche de l'auteur [est] de poser un diagnostic historique objectif et impartial" n'est plus une correction critique mais une doxa pseudo-scientifique... »¹² L'analyse est juste, et explique pourquoi, pour les étudiants, les universitaires ou les architectes d'aujourd'hui, un bâtiment construit dans un passé récent est tout simplement trop jeune pour être abordé de manière exhaustive par écrit. A ce titre, c'est précisément l'expansion exponentielle de la recherche théorique et historique qui est à mettre en cause.

Cela n'implique pas que la critique – ou les écrits sur les bâtiments de façon générale – soit exclusivement une question d'évaluation, de louange ou de désapprobation. Il s'agit aussi du type de discours que l'on décide de construire ou de déconstruire par le spectre d'un bâtiment. Cette ligne de démarcation est présente partout dans *The Building*, que ce soit sous la surface : les bâtiments peuvent-ils être « utilisés » à des fins de découverte et pour nous amener à des vérités, des idées et des intuitions culturelles ? Ou faut-il construire des bâtiments sans convictions, justement pour pouvoir attaquer et saper les croyances et les a priori qu'ils incarnent ? Ces questions se résument, bien sûr, à la vieille bataille entre déconstruction et herméneutique, entre analyse et interprétation. En évoquant le Danziger Studio de Frank Gehry à Los Angeles (un projet qui est en réalité trop vieux pour faire partie de cette collection), Lavin fait état de « la formidable opportunité critique que représente l'analyse des bâtiments d'aujourd'hui [...] parce que le discours architectural n'a pas pour habitude de confronter des objets ou de répartir l'attention sur plusieurs objets sans se fonder sur des récits d'auteur, sur des mythes de synthèse et sur la transsubstantiation facile d'artéfacts matériels en images et en signes »¹³. L'interprétation d'une œuvre d'architecture est-elle vraiment autre chose que la « transsubstantiation d'artéfacts matériels en images et en signes » ? Et pourquoi serait-ce une mauvaise chose ? Le rejet de ces activités interprétatives peut aussi être considéré aujourd'hui comme un héritage de Tafuri, qui citait dans l'introduction de *The Sphere and The Labyrinth* un extrait de l'essai de Foucault sur Nietzsche : « C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher. »¹⁴



(gauche) MVRDV, pavillon néerlandais à l'Expo 2000, Hanovre, 1997-2000.

(droite) Frank Gehry, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2006-2014.

L'aversion pour le cercle hermétique – essayer de comprendre une chose implique inévitablement la projection et la «découverte» de vos idées subjectives, vous faisant ainsi perdre votre «objectivité» – est également présente dans le texte de John McMorrough sur le pavillon néerlandais à l'Expo 2000, conçu par MVRDV : *«Comment nous entourer des connaissances qui nous ont précédés – se demande McMorrough – afin que nous ne considérons pas le bâtiment comme un refuge éloigné de ces significations étendues ? Comment, à l'inverse, percevoir l'ensemble de ces significations extrapolées dès la configuration du bâtiment ?»*¹⁵ Le danger est que l'interdiction de découvrir et de construire des interprétations devienne une voie privilégiée, par laquelle la prudence empêcherait de s'engager réellement dans un bâtiment. Cette attitude est plus présente qu'il n'y paraît – dans la presse générale, mais aussi, par exemple, dans un livre publié récemment par l'architecte et écrivain Paul Shephard. *Buildings: Between Living Time and Rocky Space* est une publication qui part des mêmes hypothèses que *The Building*, mais qui confirme, sans retenue, le tabou de l'interprétation et de la spéculation. Dans son introduction, Shephard écrit ceci : *«L'idée est d'écrire sur les bâtiments tels qu'ils sont, de s'engager dans leur complexité et de ne pas simplement tenter de les simplifier. Oh oui, et aussi d'essayer de les laisser tels que je les ai trouvés.»*¹⁶ Le paradoxe est que ce genre de «respect» pour les bâtiments tend à rendre l'écriture presque superflue.

En tant que telle, cette réflexion est antithétique à celle de Philip Ursprung dans *The Building*. Dans son texte *«What Buildings Know»*, Ursprung défend le droit à l'interprétation (et peut-être même à la surinterprétation), et le droit de développer

des idées et des possibilités qui ne sont pas clairement présentes, mais qui peuvent aider à raconter une histoire convaincante et éclairante sur un bâtiment – c'est-à-dire à «comprendre le récit non pas comme une chose qui s'oppose à l'analyse critique, mais comme un élément inhérent et indispensable qui rassemble tous les éléments qui la composent». «Ma proposition – écrit-il encore – est d'animer le bâtiment, de lui donner une "âme" métaphorique. Le sens ne réside a priori pas dans les choses, il ne peut être "trouvé"; il est, à l'instar de l'architecture, toujours construit.»¹⁷ Des exemples de cette approche ne manquent pas dans *The Building*. Joan Ockman, par exemple, a le courage d'évoquer la récente Fondation Louis Vuitton de Gehry et d'interpréter le bâtiment – sa composition, sa matérialisation, son image – comme une allégorie de la labilité et de la motilité de la société contemporaine. Alexandra Vougia admet que la Maison Moriyama de SANAA à Tokyo est l'environnement domestique idéal pour les travailleurs précaires : elle révèle les conditions de vie actuelles, tout en les rendant possibles, voire en les imposant – une architecture dialectique ne pourra jamais s'en échapper. Francisco González de Canales écrit pour sa part sur les fenêtres d'Alvaro Siza (et sur le Centre galicien d'art contemporain) – des éléments traités de façon ambiguë, qui entrent en jeu lorsque l'architecture accomplit une de ses tâches essentielles : la pose, ou du moins la suggestion, de démarcations. Dans ces textes, l'écriture critique, mais interprétative, des bâtiments révèle les points de convergence essentiels de ces derniers – des œuvres architecturales dont chaque élément tente non seulement d'abriter le corps, mais aussi l'esprit de l'Homme.

Notes

Ce texte a été traduit par de l'anglais au français par d'onderkast vof (Belgique).

¹ Paul Valéry, *Cahiers. Tome II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 943.

² José Aragüez (éd.), *The Building*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2016.

³ José Aragüez, «Introduction: The Building's Discursive Building», in *ibidem*, p. 10.

⁴ Jean-Louis Cohen, «At the crossroads: perspectives and impasses of architectural history», <https://eahn2016conference.wordpress.com/keynotes/>

⁵ Karl Marx, *L'Idéologie allemande*, Paris, Editions Sociales, 1972, p. 22.

⁶ Manfredo Tafuri, «Les cendres

de Jefferson», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 186, 1976, pp. 53-58.

⁷ Manfredo Tafuri, «Le "projet" historique», *AMC*, n° 54-55, 1980, p. 141.

⁸ Philip Ursprung, «What Buildings Know», in José Aragüez (éd.), *The Building*, op. cit., p. 354.

⁹ Etien Santiago, «The Super-Urban House», in *ibidem*, p. 98.

¹⁰ Mario Carpo, «Big Data Are for Adding, Not Subtracting», in *ibid.*, p. 271.

¹¹ Sarah Whiting, «Means and Ends», in *ibid.*, p. 392.

¹² Sylvia Lavin, «Critique passionnée or a folie à trois», in idem, *Flash in the pan*, Londres, Architectural Association, 2014, p. 9.

¹³ Sylvia Lavin, «Positive Objects», in José Aragüez (éd.), *The Building*, op. cit., p. 136.

¹⁴ Manfredo Tafuri, «Le "projet" historique», op. cit., p. 141. Tiré de : Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», in Suzanne Bachelard (éd.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 146.

¹⁵ John McMorrough, «Building Riddles», in José Aragüez (éd.), *The Building*, op. cit., p. 92.

¹⁶ Paul Shephard, *Buildings: Between Living Time and Rocky Space*, Londres, Circa Press, 2016, p. 4.

¹⁷ Philip Ursprung, «What Buildings Know», in José Aragüez (éd.), *The Building*, op. cit., p. 364.

Varia



La rédemption de Michelucci sur le chantier : l'église de l'Autoroute

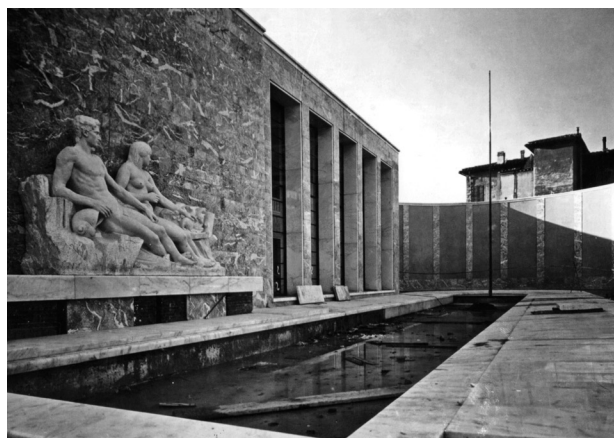
Roberto Gargiani

Contre la rhétorique du revêtement : l'œuvre brute

La question du revêtement – ou de tout appareil ornemental plaqué sur le squelette d'une structure – pourrait être un prologue à l'aventure passionnée de Giovanni Michelucci, amorcée dans les années 1950 avec la découverte des dimensions artistique et humaine du chantier de construction italien comme lieu d'expiation, pour s'affranchir définitivement de la rhétorique fasciste. Michelucci voit jusque dans les maisons de Florence éventrées par les bombardements de guerre, dans le quartier du Ponte Vecchio, un modèle de mise à nu d'une architecture dépouillée de ses façades, qu'il s'empresse de traduire dans ses esquisses pour la reconstruction d'une ville nouvelle, visant à ramener une vie foisonnante en créant des parcours de circulation piétonne sur plusieurs niveaux.

Quand, en 1948, Michelucci quitte la Faculté d'architecture de Florence pour la Faculté d'ingénierie de Bologne, il adresse à ses anciens collègues et étudiants une lettre ouverte dans laquelle il expose en des termes péremptoirs sa position théorique, défendant « la vérité de la construction » contre « le revêtement de l'édifice ». Si son introduction consacrée à la description de la vie du chantier de construction fait écho à une conférence de Giuseppe Evangelisti entendue à la Faculté d'ingénierie de Bologne¹, elle s'inscrit également dans le climat intellectuel de l'époque que l'on retrouve aussi bien dans les romans d'Elio Vittorini, de Cesare Pavese ou d'Alberto Moravia, que dans les films de Luchino Visconti et Vittorio de Sica dont certaines scènes seront tournées sur des chantiers à la périphérie des grandes villes italiennes. Au-delà de l'hommage aux ouvriers qui ont participé à la construction d'un ouvrage, cette description permet à Michelucci d'introduire un principe qui guidera ses réalisations futures : montrer les matériaux et les structures dans toute leur vérité, sans les dissimuler derrière le moindre revêtement. Ses dessins d'arbres des Apennins de Pistoia, réalisés pendant la guerre,

*Giovanni Michelucci, l'église
de l'Autoroute, Campi Bisenzio,
Florence, 1960-1964.*



soulignent également la nécessité d'un dépouillement propre à régénérer des vérités rudes et essentielles, loin des accents tapageurs de la rhétorique fasciste. On ne saurait interpréter l'élimination des revêtements à la seule lumière de la théorie de la vérité professée par Viollet-le-Duc, même si le discours de Michelucci évoque clairement des images emblématiques des *Entretiens sur l'architecture*. Sa vision du chantier comme scène cinématographique n'est pas très différente de celle qui lui est apparue dans sa jeunesse, lors de la construction de la gare Santa Maria-Novella de Florence. «*Le chantier grouille de mouvement et de vie, écrit-il : les grues, les échafaudages, les fers de structures du béton armé, le va-et-vient des hommes provoquent une indicible griserie, et tout prend du sens, tout est vrai et responsable. Le projeteur est heureux de ce qu'il a imaginé et qui sera utile. Cela justifie les moyens dont il s'est servi car, quand une construction sort de terre et que l'on voit les squelettes, les grilles, les armatures, les murs s'élever jour après jour et que l'on voit se préciser les espaces et s'annoncer des rythmes structuraux, on voit la vérité de la construction ; les ouvriers qui travaillent, les charrettes qui charrient du sable, les mécaniciens qui opèrent, les grues et les monteurs d'échafaudage qui assemblent leurs plateformes si fonctionnelles, donnent à cette structure naissante une onction de sérieux et de vie, comme il convient à tout bâtiment qui voit le jour par nécessité.*»²

Mais les squelettes et leur béton armé disparaissent sous l'épaisseur du revêtement qui, dans le récit de Michelucci, n'est pas une simple technique constructive mais représente la conséquence même de ce qui lui apparaît désormais comme une tendance aussi dépassée qu'inutile. Le premier acte de régénération de l'architecture consiste, selon lui, à mettre la construction à nu, comme si toute la rhétorique fasciste avait reposé sur les marbres et les pierres qui camouflaient la structure. On songe alors au caractère sinistre que doit avoir pris, aux yeux de l'auteur de la lettre de 1948, la Palazzina Reale qu'il avait lui-même réalisée à la gare de Florence, tapissée de marbres pour saluer dignement l'arrivée du Duce et du roi. Il poursuit ainsi sa description du chantier : «*Mais un jour le chantier change d'aspect : les premières lourdes plaques de pierre destinées au revêtement de l'édifice sont arrivées et, avec elles, autant d'“étriers*

Giovanni Michelucci et le Gruppo Toscano, gare Santa Maria-Novella, Florence, 1932-1935. Photographie du chantier le long de la Via Valfonda, 1934, et photographie de la Palazzina Reale.

de fixation " pour ancrer ces plaques qui dissimuleront les structures, les piliers, les murs. Pourquoi ? Je me pose timidement la question sans trouver la réponse. Quel rapport y a-t-il entre la structure et la forme ? Entre la grille de béton, les linteaux de fer et les pierres ancrées à tout cela ? »³

Michelucci reprend certains arguments de Viollet-le-Duc décrivant la disparition des enduits sur les voûtes des thermes de Caracalla pour expliquer sa fascination pour les ruines antiques qu'il a vues lors de son séjour à Rome : *« Je dois avouer que de l'architecture romaine, je n'aime que la partie restée debout, dépouillée de ce revêtement "architectonique" effondré qui ne laissait voir aucune partie de la structure ; et de la Renaissance, je n'aime que les toutes premières constructions. »*⁴ Quelques années après la chute du régime mussolinien, dans un acte de contrition, Michelucci semble annoncer avec cette critique du revêtement les ruines de ses propres réalisations à Rome, Florence ou Arezzo, où il avait toujours dissimulé les structures pour se conformer au goût et à la rhétorique fascistes (*« Moi aussi, j'ai contribué à écrire l'histoire du fascisme. C'est la vérité »*, concédera-t-il en 1968)⁵. Il prône désormais une architecture qui tienne compte du « facteur économique » pour justifier l'élimination radicale de toute recherche « ornementale » et « stylistique », et soit à même d'exprimer la « structure vitale et constructive », énonçant dans la foulée son nouveau credo : *« la noblesse d'un édifice ne tient pas à ce qui vient après et se superpose »*⁶.

Pour appuyer son réquisitoire contre le revêtement, il cite une « construction romane » dont il admire la « pauvreté de matériaux ». Cette notion de « pauvreté » a quelque chose d'insolite dans le débat sur les matériaux en architecture et confère au raisonnement de Michelucci une connotation humaniste, voire catholique, qui finira par donner aussi au béton apparent de ses « ossatures » une dimension éthique particulière dans le panorama international. La pauvreté proclamée de Michelucci ne renvoie que partiellement au courant architectural international caractérisé par l'usage du matériau « brut », car l'obsession humaniste, mystique et sociale de Michelucci est celle d'un homme en quête de sa propre rédemption, qui se fait le fidèle interprète d'une tradition artisanale de la construction soucieuse d'une parfaite mise en œuvre des matériaux et revendiquant dignement et fièrement la modestie de ses moyens dans les années de la reconstruction.

C'est ce même attachement à la valeur humaine du travail des ouvriers du chantier qui, dans un passage intitulé *Il lavoro responsabile* [le travail responsable], pousse Michelucci à aborder sous un angle critique l'œuvre de Frank Lloyd Wright, à l'occasion de l'exposition de l'architecte américain à Florence en 1951. Il se déclare contre « l'esthétique du rustique, du primitif, de la forme indéfinie », invoquant le respect des maçons, menuisiers et charpentiers pour le travail « bien fini », dans lequel il reconnaît un objectif social et éthique⁷. C'est pourtant dans l'œuvre de Wright qu'il trouve l'ébauche d'un thème qui deviendra récurrent dans ses bâtiments : celui de la tente, la « légèreté d'un diaphragme sensible aux changements de saison », préfiguré dans la décoration des plafonds des maisons de Wright, avant même d'en voir la forme concrétisée dans la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier⁸.

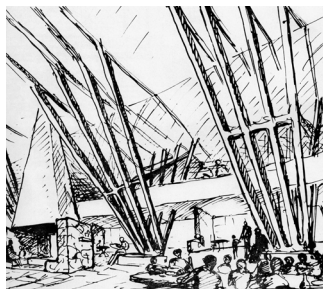
Pauvreté et vérité de l'ossature

Michelucci fait de l'ossature en béton armé et des murs de briques et de pierre les composants de base de sa technique de construction. Dans les deux cas, il laisse toujours les matériaux rigoureusement apparents, afin de mettre en évidence les caractères humains du travail de construction et d'expérimenter, en l'absence de tout revêtement, cette éthique austère et religieuse de la vérité qu'il professe depuis le début des années 1940. En ce sens, sa vision n'est pas très éloignée de la conception politique et marxiste qu'adopteront dans les années 1960 et 1970 les architectes brésiliens du groupe «Arquitetura Nova», dont le manifeste portera le titre éloquent de *O Canteiro e o Desenho* [le chantier et la conception].

Le caractère artisanal du béton de Michelucci n'a rien de commun avec le béton de Carlo Scarpa, même si l'un et l'autre ont fait intervenir sur leurs chantiers des charpentiers expérimentés, des maçons passionnés et des entrepreneurs scrupuleux. Il est évident que Michelucci et Scarpa poursuivent deux visions différentes et opposées du béton, chacune reconnaissable aux différentes traditions artistiques qui, au fil des siècles, ont distingué des villes comme Florence et Venise. Et de fait, dès les années 1950, Michelucci choisit de ne jamais retoucher le béton décoffré, et moins encore de le retravailler au ciseau ou avec le moindre outil ; par ce choix, qui dans son cas assume aussi des colorations ascétiques, il s'impose comme le premier interprète italien des principes de Le Corbusier sur l'emploi du béton brut. Sa façon d'agencer les planches de coffrage témoigne de sa volonté d'exalter la tradition artisanale manuelle, en laissant toute latitude aux ouvriers dans l'utilisation des outils du chantier, au lieu de guider l'exécution comme le fait Scarpa pour obtenir un raffinement artistique. C'est pourquoi, lorsqu'il utilise le béton, Michelucci ne franchit jamais la frontière au-delà de laquelle les processus de fabrication commencent à générer des ornements de surface. Il n'a pas son pareil pour diriger la main-d'œuvre de ses chantiers et la pousser à expérimenter le potentiel créatif d'une expressivité constructive libérée du culte de la perfection géométrique, et donc capable de rendre toute approche «pauvre», au sens de vraie et humaine, et non plus comme conséquence des lois de l'économie ou d'une esthétique.



Giovanni Michelucci, église Santa Maria de Larderello, 1956-1958.



Giovanni Michelucci, dessin d'étude pour l'auberge de l'Ecrevisse rouge, Collodi, 1958-1963.

C'est la leçon d'Auguste Perret sur la visibilité de l'ossature de béton armé qui encourage Michelucci à dépouiller l'architecture de son habillage. Il en a fait le point de départ d'une recherche visant à intégrer les matériaux traditionnels de construction, comme la brique et la pierre, à la manière de Saverio Muratori, de Luigi Figini et de Gino Pollini, et des architectes de l'agence BBPR (Gianluigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers). Des réalisations comme le siège central de la Caisse d'épargne de Florence (1953-1957) et l'église Santa Maria de Larderello (1956-1958) déclinent ce thème de l'ossature de Perret, à partir d'une conception de l'espace qui imprime parfois à l'ossature les dilatations et les contractions que Michelucci admirait dans les œuvres de Borromini⁹ et qui, sous l'influence de la chapelle de Ronchamp¹⁰, redeviennent d'actualité.

Il n'a dès lors de cesse de tenter de se réappropriar l'ossature de Perret et l'espace de Le Corbusier, et le béton armé devient pour lui un matériau énigmatique qui n'offre plus aucune certitude géométrique et statique, mais appelle une mise en œuvre inédite. Il ne suffira plus de dépouiller le squelette de la gare de Florence de ses pierres et de ses marbres, et de lui donner une forme digne d'apparaître au regard. A la fin des années 1950, Michelucci commence à étudier, et puis à décliner sous diverses solutions, l'image d'une couverture légère sous forme de voile tendu non plus sur l'ossature mais sur des piliers ramifiés, tout à fait différents de ceux que conçoivent à la même époque Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Marcel Breuer et Pier Luigi Nervi. Les profils de ses piliers obéissent non plus à la logique des surfaces courbes réglées, mais à la volonté d'un récit symbolique qui passe par la transposition architecturale de figures de pinces, à l'auberge de l'Ecrevisse rouge (1958-1963) du parc Pinocchio à Collodi¹¹, ou des arbres des Apennins taillés en croix dans l'église du Cœur immaculé de Marie (1958-1963), au village Belvédère de Pistoia. La dialectique entre ossature en béton armé et mur de pierre des premières réalisations évolue également, pour aboutir à des formes structurelles originales et symboliques, comme en témoigne, dans l'église de Pistoia, la métaphore de la «tente sanctuaire de la tradition hébraïque» abritant les lieux de culte qui deviennent des espaces de rencontre, «place» et «rue»¹².

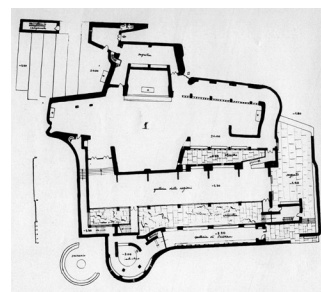
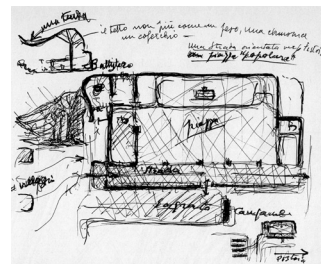
Passage et sacrifice

Au début des années 1960, l'ossature inspirée de Perret qui avait fourni à Michelucci un modèle pour se libérer de la rhétorique fasciste derrière laquelle il avait camouflé ses réalisations du Ventennio, ne correspond plus à sa volonté affichée de faire de chacun de ses ouvrages un lieu de rencontre entre les hommes. Chaque élément de la structure nue et pauvre, des piliers aux planchers et aux couvertures, doit être investi d'une intention symbolique accessible à tous. L'église du Cœur immaculé de Marie préfigure à cet égard un autre chef-d'œuvre de Michelucci, un espace conçu comme un nœud vital et effervescent qui traverse la ville, les bâtiments et les territoires pour les relier dans une unité symbolique où toute différence se dissout, comme c'était déjà le cas dans l'œuvre qui annonçait l'apothéose de l'architecture comme espace de passage : la gare de Florence, avec son atrium lumineux, ses colonnades, ses galeries, ses allées et ses marquises pour

abriter et déverser le flot de voyageurs dans la ville. C'est ce système vital de circulation, qu'il a expérimenté dans la gare, que Michelucci retravaille et transfigure constamment dans ses églises, où le voyageur est pèlerin. La «rue» de l'église du Cœur immaculé de Marie n'est en réalité rien d'autre que la sublimation du grand hall des voyageurs de la gare, en chemin de croix.

Les piliers ramifiés comme des arbres, la tente abritant un espace de circulation, de rencontre et de méditation, et le béton et la pierre révélant, dans leur âpreté et leur pauvreté, les marques du travail des hommes sur le chantier, deviennent les figures et les matériaux distinctifs de l'église bâtie en hommage à la centaine d'ouvriers décédés lors de la construction de l'autoroute du Soleil entre 1956 et 1964 : l'église Saint Jean-Baptiste, édifiée sur un nœud autoroutier à Campi Bisenzio, tout près du siège de la Direction générale des autoroutes d'Italie, aux portes de Florence et au cœur du long ruban routier reliant Milan à Naples et symbolisant l'unification économique et sociale du pays. La construction de l'ouvrage, plus connu sous le nom d'église de l'Autoroute, s'étale de 1960 à 1964, à partir des plans dressés en 1958 par l'ingénieur Lamberto Stoppa. La réalisation est confiée à Michelucci avec le concours, pour les calculs structurels, de l'architecte Enzo Vannucci et des ingénieurs Ivo Tagliaventi (qui sera présent sur le chantier jusqu'en septembre 1962), Giacomo Spotti et Erode Staffini du bureau d'étude romain Renardet SpA. Les travaux sont conduits par l'ingénieur Gianvittorio Baulina, de l'entreprise de construction bolognaise Prometeo dirigée par l'ingénieur Guido Lambertini¹³.

La référence évidente au voile de béton brut de Ronchamp n'enlève rien à l'originalité de l'invention de Michelucci : un espace de circulation, plongé dans une atmosphère de recueillement, et à parcourir par étapes, depuis les galeries des régions, le baptistère et les confessionnaux – qui rappellent les galeries de la gare de Florence et de l'église de Pistoia –, jusqu'à la descente en colimaçon vers le baptistère enfoncé en sous-sol, et au sommet de la tente dans une montée de chemin de croix, comme le prévoyaient les études, afin d'instiller au pèlerin contemporain, dans ses habits de voyageur en automobile, le sens mystique du «passage» décrit dans les Evangiles¹⁴. L'espace de l'église est conçu pour une communauté qui se met en marche le long de l'autoroute, pour ensuite abandonner l'automobile, entamer un pèlerinage à pied et rejoindre enfin l'abri sous la tente. Michelucci trace dans l'un de ses dessins préparatoires la ligne continue de l'idéogramme de ce parcours, qui annonce la théorie de la «fonction oblique» de Paul Virilio et Claude Parent, et les esquisses de Rem Koolhaas pour le projet des bibliothèques Jussieu à Paris («*Justification d'une forme architecturale: les parcours et les espaces de l'église de l'Autoroute*», note-t-il en marge de ce dessin)¹⁵. Il n'y a en revanche dans la chapelle de Ronchamp plus aucune trace de la «promenade architecturale» de Le Corbusier, qui constitue pourtant l'un des précédents du déploiement dans l'espace du concept de «passage». Eglise et autoroute, parcours contemplatif et voyage automobile racontent l'histoire d'une communauté nomade qui s'apprête à conquérir son identité propre sous la bannière de la religion chrétienne, tout comme la gare de Florence était devenue soudain le symbole de la circulation efficace du peuple italien réuni par le régime. Mais l'église de l'Autoroute est avant tout une offrande, essentiellement destinée à la communauté des ouvriers.

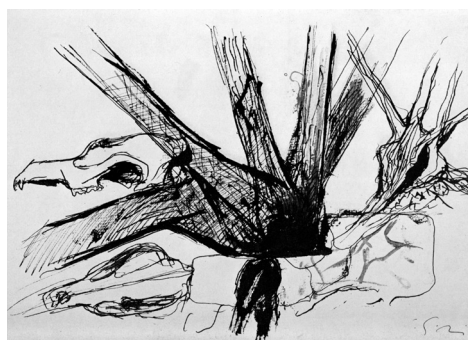
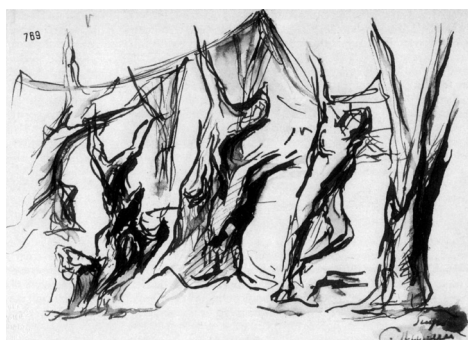


Giovanni Michelucci, étude du plan de l'église du Cœur Immaculé de Marie, village Belvédère de Pistoia, 1959-1961 et étude du plan de l'église de l'Autoroute 1960-1964.

Giovanni Michelucci, études des piliers de l'église de l'Autoroute (dont l'une avec un crâne) et Giulio Krall, viaduc sur la rivière Merizano, autoroute du Soleil, entre Bologne et Florence, 1958-1959.

A travers ses piliers ramifiés selon des configurations inédites dans ses précédentes réalisations, Michelucci matérialise ses dessins d'arbres des Apennins, tous différents et étirés vers le ciel, mais unis par leur fonction porteuse de la tente. La force de ce geste architectural est amplifiée par l'orientation des troncs et des branches tordus, parfois percés de chevrons et écartelés comme les bras d'un homme crucifié. Michelucci exécute à grands traits berniniens un dessin pour illustrer la métamorphose de l'homme et de l'arbre en pilier, l'espace sombre de son église accentuant sa composante tragique. Ce dessin est révélateur du sens que Michelucci attribue à la structure et, du même coup, à l'espace proprement dit, au-delà du concept de passage. Ses arbres des Apennins transfigurés représentent les ouvriers qui se sont sacrifiés pour permettre à leurs compatriotes de traverser l'Italie, et dès lors quiconque s'arrête dans l'église pénètre dans la dimension tragique de leur crucifixion à l'autel du travail (au cours de la construction du tronçon Bologne-Florence, inauguré en 1960, quinze ouvriers sont tombés des échafaudages des ponts routiers suspendus à cent mètres pour franchir les montagnes des Apennins). Tout le reste porte sur des détails qui sont cependant décisifs pour Michelucci, puisque ce sont encore des ouvriers qui sont appelés à édifier cette église dédiée à leurs camarades décédés. Michelucci investit cet hymne au travail des ouvriers, à leur savoir-faire manuel et à leur sacrifice d'une charge émotionnelle chrétienne digne du pontificat de Jean XXIII, et laisse la créativité des ouvriers s'exprimer librement dans sa réalisation.

Les piliers ramifiés sont également conçus comme une forme alternative aux piles des viaducs du tronçon de l'autoroute du Soleil traversant les Apennins dans une confrontation passionnée entre architecture et ingénierie, entre intuition créative et calcul mathématique, entre forme symbolique et forme logique, sans jamais perdre de vue le concept de passage entre monde matériel et monde spirituel, concept qui tire sa force de la rencontre singulière entre l'église et l'autoroute, et du sacrifice humain : la figure des ouvriers morts pour construire les piles du viaduc routier est ressuscitée dans les traits tragiques des piliers de l'église. C'est encore l'entreprise de Lambertini qui assure la construction des piliers des viaducs, avec un système de coffrages grimpants.



Les piliers de Michelucci sont des troncs sculptés de détails qui donnent au béton l'aspect d'un matériau travaillé à la hache, de façon beaucoup plus rustique que ceux de la crypte de l'église du Saint Esprit de Joze Plecnik à Vienne. Les différents plans taillés dans les fûts des piliers et les reliefs évoquant les muscles tendus de bras en croix revêtent en ce sens une fonction symbolique, tout comme les angles arrondis qui évoquent des manches d'outils en bois fabriqués par des paysans. Les empreintes des planches des coffrages contribuent à renforcer la métaphore des arbres et des hommes, et se démarquent ainsi résolument des méthodes contemporaines de construction caractéristique des réalisations internationales en béton armé – elles sont peau et écorce.

La pierre et le cuivre contribuent quant à eux à définir l'image de l'église dans le paysage. Le béton armé n'est visible que par intermittence depuis l'autoroute, dans le chevron de la charpente, dans la longue et puissante architrave enchâssée dans la maçonnerie et dans d'autres fragments, et devient, avec la pierre, un protagoniste à part entière de la structure et de l'espace de l'église, de façon à guider le « passage » évangélique du voyageur qui, après avoir parcouru la première longue galerie, se trouve face à la tragédie de la mort et voit les corps déformés et pétrifiés rassemblés sous ce qui s'apparente de plus en plus au lourd et sinistre suaire des ouvriers disparus.

Inventions techniques et statiques

Lorsque Michelucci décide de tester les espaces et la forme de l'église de l'Autoroute sur une maquette en bronze, il semble entrevoir la possibilité de construire l'ouvrage en une seule coulée de béton, comme une sculpture de fonte (technique qu'il avait apprise dans sa jeunesse, dans la fonderie de son grand-père Giuseppe à Pistoia). Mais l'apparition des murs de pierre le pousse à renoncer au monolithisme, car il tient à ce que le travail manuel des ouvriers soit reconnaissable et veut imprimer à son ouvrage le caractère rustique des maisons voisines de l'église. *« J'ai beaucoup réfléchi aux matériaux, écrit-il. Le modèle en bronze de l'église me suggérait de couler cette construction en un seul matériau, ce que j'aurais pu faire. Mais je me suis dit que si, formellement, les murs "coulés" auraient été plus appréciés des spécialistes, la pierre travaillée à la main par tant d'ouvriers de chaque région d'Italie, tous maîtres dans leur art, aurait éveillé dans la population un sentiment plus vif et plus immédiat de respect, de déférence et d'admiration pour l'application évidente, le savoir-faire et l'intelligence de la communauté ouvrière. »*¹⁶

La définition de la structure, de sa technique de construction et de son comportement statique, à vérifier par des calculs, est une phase complexe du projet. Michelucci demande à Spotti, l'ingénieur du bureau d'étude de Parme, Costruzioni Metalmeccaniche, initialement chargé de la couverture de l'église, *« une partie structurelle en fer cimenté par une dalle légère (ou fine) »* qui sera protégée d'une couche de cuivre¹⁷. Cette indication donne la mesure de son inventivité constructive pour trouver une technique adaptée à la vision de l'espace des parcours, et semblable au ferrociment de Nervi, aux coques en béton projeté du musée Guggenheim de Wright et à celles que préoyaient

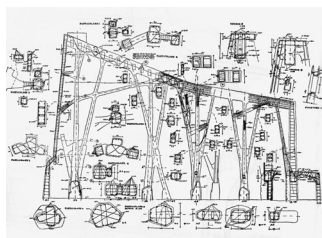


Giovanni Michelucci, modèle en bronze de l'église de l'Autoroute

Le Corbusier à Ronchamp et Frederick J. Kiesler pour sa Maison sans fin. Le système viable de construction pour l'église de l'Autoroute imaginé avec le «fer cimenté» est décrit par Leonardo Ricci, à l'issue de ses conversations avec Michelucci pendant la phase de réalisation du projet : *«une sorte d'organisme de voiles minces droits et inversés, s'intégrant et s'équilibrant entre eux, faits d'un seul et même matériau, dont on peut aussi entrevoir les possibilités, quelque chose comme des grillages métalliques soudés, avec du ciment projeté sous pression»*¹⁸.

Michelucci espère réaliser non seulement un voile «sensible au changement des saisons», comme il l'écrivait à propos des maisons de Wright, mais une «structure» entière en «mouvement continu», comme il le note en 1961 sur le dessin en coupe de l'église : *«Elle respire : la température, le vent agissent sur ce corps vivant. Chacun en entrant, doit le remarquer. [...] Un élément vivant, un organisme qui contrôle les variations de chaque partie – elle l'inscrit et appelle les autres parties à collaborer pour maintenir l'équilibre général.»*¹⁹ Dans le même dessin, il explique comment l'ingénieur – sans doute Tagliaventi – avait modifié une fourche de son pilier porteur en ajoutant «un encastrement et des pièces gigantesques». Pour obtenir la vision dynamique de l'équilibre de la structure il faut, selon lui, modifier non pas un seul élément mais l'ensemble, sans se limiter à renforcer la matière au point où peuvent s'exercer et se concentrer des tensions – puisque les composants de la structure forment eux-mêmes une communauté et réagissent ensemble aux forces mécaniques. La complexité de la structure ramifiée est telle que, lorsque l'on discute sur les difficultés de Tagliaventi à effectuer le calcul des forces, Lambertini propose de faire exécuter une maquette par le laboratoire milanais d'Arturo Danusso pour la soumettre à un essai statique²⁰.

À la suite des malentendus avec Tagliaventi, les calculs de la structure sont confiés à Vannucci, qui attribue à chaque pilier sa résistance propre aux charges, afin de permettre à l'espace de se déployer. *«Ce fractionnement des piliers a pour but d'éviter des structures trop lourdes, explique Michelucci. Le concept est élémentaire : j'ai pensé à concentrer les charges sur la base, en fractionnant la partie supérieure du pilier. C'est là une liberté qui m'a permis de fractionner l'espace.»*²¹ Ce «concept élémentaire» est le même que celui poursuivi par les ingénieurs dans le projet des piles des viaducs de l'autoroute, avec les ramifications réunies à la base.



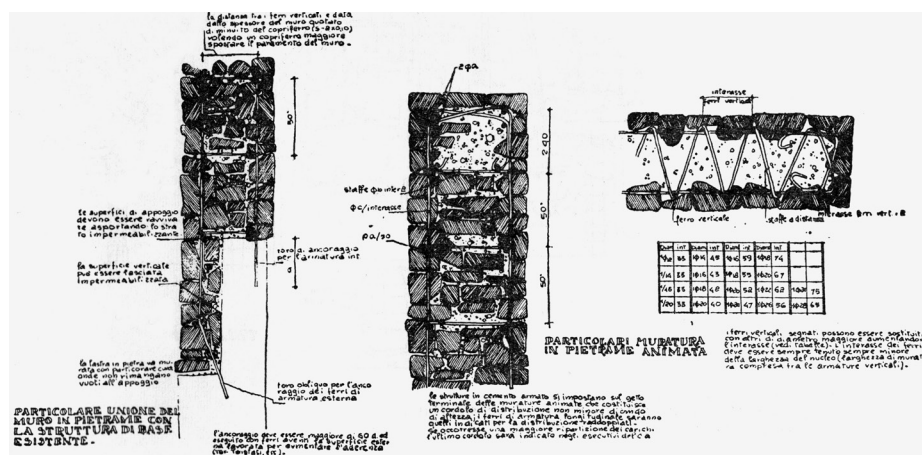
Giovanni Michelucci, dessins exécutifs pour les piliers de l'église de l'Autoroute.

Les murs courbes, construits en pierre blonde des carrières de San Giuliano, près de Pise, et voulus comme un témoignage du travail de la communauté ouvrière, sont initialement prévus comme des remplissages non porteurs ; mais à mesure que les exigences structurelles se précisent, Vannucci intervient pour les transformer en parements d'un noyau de béton armé qui se prolonge et se ramifie en piliers. Vers la même époque, Louis I. Kahn (qui, comme Michelucci, avait banni dès les années 1940 le concept de revêtement) envisage d'intégrer l'habillage de dalles de pierre à la fabrication d'un mur en béton armé, s'approchant de l'objectif d'un *opus ceamenticium* contemporain, qui prend corps sur le chantier même de l'église. La modification apportée par Vannucci permet d'assurer une continuité entre la maçonnerie de pierre et la structure en béton armé, et prévient les risques de fissurations dues à la différence

de comportement thermomécanique des deux matériaux – Vannucci parle d'une «*maçonnerie animée*»²². Les pierres font dès lors partie intégrante d'une structure de plus en plus symbolique de l'unité des différentes composantes, dénuée de poids morts et de remplissages, et traversée d'un effort statique uniforme : «*le mur adopté comme simple remplissage a fini par faire partie de la structure porteuse*»²³. Il ne fait aucun doute que Michelucci retrouve dans le concept de «*maçonnerie animée*» son intuition d'une structure unique de l'armature continue et librement courbée, comme celle d'un treillis métallique sur lequel on applique le béton. Pour la couverture, il introduit une structure de poutres en béton armé précontraint, confiant à Staffini les calculs des contraintes, aussi bien pour la panne faîtière que pour les voiles inversés disposés selon une courbe en chaînette.

Le chantier de la communauté ouvrière

Michelucci parvient si bien à faire du chantier un lieu d'échanges humains entre les ouvriers et techniciens issus de différents horizons culturels et géographiques que la construction de l'église de l'Autoroute se déroule dans un esprit communautaire où chacun apporte sa créativité aux travaux²⁴. C'est dans la phase d'exécution proprement dite que la portée éthique de l'ouvrage s'exprime le mieux. Sur le chantier, placé sous la direction de Carlo Cremona et Achille Penuti, et coordonné par Giovanni Balboni, Michelucci réussit à privilégier le sens de l'initiative et la créativité des ouvriers pour atteindre la «*choralité*»²⁵, de type chrétien et médiéval, qu'il a toujours recherchée. L'exécution du béton et de la pierre devient l'emblème de la «*foi véritable dans le travail artisanal*»²⁶. Les tailleurs de pierre, les maçons et les charpentiers, souligne Michelucci, signent «*les pierres qu'ils ont taillées ou montées et les structures dont ils ont fait les coffrages*», car ils ont «*pris conscience de l'importance et de la signification que leur travail a acquis dans cette construction*»²⁷.



Giovanni Michelucci, dessins exécutifs pour la maçonnerie renforcée de l'église de l'Autoroute.



On a fait venir des charpentiers, des tailleurs de pierre et des ferrailleurs des quatre coins de l'Italie, tous choisis pour leur savoir-faire technique avéré, et pour participer à cette union symbolique entre les régions que représente l'autoroute du Soleil. Sur le chantier, on prépare un atelier avec des machines pour le travail des bois de coffrage, un autre équipé d'une scie électrique pour la taille des pierres, et un autre encore avec pinces et ciseaux électriques pour le façonnage des barres d'armature. Les figures irrégulières à mouler en béton armé exigent, en général, deux phases de travail pour les coffrages et l'armature : les planches de coffrage sont d'abord préparées en atelier, puis adaptées au cours de leur mise en œuvre. De même, pour les fers de l'armature on procède à un premier moulage en atelier, puis à un ajustement en cours de pose.

Michelucci est sur le chantier pratiquement tous les jours. Il contrôle en personne les essais exécutés pour choisir le type de maçonnerie et de coffrages. *«Je vous prie de demander les échantillons des murs et de différents types de coffrages, de façon à pouvoir prendre les décisions qui s'imposent en temps utile»*, écrit-il à Lambertini en juillet 1961²⁸. Les premiers travaux de maçonnerie le ravissent : *«Le mur est très beau et bien travaillé. Nous verrons demain en coulant les premiers piliers si le béton correspond à ce que nous en attendons»*, écrit-il encore à Lambertini en février 1962²⁹. Il accepte très volontiers que les charpentiers interprètent ses esquisses et les dessins des structures ramifiées complexes³⁰, et laisse les tailleurs de pierre exécuter certaines opérations particulières : *«Je n'ai pas donné l'ordre de "piqueter" la pierre du mur après achèvement, mais j'ai laissé la liberté d'exécution.»*³¹ Il traite par le mépris toutes les questions formelles, allant jusqu'à déclarer, à propos des travaux en cours à l'église : *«La pureté des structures ne m'intéresse pas.»*³²

S'il autorise une part de hasard dans le montage des coffrages, il ne tient pas pour autant leur construction comme un détail insignifiant dans l'organisation du chantier. Les précautions techniques témoignent au contraire de sa volonté de donner au béton l'aspect d'une matière ligneuse, et de transfigurer les piliers ramifiés en arbres aux traits humains. Soucieux de rendre les empreintes des planches bien visibles, Michelucci choisit un bois *«d'origine russe»* pour *«le motif plus ample de son veinage»*³³. Il porte un tel soin à l'image finale que, parmi les tas de planches de bois importés, il sélectionne scrupuleusement

Photographies de détails,
piliers de l'église de l'Autoroute.

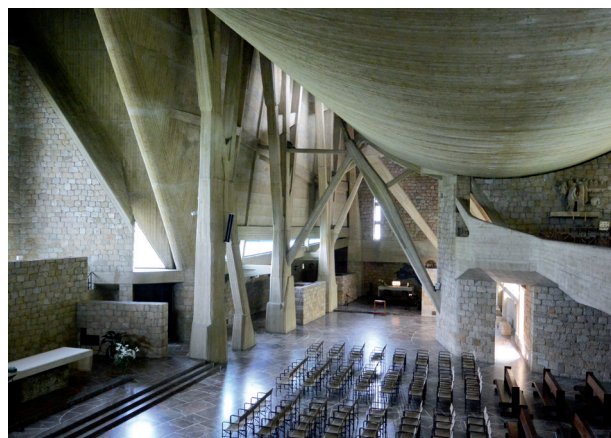
celles qu'il juge les plus adaptées au moulage du béton. Afin de bien imprimer leur relief au béton, les planches ne seront utilisées qu'une seule fois. *«Les surfaces de coulage apparentes sont obtenues par des coffrages réalisés de façon à reporter les motifs de la fibre du bois sur le béton et de créer ainsi une surface riche de clairs-obscurs et moulée selon les nécessités statiques de l'ensemble»*, précise un rapport technique³⁴.

Il est décidé de donner au béton une tonalité claire. Le choix du ciment blanc s'avère décisif pour l'atmosphère de l'église. La décision, cependant, vient non de Michelucci mais de Fedele Cova, ingénieur et administrateur délégué de la société Concessioni e Costruzioni Autostrade, et dans un premier temps elle se heurte aux *«objections»* de Michelucci³⁵. Le ciment blanc produit par la cimenterie Alba della Cementir de Porto Torres est additionné de granulats de marbre de Carrare, qui contribue au chromatisme final. Cette composition complexe apporte au béton une blancheur qui finit par s'assortir à celle des pierres de San Giuliano.

Dans la conception de Michelucci, chaque imperfection devient la trace d'un processus créatif continu et enrichit le caractère d'un ouvrage. *«La perfection stylistique, l'invention ou la pureté structurale n'ont jamais eu pour moi, et moins encore aujourd'hui, le moindre intérêt, écrit-il à propos de l'église. Au contraire: ce qui m'a le plus convaincu et continue de me convaincre dans un ouvrage ce sont les "interruptions", les signes qu'une idée s'est arrêtée à l'improviste, alors que se présentaient à l'esprit de nouvelles possibilités, de nouvelles voies à emprunter.»*³⁶ Murs courbes, enfilade de piliers ramifiés, poutres et plis de la tente, tout contribue, dans l'église de l'Autoroute, à une sensation d'agitation qui interdit la pause et exclut tout point d'arrêt, tout angle privilégié de contemplation – le mysticisme inquiet de Michelucci envahit l'espace et la matière. Sans avoir l'intensité plastique et lumineuse de l'archétype de Ronchamp, et modelée avec des pierres rustiques et un béton «pauvre», l'église de l'Autoroute propose une voie qui ne ressemble à aucun autre genre de modernité, étrangère même au brutalisme, et qui trouvera sa plus haute expression, non dans l'architecture, mais dans l'Arte Povera (étant entendu qu'on ne saurait déceler chez Michelucci le moindre signe de contestation politique).



Giovanni Michelucci,
l'église de l'Autoroute,
photographie du chantier.



On ne s'étonnera pas que Michelucci, qui voue un immense respect au travail des ouvriers, ait signé un court article, intitulé «Il cantiere», en forme d'éloge au chantier «idéal»: un chantier où «entre l'industrie et l'artisanat, les grands moyens modernes et le travail traditionnel, s'établit une collaboration sans solution de continuité; où les spécialisations, les compétences (à savoir, le projeteur, le technicien, le maçon et le charpentier) semblent chercher davantage à contribuer ensemble à la réussite de l'œuvre qu'à faire individuellement étalage de leurs propres science, savoir-faire et connaissances. [...] C'est là un chantier où l'on s'arrête pour prendre plaisir à regarder le travail des autres et où, en marquant cette pause, on donne et on reçoit la confirmation réciproque du dévouement et de l'estime», et où «les hommes de différents horizons culturels, portés par des intérêts divers, peuvent oublier les catégories et les castes culturelles et économiques, pour s'entraider et se stimuler mutuellement dans l'effort engagé pour atteindre le résultat désiré.»³⁷

Si l'église est conçue pour l'automobiliste incarnant le pèlerin de passage, elle est aussi secrètement dédiée à une autorité, celle du pape Jean XXII, afin qu'il puisse conduire le peuple italien vers une pacification sociale comparable à celle du chantier «idéal» dans lequel les mondes des paysans et des artisans, le secteur manufacturier et le secteur industriel se rejoignent en dehors de tout conflit. Vue comme centre idéal de l'autoroute du Soleil, où les flux terrestres et contemporains sont canalisés vers le ciel, l'église apparaît comme un symbole vibrant d'une société italienne pacifiée dans le christianisme, unie dans sa morale artisanale, paysanne et industrielle, conçue pour tous les Italiens et non plus uniquement pour les Toscans, comme la coupole de Brunelleschi. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la Casa del Fascio à Côme, la gare de Florence et l'église de l'Autoroute s'imposent dans l'architecture italienne du XX^e siècle comme des icônes du désir d'unification sociale d'un peuple, guidé par une doctrine et une mystique. Les conflits politiques, les luttes de classes, les contestations étudiantes, les «années de plomb» et l'assassinat d'Aldo Moro, qui avait présidé la cérémonie inaugurale de l'église de l'Autoroute, balayeront le rêve que Michelucci cultivait dans la tour d'ivoire de sa maison des collines de Fiesole. C'est dans le nouveau contexte socio-politique italien que Michelucci, toujours depuis ce point d'observation à l'écart du monde, reprend la réflexion sur sa ville nouvelle pacifiée.

La réflexion de Michelucci sur l'ossature apparente avait débuté avec ses visions pour la reconstruction du centre de Florence, et les parcours à plusieurs niveaux imaginés pour sa ville et réalisés dans l'église de l'Autoroute. C'est donc tout naturellement qu'il a imaginé, dès 1969, cette tente chrétienne renversée par un système de circulation de viaducs et de passerelles surélevées, pour en faire un nouveau centre de flux urbains et territoriaux. La réflexion sur la forme vitale de la ville restera l'une de ses préoccupations, en gardant toujours à l'esprit le potentiel créatif d'une structure nue et apparente qui, parfois, se présente sous la forme de l'ossature la plus anonyme et la plus banale qui soit apparue à l'aube du XX^e siècle. Tout comme il a su accueillir le travail des ouvriers du chantier, Michelucci est capable de rendre humaine cette ossature que certains de ses contemporains cherchent à sauver de l'anonymat en la surchargeant de détails raffinés. Un croquis de 1980 de la série intitulée *La Città variabile* [La ville changeante] illustre sa façon de réduire l'ossature à une simplicité souvent désarmante, pour pouvoir assurer à chaque habitant, avec la même sensibilité humaniste que celle déployée dans l'église de l'Autoroute, la liberté de se préparer «sa propre maison, à sa façon, selon son désir»³⁸.

Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Michelucci cite la description que fit Giuseppe Evangelisti de la construction d'une digue de terre, de ses phases, des hommes et des machines œuvrant sur le chantier (Giovanni Michelucci, «I pensieri, le parole et le spazio» (octobre 1980), in *La felicità dell'architetto, 1948-1980*, Libreria Editrice Tadini, Pistoia, 1981, p. 61). Michelucci avait dans sa bibliothèque un essai emblématique sur la vision du chantier : Pierre de Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Picard et Cie., Paris, 1953 (Fondazione Michelucci, Fiesole).

² Giovanni Michelucci, «La felicità dell'architetto», *Domus*, n° 234, 1949, pp. 30-31.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cité dans Armando F. Verde, Ignazio Salvatore Camporeale, «La Chiesa di Longarone. Intervista con l'architetto Giovanni

Michelucci», *Vita Sociale*, n° 129/1, 1968, pp. 11-27.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Giovanni Michelucci, «Wright : Un colloquio mancato», *Letteratura et arte contemporanea*, n° 11, 1954 (pp. 7-19), p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 6. Pour les sources d'inspiration de Michelucci sur les toitures, voir également l'essai, conservé dans sa bibliothèque, de Tetsuro Yoshida, *Japanische Architektur*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1952.

⁹ A propos de l'admiration de Michelucci pour «les espaces borrominiens», et notamment celui de l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, voir : «La chiesa : un diario progettuale. Intervista a cura di Fabrizio Brunetti», in Ezio Godoli (éd.), *La città di Michelucci*, Comune di Fiesole, Florence, 1976 (pp. 69-86), p. 80.

¹⁰ A propos des visites de Michelucci à la chapelle de Ronchamp,

voir : Fabrizio Brunetti (éd.), Michelucci. *Intervista sulla nuova città*, Laterza, Rome-Bari, 1981, pp. 84-85.

¹¹ Voir : Amedeo Belluzzi, «Osteria del Gambero Rosso», in Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Giovanni Michelucci, Catalogo delle opere*, Electa, Milan, 1986 (pp. 137-139), p. 138.

¹² Giovanni Michelucci, «Relazione tecnica illustrativa del progetto e delle rifiniture», ACVPt, 177, s.d., cité dans Amedeo Belluzzi, «Chiesa del Cuore immacolato di Maria nel villaggio Belvedere a Pistoia», in Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *op. cit.*, (pp. 140-142), p. 141.

¹³ A propos de cette église, voir : Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Umberto Allemandi & C., Turin, 1987, pp. 94-103 ; Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, *Giovanni Michelucci*,

1891-1990, Electa, Milan, 2006, pp. 274-293.

¹⁴ Michelucci souligne que pour le projet de l'église, c'est un verset de le l'Épître de saint Paul aux Hébreux qui l'a aidé à préciser cette notion de « passage ». Voir : Giovanni Michelucci, « Lettre à Luigi Figini », [30 décembre 1964], Fondazione Michelucci, Fiesole, *Corrispondenza*, 1.12.2, publiée dans Giovanni Michelucci, « Lettere a Chiesa e Quartiere », *Chiesa e Quartiere*, n° 33, 1965 (pp. 2-4), p. 3.

¹⁵ Voir le dessin dans Fondazione Giovanni Michelucci (éd.), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002, p. 212, n. 332.

¹⁶ Giovanni Michelucci, « Lettre à Luigi Figini », *op. cit.*, p. 4.

¹⁷ Giovanni Michelucci, « Lettre à Giacomo Spotti », 18 janvier 1961, Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187.

¹⁸ Leonardo Ricci, « L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla chiesa dell'Autostrada del Sole », *L'architettura, cronache e storia*, n° 10, 1962 (pp. 664-689), p. 676. Salvatore di Pasquale figure parmi les rares critiques à admettre l'importance des affirmations de Ricci. Voir : Salvatore di Pasquale, « La natura come metafora », in Ludovico Quaroni, Salvatore di Pasquale, Giovanni Landucci, Giovanni Michelucci, *La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Florence, 1980, (pp. 43-63), pp. 58-60.

¹⁹ Voir : Fondazione Giovanni Michelucci, *op. cit.*, p. 206, n. 320.

²⁰ « Relazione sulla riunione avvenuta nello studio del Prof. Arch. Giovanni Michelucci in Fiesole il giorno 6 marzo 1961 alle ore 16 », Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187.

²¹ « La chiesa : un diario progettuale. Intervista a cura di Fabrizio

Brunetti », in Godoli, *op. cit.* (pp. 69-86), p. 77.

²² Enzo Vannucci, « La struttura portante della Chiesa di S. Giovanni Battista dell'Autostrada del Sole », *L'industria italiana del cemento*, n° 4, 1964 (pp. 249-266), p. 249.

²³ Enzo Vannucci, rapport préliminaire sur la structure de l'église, « Struttura portante della chiesa di S. Giovanni Battista dell'Autostrada del Sole », Faculté d'architecture de Florence, Archives Vannucci, classeur 119. A propos de la liberté des ouvriers sur le chantier et de « l'exécution à l'intuition », voir le témoignage de Tagliaventi : Omar Cristallini, « Intervista al Prof. Ivo Tagliaventi », in Giuseppe Rocchi (éd.), *Le Corbusier, Terragni, Michelucci, nelle tre opere più note : Cappella di Ronchamp, Casa del Fascio, Chiesa dell'Autostrada*, Alinea, Florence, 2000, (pp. 185-191), p. 191.

²⁴ Michelucci a écrit l'article « Il cantiere » à la suite de son expérience de la construction de l'église de l'Autoroute (Giovanni Michelucci, « Il cantiere », *Vita Sociale*, n° 123/5-6, 1966, pp. 336-345).

²⁵ Giovanni Michelucci, « La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio. Molte cose prima oscure mi sono chiarite o mi sono apparse nuove », *Chiesa e quartiere*, n° 30-31, 1964 (pp. 25-32), pp. 26-27.

²⁶ Ezio Godoli (éd.), *La città di Michelucci*, *op. cit.*, p. 88.

²⁷ Giovanni Michelucci, « Giustificazione di una forma architettonica », *Autostrade. Rivista tecnica e di informazioni autostradali*, VI, n° 3, mars 1964 (pp. 7-9), p. 7.

²⁸ Giovanni Michelucci, lettre à Guido Lambertini, 21 juillet 1961, Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187.

²⁹ Giovanni Michelucci à Guido Lambertini, 12 février 1962, Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187.

³⁰ Voir le témoignage de Nicola Mandarano dans Elio Pierattoni, *Chiesa dell'autostrada del sole. Appunti, ricordi e storia*, Idest, Campi Bisenzio, 2003, p. 31.

³¹ Giovanni Michelucci à Guido Lambertini, 4 décembre 1962, Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187.

³² *Ibidem*.

³³ Guido Lambertini, « Costituendo la Chiesa dell'Autostrada del Sole », *L'industria italiana del cemento*, n° 4, 1964 (pp. 233-248), p. 240.

³⁴ Enzo Vannucci, rapport préliminaire sur la structure de l'église, *op. cit.*

³⁵ « [Cova] voudrait que l'on utilise dans l'église, au moins en partie, du ciment blanc. Je connais parfaitement vos objections et je sais ce que vous pensez, et c'est pourquoi je vous prie de bien vouloir m'exposer par écrit votre avis détaillé, afin que je puisse en faire part à l'ingénieur Cova » (Giuseppe Saverio Giacomini, lettre à Giovanni Michelucci, 13 septembre 1961, Fondazione Michelucci, Fiesole, classeur 187. A propos du ciment blanc, voir aussi : Gio Ponti, « A Michelucci, sulla chiesa di San Giovanni », *Domus*, n° 413, 1964 (pp. 1-24), p. 17.

³⁶ Giovanni Michelucci, « La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio », *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Giovanni Michelucci, « Il cantiere », *op. cit.*, p. 338.

³⁸ Le croquis est publié dans Fondazione Michelucci (éd.), *Giovanni Michelucci. Disegni per la nuova città*, catalogue d'exposition, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2005, n° 1050.

Reyner Banham

Brutalismus in der Architektur

dokumente
der
modernen
architektur
herausgegeben
von
jürgen
joedicke
im
karl krämer
verlag
stuttgart



La genèse du livre *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*

A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966

Silvia Groaz

L'idée de Joedicke : New Brutalism contre esthétique miésienne

Publié en 1966, le livre *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* marque un tournant déterminant dans le processus de redéfinition de l'un des concepts les plus célèbres et les plus ambigus de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle : le «New Brutalism». Les critiques et polémiques qu'a soulevées cette expression, forgée en 1953 par Peter et Alison Smithson¹, semblent pourtant témoigner de la capacité exceptionnelle du New Brutalism à alimenter un débat intense qui, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de son actualité.

Le corpus inédit de lettres échangées de 1962 à 1966 entre l'auteur Reyner Banham, les propriétaires de la maison d'édition de Stuttgart Karl Krämer Verlag, Karl Krämer père et fils, et l'éditeur Jürgen Joedicke, constitue l'une des rares sources disponibles à ce jour qui permette de retracer la genèse du livre de Banham, *The New Brutalism*, et révèle que, dans sa forme comme dans ses contenus, cet ouvrage est le fruit d'une étroite collaboration entre l'auteur et son éditeur².

L'histoire de la commande et de la publication du livre débute le 6 novembre 1962³, lorsque Joedicke propose à Banham d'écrire le cinquième volume de la collection qu'il dirige depuis 1960 aux éditions Krämer, *Dokumente der Modernen Architektur, Beiträge zur Interpretation und Dokumentation der Baukunst*, à travers laquelle il propose une approche «documentaire» des aspects historiques, constructifs et sociologiques de l'architecture contemporaine⁴. Joedicke décide de publier un ouvrage sur le New Brutalism selon une stratégie culturelle fixée dans le cadre du débat allemand du début des années 1960. Il a identifié dans le «slogan» du New Brutalism un courant contemporain qui se veut une «antithèse du mouvement représenté par Mies et par les premières réalisations de Saarinen et de Skidmore, Owings et Merrill, qui cherchaient à tout prix à atteindre la perfection technique de l'idéal esthétique»⁵. Par cette affirmation, Joedicke semble vouloir reconsidérer le New Brutalism pour en faire une nouvelle catégorie fondée sur

Couverture du livre *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag Stuttgart, 1966.

un ensemble de principes qui s'opposeraient au système du mur-rideau scandé par des bandes métalliques régulières, propagé par les modèles de Ludwig Mies van der Rohe. Avant lui, Wolfgang Pehnt avait déjà établi dans son article de 1960 «Was ist Brutalismus»⁶ une distinction similaire entre ce qu'il définissait comme le «mouvement» de Banham et l'architecture de Mies, de SOM et même d'Edward Stone. L'idée de Joedicke de consacrer un livre au New Brutalism fait suite à la demande de Pehnt à Banham de rédiger une entrée sur le «Brutalismus» pour son *Lexikon der modernen Architektur*, à paraître en Allemagne en 1963⁷.

Joedicke envisage un livre structuré aussi sur une perspective historique, dans lequel seraient présentées les réalisations architecturales les plus significatives et les diverses manifestations artistiques contemporaines relevant de ce qui, dans les années 1950 et 1960, est défini sous le terme de «New Brutalism». Soucieux d'offrir une interprétation nouvelle et aussi vaste que possible de cette catégorie afin de poser les bases d'un courant allemand non miésien, Joedicke définit les grandes lignes de l'ouvrage, dans lequel il tient à faire figurer les œuvres d'architectes tels que Louis I. Kahn, Kenzo Tange et Jacob B. Bakema⁸ afin de bien faire comprendre au lecteur que le New Brutalism constitue désormais «un mouvement largement répandu»⁹. Dans le plan qu'il esquisse, l'exemple anglo-saxon, dont tout était parti, devient ainsi le corollaire d'un discours plus vaste : «*Je n'ai pas l'intention de traiter uniquement du groupe anglais (les Smithson, etc.)*», précise-t-il, sans doute en référence à des personnalités telles que James Stirling et James Gowan, Denys Lasdun, Colin St. John Wilson et Edward Lyons, Lawrence Israel et Tom Ellis. Banham lui-même, dans le *Dictionnaire* de Pehnt, distinguera le «New Brutalism» anglo-saxon du «Brutalisme» international¹⁰.

La correspondance entre Joedicke, Banham et les responsables de la maison d'édition de Stuttgart permet de reconstituer la façon dont ont pris corps les diverses interprétations critiques du New Brutalism, de préciser l'opinion de Banham sur certains ouvrages et concepts, et de comprendre les raisons de certains choix finaux qui ont assuré au New Brutalism. *Ethic or Aesthetic* ? un succès international. Dans sa lettre d'acceptation, Banham se borne à remercier sommairement Joedicke de l'avoir choisi comme auteur¹¹. Son unique préoccupation porte sur l'exclusivité de ses droits, détenus par la maison londonienne Architectural Press, qui finira d'ailleurs par coéditer le livre avec Krämer Verlag. Tout au long des mois suivants, le critique anglais affiche un relatif détachement vis-à-vis de cet ouvrage, qui en fin de compte ne verra le jour que grâce à la persévérance de Joedicke, à l'engagement éditorial de Krämer Verlag et à l'appui d'Architectural Press. Il est vrai que, dans un premier temps tout au moins, Banham, tout occupé à ses recherches sur les équipements mécaniques dans l'architecture moderne pour le compte de la Graham Foundation et aux préparatifs de son déménagement aux États-Unis, ne semble guère se passionner pour ce projet.

A Stuttgart, en revanche, à peine Joedicke a-t-il reçu l'accord de son auteur qu'il s'empresse de soumettre son projet, provisoirement intitulé «New Brutalism» et présenté comme un «courant» d'un «mouvement contraire aux concepts de Mies», à Karl Krämer père et fils, au responsable éditorial Heinz Krehl et à la traductrice Nora von Mühlendahl¹².



Jürgen Joedicke, note manuscrite,
sans date, Archives Karl
Krämer Verlag Stuttgart.

Joedicke et Banham discutent de la structure du «livre brutaliste»¹³ dans les courriers qu'ils échangent dans les premiers mois de 1963. En prélude à son essai, Banham fait parvenir à son éditeur une copie de son article de 1955 «The New Brutalism»¹⁴, accompagné de «nombreuses annotations attachées» (non retrouvées à ce jour)¹⁵. Dans ses notes, Banham a très certainement mis l'accent sur la nécessité de replacer le New Brutalism dans un contexte historique, de l'envisager comme un double phénomène de «réaction et action» dans un cadre culturel donné, afin de le relier davantage aux courants du début des années 1950 qu'à ses manifestations contemporaines. Dans cette nouvelle perspective historique, Banham souhaite s'interroger sur l'influence de la culture japonaise («qu'il convient d'évaluer», précise-t-il, peut-être en réponse à la directive de Joedicke sur le rôle de Kenzo Tange), et juge tout aussi important de recenser les réactions internationales à deux grands projets de Le Corbusier : la chapelle de Ronchamp et le couvent de la Tourette. Soucieux de saisir la spécificité du New Brutalism, il propose de revenir sur la généalogie du terme et d'examiner le rôle de ce qu'il définit comme des «manifestations non artistiques», songeant probablement au design contemporain des automobiles Cadillac ou à d'autres exemples de «non-architecture» comme les cinémas «drive-in» en plein air¹⁶. Il souligne par ailleurs son intention d'étendre la définition du New Brutalism à l'urbanisme – thème qui, à son avis, devrait constituer «la partie centrale du livre»¹⁷. Il n'est pas exclu qu'à partir du moment où il est appelé à revenir sur la question, Banham

cherche également à rappeler les aspirations éthiques et les critères de composition propres au New Brutalism – qu’il s’était employé à souligner dans son article de 1955 –, à l’heure où ce concept est de plus en plus contaminé par la matière et en est donc venu à désigner une approche essentiellement esthétique. *«Ces annotations ne représentent pas nécessairement mes intentions définitives, mais je pense qu’elles constituent un point de départ utile»*, explique-t-il en sollicitant les commentaires de Joedicke¹⁸.

La réponse de Joedicke aux annotations de Banham constitue l’un des documents les plus significatifs de ces échanges épistolaires¹⁹. L’éditeur reprend à son compte la définition que Banham donne du New Brutalism comme phénomène de «réaction et action», pour étayer son projet culturel visant à promouvoir une tendance susceptible de contre-carrer l’esthétique miésienne. Toute l’actualité du New Brutalism, selon Joedicke, tient à cette action critique qui privilégie le matériau et sa mise en œuvre. *«Par rapport à cette tendance, le brutalisme semble aujourd’hui jouir d’une influence croissante, surtout depuis que diverses autres tentatives se démarquant de la vision de Mies ont débouché sur l’éclectisme. Le brutalisme est l’une des rares alternatives à l’architecture de la “perfection technique”.*»²⁰ Tandis que le New Brutalism apparaît comme un antidote à l’imperturbable répétition de la «perfection technique», Joedicke s’intéresse à ce qu’il considère déjà comme des «aberrations» du phénomène, à savoir les «excès exhibitionnistes» et «la texture de surface reléguée au rang d’ornement»²¹, qui se manifestent justement lorsque l’on franchit ces limites miésiennes de la «perfection» que conteste Joedicke.

Cherchant à répertorier les modèles du New Brutalism, Joedicke fournit à Banham une première liste d’œuvres parmi lesquelles figurent les maisons Jaoul de Le Corbusier, le centre civique de Rotterdam-Zuidplein et l’école de Brielle de Bakema, le centre municipal de Säynätsalo d’Alvar Aalto, ainsi que la Bourse de Hendrik P. Berlage à Amsterdam, sélectionnée pour ses gaines techniques apparentes. Il conseille par ailleurs de documenter les «bâtiments brutalistes» à travers un ensemble généreux de plans et de photographies²², comme pour transformer ce qui était une catégorie difficile à comprendre en une tendance plus clairement illustrée dans un livre de vulgarisation, sans pour autant laisser de côté les positions théoriques des divers protagonistes. *«Je pense que cela permettra non seulement de mieux faire comprendre le sujet, mais plaira aussi à nos éditeurs»*, écrit-il à propos des illustrations des exemples, poursuivant : *«Mais il me paraît tout aussi important de comparer les bâtiments avec les déclarations d’intention de leurs architectes qui s’avèrent souvent n’être que de la pure théorie [idéologie].»*²³

Joedicke fournit également à Banham des indications sur la façon d’aborder l’évolution des définitions du New Brutalism depuis son invention et, pour bien souligner qu’il reste d’actualité, il suggère de confronter l’école de Hunstanton des Smithson à *«un autre exemple caractéristique de notre époque»*, afin de démontrer *«en quoi la déclaration théorique transparaît dans le bâtiment proprement dit»*²⁴.

Joedicke tient également à ce que le livre reprenne et discute les trois catégories fondamentales qu’avait énoncées Banham en 1955 : *«1 – lisibilité formelle du plan ; 2 – exposition claire de la structure et, 3 – mise en valeur des matériaux “as found”.*»²⁵

Lorsqu'il décrit les concepts de Banham, Joedicke en revient systématiquement à la question de l'identification des principes anti-miésiens, non seulement dans l'esthétique de la perfection mais aussi dans les fondements du projet même. Le New Brutalism devient pour lui un processus de conception de projet au sein duquel chaque partie acquiert sa propre physionomie expressive. Joedicke exprime clairement cet aspect du New Brutalism tel qu'il le conçoit en ajoutant au système de Banham ce qu'il définit lui-même comme des «super concepts»: «vision et émotions», «impartialité» ou «Objektivität», et «formation de l'espace» ou «Raumbildung»²⁶. Ce dernier concept traduit la volonté d'identifier un critère capable de vérifier immédiatement, dans l'œuvre construite, la fidélité des lignes formelles au concept de New Brutalism²⁷.

Joedicke craint que la possibilité de décliner la «Raumbildung» en une multitude de figures ne dégénère vers un «maniérisme». C'est pourquoi il suggère à Banham d'analyser la raison d'être dans le New Brutalism d'une certaine «régularité des formes» qui constitue à son sens un antidote au «maniérisme»: «Il peut se trouver qu'en traitant du sujet du brutalisme, le problème du maniérisme se présente. J'ai été très surpris de constater qu'il existe déjà dans le brutalisme une certaine régularité des formes – un phénomène intéressant. Or, il me semble que la conception des bâtiments brutalistes pêche souvent par une expression formelle surabondante (Übergestaltung) – ce qui signifie qu'à trop en faire, on passe à côté de l'effet recherché. Pour le dire plus simplement: lorsqu'il se passe toujours quelque chose, on ne voit plus rien en détail. A cet égard, la question de l'expression se pose et constitue une problématique extrêmement intéressante du brutalisme.»²⁸

List of Buildings		
Stirling + Cowan	Flats at New Common	Bruckmann/Lewis New Housing in Great Britain, p.107
	Housing estate in Preston	AA 104, p.46/70
Danya Leadum	Cluster Block, Bethnal Green	Bruckmann/Lewis, pp.76
Sir Leslie Martin	Residential Building, Celia College, Cambridge	AR 11/1962, pp.316
Rich. Thompson, Robson and Ass.	Palace Flats, Churchill College, Cambridge	AR 11/1962, pp.329
Peter + Alison Smithson	Secondary School in Hunstanton	
	Competition project for Hamburg-Stallhof	architektur wettbewerb No. 34, p.96
Enlin St. John Wilson + Alice Hardy	House in Soho	
	Extension building of Architectural School, Cambridge	AR 11/1962, pp.316
Louis I. Kahn	Alfred Newton Richards Medical Research Centre, Philadelphia	AR Fabr. 1961
Paul Rudolph	Residential building of Yale University, New Haven	AA 104, p.71 Raumwelt 36/1962, p.1007
Jacob W. Dekkers	Auditorium maximum, Delft (project)	
Aldo van Eyck	School in Nagasaki	
	Orphanage in Amsterdam	Oscar Neumann: Cism '59 in Otterlo, 1960
Condliffe/Joan/Noode/Reiger	Competition project for Hamburg-Stallhof	architektur wettbewerb No.34, pp.98
	Competition project for Toulouse - Le Havre	AA 103, p.49
Renzo Calvesani + Carlo Fallenberg	Seasonal buildings in Torre del Mare	AA 102
Vittorio Gregotti	Research Institute, Milan	AR 6/1961, p.304

Kino Janga and other Japanese book of today

Cramer/Jacay/Pallard	Terrace building in Zurich	AA 100, p.87
Atelier 5	Factory in Thun	AA 100
Ernst Gisel	House in Zurich	AA 103, p.46
Förderer/Otto/Zeisler	Secondary school in Aesch	Werk 11/1967, p.394
Zürcher Architekten-gruppe ZAS	Planning project for City Zurich	Raumwelt 28-29/1962, p.795
Günther Behnisch	City hall Mannheim (competition project)	architektur wettbewerb No. 35, p.112
Klaus Ernst	Students' housing Stegundshof Berlin	Raumwelt 6/1962, p.191
Fahling/Cogel/Pfankuch	Students' housing Campus Friedl Universität, Berlin	architektur wettbewerb, special issue "Students housing", pp.129
Wend Oetertag	City hall Mannheim (competition project, under construction)	Raumwelt 3/1962, p.74 ff architektur wettbewerb No. 35
Walter Schwegerscheidt	Youth centre in Gersbach	Raumwelt 36/1962, p.1007
Gerd Mathias Ungers	Office and residence building, Cologne	
	Students' housing Cologne	

The present list doesn't contain examples for Brutalist buildings only, but several buildings of general interest as well.

Kudrath + Jelačić + Ass. Ark. Yale University
Donner Bruckman House Yale

Johannsen
Gene

Jürgen Joedicke, liste des édifices brutalistes, 5 juin 1963, Archives Karl Krämer Verlag Stuttgart.

Outre les projets architecturaux qu'il cite dans sa lettre, Joedicke prépare une «liste de bâtiments»²⁹, dont beaucoup ont été réalisés en Allemagne et en Suisse et font l'objet de publications dans des revues internationales entre 1960 et 1962, pour confirmer un projet culturel précis, qui est davantage le sien que celui de Banham, visant à démontrer l'actualité du New Brutalism en tant que réaction critique à la «perfection technique» de Mies.

De la première réunion de Stuttgart aux ébauches du texte

La première rencontre entre Banham, Joedicke, les éditeurs et la traductrice, a lieu au siège des éditions Krämer à Stuttgart les 16 et 17 décembre 1963. C'est à cette occasion que sont définis le plan d'ensemble du livre, la séquence de ses contenus, son format et son graphisme. Lors des échanges des mois précédents, Banham avait plaidé en faveur d'un format de poche bon marché, destiné à un public d'étudiants, précisant qu'«il ne sera sans doute pas possible de séparer clairement le texte des illustrations»³⁰. Au cours de la réunion, tout en assurant à Banham «toute latitude dans la préparation et l'agencement du livre», Joedicke résume en sept points le plan du livre, suivant une logique historiographique qui ouvre sur «la situation en 1950» et «les diverses influences» exercées par des architectes tels Le Corbusier, Bakema et Tange ; il poursuit avec une discussion sur «l'origine du terme "New Brutalism" en Grande-Bretagne, sa définition, ses rapports avec la tradition Beaux-Arts» ; puis, il aborde la façon dont «le sens du terme a évolué au fil du temps» ; il cherche à préciser les «caractéristiques significatives du New Brutalism», énumère une liste d'«exemples», et conclut par un bilan sur «la situation d'aujourd'hui»³¹.

Selon le procès-verbal des discussions, il semble que Banham se rende aux décisions de ses éditeurs et accepte le nombre d'exemples et d'illustrations proposé par Joedicke, tout en précisant qu'il aimerait intégrer une anthologie de textes, à commencer par les articles des Smithson et des extraits du catalogue de l'exposition de 1953, *Parallel of Life and Art*. Il attend en outre des indications plus précises sur le découpage entre texte et illustrations afin d'adapter son manuscrit, qu'il prévoit de terminer pour juin 1964.

L'orientation culturelle qui doit guider le choix de l'iconographie et la rédaction de l'essai est résumée dans un document dactylographié par Joedicke qui reprend la table des matières, donne leur titre aux chapitres et les organise selon un arc chronologique bien précis. Il prévoit ainsi de traiter dans une «Introduction» les événements politiques et culturels de l'immédiat après-guerre, de 1949 à 1952, comme les CIAM de Bergame et de Hoddesdon et les débats sur le réalisme socialiste. L'influence de Le Corbusier et de Mies sera également discutée dans cette partie introductive. Après quoi, l'ouvrage doit aborder «les origines» du New Brutalism à la lumière d'une tradition classique défendue par les écrits de Rudolf Wittkower, à laquelle correspond une série d'œuvres – de l'école des Smithson à la Yale Art Gallery (dont Banham avait noté dans l'axialité formelle du plan un académisme proche de la tradition Beaux-Arts), en passant par quelques exemples de Johnson et «des jeunes

miésiens». Le choix de ces œuvres, toutes résolument miésiennes, est révélateur du rôle central de Mies dans la genèse du New Brutalism. C'est précisément la révolte d'un «anticlassicisme», qui se développe entre 1955 et 1958 – avec l'exposition *Parallel of Life and Art*, les œuvres d'Eduardo Paolozzi, Jackson Pollock, Jean Dubuffet et Alberto Burri, la chapelle de Ronchamp, les maisons Jaoul, la Maison du futur, la cité d'habitation de Ham Common et aussi avec le concours pour l'université de Sheffield – qui, selon Joedicke, fait évoluer le New Brutalism vers un «primitivisme» s'opposant efficacement à la perfection miésienne : «*le brutalisme comme primitivisme moderne, face au brutalisme comme doctrine fondamentale*». La dimension urbaine du New Brutalism que proposait Banham dans les premiers courriers trouve sa place dans le plan de Joedicke dans la partie consacrée à la discussion sur les critiques de la nouvelle génération dans les débats du CIAM d'Aix-en-Provence, et à la constitution du Team X, jusqu'aux congrès de Dubrovnik en 1956 et d'Otterlo en 1959 et aux projets urbains comme Berlin Hauptstadt et Preston. Joedicke prévoit de conclure l'ouvrage sur ce qu'il appelle un «retour à l'architecture», symptomatique de la période comprise entre 1958 et 1963. Parallèlement au New Brutalism, il souhaite également aborder dans les pages du livre deux autres grandes tendances contemporaines qui connaîtront un retentissement décisif à partir du début des années 1970 : le «refus du technicisme pur» et «l'historicisme». Il propose ainsi d'étudier, d'une part une technologie alternative, à travers une série d'expériences comme celle de Buckminster Fuller et le système CLASP, et d'autre part une architecture qui reprend des figures de la tradition, comme dans les œuvres de Viganó, Ungers et Tange, jusqu'au Richards Medical Institute de Kahn et à l'orphelinat de Van Eyck³².

Banham tarde à rendre son manuscrit. Si la rédaction a pris tant de retard, explique-t-il, c'est parce qu'il a dû tenir compte des nombreux ouvrages parus entre-temps sur les personnalités et réalisations choisies pour incarner le New Brutalism³³. Il cite ainsi la monographie sur Louis Kahn de Vincent Scully³⁴ qui, «*dans ce domaine particulier, a déjà largement déblayé le terrain*». Scully soulignait pourtant très clairement dans son essai l'impossibilité de mettre une étiquette sur l'œuvre de Kahn, et était probablement au courant de la réaction de Colin Rowe qui s'était offusqué de voir Banham qualifier la Yale Art Gallery de «*bâtiment le plus authentiquement brutaliste du Nouveau Monde*»³⁵. Rappelons également qu'à la suite de l'article de 1955 de Banham, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, plusieurs critiques tels Bruno Zevi, Udo Kultermann, Gerard Kallmann et Robin Boyd se sont emparés du thème du New Brutalism, chacun offrant sa propre interprétation et l'illustrant d'une série d'exemples, dont certains recoupent la liste qu'a établie Joedicke pour le livre³⁶.

Ce regain d'intérêt de la critique pour le New Brutalism semble en fait inciter Banham à approfondir son analyse du phénomène : «*Bien que tout cela m'ait ralenti dans la rédaction, c'est en réalité un travail de recherche fascinant*»³⁷, confie-t-il à son éditeur. A quoi, celui-ci répond : «*Seule une vision d'ensemble nous permettra de décider en dernière instance de ce que nous devons inclure ou pas.*» Et, dans la foulée, il propose à Banham de préparer la sortie du livre en publiant «*un article sur l'origine du terme, en partant des Smithson pour rendre compte de son évolution au fil du temps*»³⁸

dans le numéro de novembre 1964 de *Bauen + Wohnen* qui, sous l'impulsion de Joedicke, sera consacré au New Brutalism. Mais Banham ayant refusé de participer à ce numéro, c'est donc Joedicke lui-même qui dresse un premier bilan, abordant plusieurs thèmes et exemples discutés avec Banham : « l'objectivité » et l'expression formelle de la « *Raumbildung* » ; le « principe urbanistique » et l'emploi du « matériau *tel quel* », à commencer par le béton armé qu'il présente comme « le matériau favori des "Brutalistes" »³⁹.

La recherche de l'iconographie, du graphisme et du titre du livre

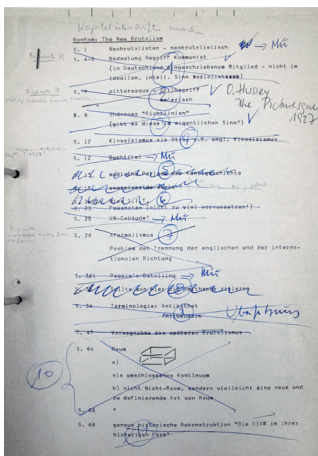
Les « bâtiments brutalistes » proposés par Joedicke démontrent que le New Brutalism ne peut qu'être assimilé à des édifices en béton apparent et annoncent le ton du livre qui, à travers ses illustrations, présentera un panorama international d'ouvrages en béton brut témoignant de l'émergence du phénomène du New Brutalism matériel et primitiviste. Les opinions de l'auteur et de l'éditeur divergent souvent sur cette liste de bâtiments à analyser et illustrer, et Banham, qui poursuit une vision plus conceptuelle que formelle, se montre de plus en plus sélectif et critique. Ainsi, lorsque Joedicke propose d'intégrer aux « bâtiments brutalistes » l'immeuble de bureaux Eros-House réalisé par Rodney Gordon et Owen Luder à Londres, aux côtés du centre culturel de Nishinan de Tange, de la Yale School of Art and Architecture et de la cité universitaire de Paul Rudolph, du Caius College de Leslie Martin et St. John Wilson, Banham dénonce le caractère par trop formaliste de cette réalisation et d'autres – « un formalisme brutaliste superficiel », résume Joedicke qui, reprenant à son compte le raisonnement de Banham, constate combien « *aujourd'hui, cette application superficielle des formes brutalistes l'emporte sur la conception intellectuelle – conception qui fut à l'origine du brutalisme* ». Un reproche adressé à plusieurs réalisations emblématiques du New Brutalism, dont l'institut Machiondi de Viganó dans lequel Zevi avait vu le premier exemple néo-brutaliste italien⁴⁰ et que Joedicke considère à présent comme une démonstration de l'« *usage superficiel des formes brutalistes* », manifeste dans ses « *toilettes en saillie comme moyen plastique de diviser la façade* »⁴¹.

La finalisation du travail d'édition s'étend de la fin 1964 jusqu'en 1966. La collecte iconographique est confiée à Winifred Constable et Muriel Fulton, qui travaillent à Architectural Press, tandis que Krämer se charge de contacter directement les architectes pour récupérer d'autres illustrations⁴². La secrétaire de Le Corbusier fournit des clichés et des plans de l'Unité d'habitation de Marseille, des projets de la Sainte Baume et Roq et Rob, des maisons Jaoul et de plusieurs réalisations des années 1930, comme la Petite maison de Boulogne-sur-Seine. En dépit de huit mois de relances, Kahn, en revanche, ne répond à aucune des nombreuses demandes de photographies de détails du plafond en béton de la Yale Art Gallery. Les Smithson, tout aussi réticents à envoyer des images, ne semblent pas avoir davantage envie d'apporter leur collaboration au projet. La réaction la plus virulente vient toutefois des architectes suisses de l'Atelier 5 qui, par la voix de Rolf Hesterberg, font clairement savoir à l'éditeur qu'ils ne souhaitent pas figurer parmi les auteurs d'ouvrages « brutalistes » : « *En ce qui*

concerne le livre *New Brutalism*, nous ne pouvons pas y participer. Je vous demande donc instamment de retirer nos bâtiments de votre liste. Dans notre travail, nous ne nous sommes pratiquement jamais intéressés à la question du brutalisme.»⁴³ Ce qui n'empêche aucunement l'éditeur d'intégrer à la rétrospective de Banham plusieurs de leurs réalisations, telles l'usine de chaudières de Thoune, la maison Adler de Rothrist et la Siedlung Halen – dont une photographie finit même par illustrer la couverture du livre, malgré les réserves de Banham et du directeur d'Architectural Press qui la jugent «peu représentative du contenu de l'ouvrage»⁴⁴.

Van Eyck et Ungers se montrent pour leur part tout à fait favorables à faire figurer leurs œuvres parmi les «bâtiments brutalistes». Van Eyck, ravi à l'idée de voir l'une de ses réalisations abordée par Banham, sélectionne soigneusement les photos qu'il destine à un livre qu'il imagine «tout sauf neutre – surtout s'il porte sur le *New Brutalism*!»⁴⁵. Ungers soumet quant à lui des clichés de son immeuble Reimbold de Cologne, estimant que, de toutes ses réalisations, elle «est celle qui mérite plus que toute autre d'être classée dans la catégorie du "*New Brutalism*"»⁴⁶.

Le titre du livre, limité pendant la phase de travail aux termes génériques de *New Brutalism*, *Brutalism* et *Neuer Brutalismus*, est précisé au cours de l'année 1966 : il reprendra pour l'édition allemande le titre du numéro spécial de *Bauen + Wohnen*, *Brutalismus in der Architektur*, et deviendra dans sa version anglaise *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* Ces deux mots, éthique et esthétique, suivis d'un point d'interrogation, contribuent de façon décisive à replacer la question du *New Brutalism* dans le cadre des débats anglo-saxons de la première moitié des années 1950. Joedicke, lui, continue de voir dans le *New Brutalism* contemporain tel que le présente le livre de Banham cette «unique alternative à Mies» qui lui avait inspiré le projet éditorial, mais aussi la possibilité de dépasser le Mouvement moderne et la leçon de ses maîtres, une «réponse à la cosmétique des façades» poussée jusqu'au «primitivisme». «Un slogan ? Un concept stylistique ? Un défi ?» : telles sont les questions qu'il pose pour impulser la campagne de lancement du livre de Banham. Mais en fin de compte, seule la dernière question, «un défi ?», révèle sa conception d'un *New Brutalism* à venir.



Nora von Mühlendahl, «Questions au Dr. Banham», sans date, Archives Karl Krämer Verlag Stuttgart.

Enfin, les choix graphiques sont arrêtés lors de la dernière visite de Banham à Stuttgart, le 28 mars 1965 : les éditeurs décident que les références iconographiques qui ne concernent pas directement des «constructions brutalistes» apparaîtront en regard du texte imprimées sur papier gris, alors que celles qui relèvent de la liste d'exemples seront imprimées sur papier blanc brillant. Joedicke est satisfait de ces choix éditoriaux et de la forme qu'est en train de prendre le cinquième volume de sa collection. «Ce livre est le résumé d'un mouvement qui a débuté en Angleterre et a aujourd'hui acquis une dimension mondiale», écrit-il à Banham⁴⁷.

Banham pose le point final à son manuscrit le 12 novembre 1964. Nora von Mühlendahl, chargée de la traduction en allemand, adresse à l'auteur une liste de questions, dont certaines sont essentielles à la compréhension même de la valeur à attribuer à la nouvelle catégorie stylistique : elles portent sur les rapports entre «New

Brutalism» et «béton brut» («*Le brutalisme et le béton brut sont-ils maintenant la même chose ?*»), l'importance du formalisme («réduction du brutalisme à la forme»), et sur la pertinence de traduire le «New» du «New Brutalism» par le suffixe «neo» tel qu'on l'applique généralement aux classifications en -ismes («Neobrutalistisch»)⁴⁸. La question du style est la pierre de touche de tout l'échafaudage théorique du livre de Banham, et c'est de là que viennent les désaccords conceptuels qui affleurent dans la correspondance avec Joedicke. La liste des «bâtiments brutalistes» que Joedicke a réussi à documenter dans le livre de Banham témoigne de l'existence d'un nouveau «style international», qui se démarque de celui du début des années 1930 mais n'en reste pas moins un style à part entière. Banham est tout à fait conscient que cette déclinaison académique du New Brutalism est une vraie «déception»: «*Lorsque le brutalisme est devenu un style mondial, il a cessé d'être ce qu'il était à l'époque où il était un mouvement anglais, et ce fut Le Corbusier qui estampilla ce mot de son style personnel*», écrit-il à Joedicke en décembre 1966⁴⁹.

Notes

¹ P.D.S. [Alison Smithson], «House in Soho», *Architectural Design*, n°12, 1953, p.342. Le présent article fait partie des recherches de l'auteur dans le cadre d'une thèse de doctorat intitulée *New Brutalism, the Invention of a Style*, réalisée sous la direction du professeur Roberto Gargiani à l'EPFL.

² La correspondance entre Joedicke et Banham a déjà été partiellement évoquée par Réjean Legault dans sa conférence «Agendas, Actors and Authorship: Reconsidering *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*» prononcée le 4 octobre 2016 dans le cadre du colloque *Actors and Vehicles of Architectural Criticism* de l'université de Bologne. Legault ne citait toutefois pas la source des documents qu'il avait consultés et, selon toute probabilité, il devait précisément s'agir des lettres conservées aux

archives des éditions Krämer, sur lesquelles se fonde le présent article.

³ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 6 novembre 1962 (Archives Karl Krämer Verlag, Stuttgart, AKV).

⁴ Oscar Newman, *CIAM'59 in Otterlo: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, coll. «Dokumente der Modernen Architektur» (Jürgen Joedicke, éd.), vol.1, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1961, p. 5.

⁵ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 6 novembre 1962, *op. cit.*

⁶ Wolfgang Pehnt, «Was ist Brutalismus? Zur Architekturge-schichte des letzten Jahrzehnts», *Das Kunstwerk*, n°3, 1960, pp.14-23. Cette comparaison a déjà été mise en évidence dans un article publié en 1959 dans

la revue *Zodiac* (Jules Langsner, «Ornamented Modernand & Brutalism, verso due movimenti», *Zodiac*, vol.4, 1959, pp.68-69).

⁷ Wolfgang Pehnt (éd.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, Droemer-Knaur, Munich, Zurich, 1963.

⁸ Voir: Jürgen Joedicke, *Architektur und Städtebau: das Werk van den Broeck und Bakema*, coll. «Dokumenten der modernen Architektur», vol.3, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1963.

⁹ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 6 novembre 1962, *op. cit.*

¹⁰ Reyner Banham, «Brutalismus», dans Wolfgang Pehnt (éd.), *Knaurs Lexikon der Moderne Architektur*, *op. cit.*, p.557.

¹¹ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 13 novembre 1962 (AKV).

¹² Jürgen Joedicke, «Gedächtnisprotokoll der Besprechung im KKV», 28 novembre 1962 (AKV).

¹³ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 19 novembre 1962 (AKV).

¹⁴ Reyner Banham, «The New Brutalism», *The Architectural Review*, n° 708, 1955, pp.354-361.

¹⁵ La réaction de Joedicke dans sa lettre de réponse nous donne une idée de sur quoi pouvaient porter les annotations de Banham. Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 5 juin 1963 (AKV).

¹⁶ Reyner Banham, lettre à Nora von Mühlendahl, 20 février 1966 (AKV).

¹⁷ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 14 septembre 1964 (AKV).

¹⁸ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 9 mai 1963 (AKV).

¹⁹ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 5 juin 1963, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.*

²² Parmi les réalisations sélectionnées figurent l'école de Hunsanton des Smithson, la Yale Art Gallery et le Medical Research Center de Kahn, ainsi que les ensembles résidentiels de Preston et Ham Common de Stirling et Gowan.

²³ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 5 juin 1963, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*; voir Reyner Banham, «The New Brutalism», *Architectural Review*, *op. cit.*

²⁶ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 5 juin 1963, *op. cit.*

²⁷ Voir: Jürgen Joedicke, «New Brutalism: Brutalismus in der Architektur», *Bauen+Wohnen*, n° 11, 1964, pp.421-425.

²⁸ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 5 juin 1963, *op. cit.*

²⁹ Dans cette première liste figurent Stirling & Gowan, Denys Lasdun, Leslie Martin, Richard Shepard, Robson and Associates, les époux Smithson, St. John Wilson, Alex Hardy, Louis Kahn, Paul Rudolph, Bakema, Aldo van Eyck, Candilis/Josic/Woods, Mario Galvagni et Carlo Fallenberg, Vittoriano Viganò, Tange, Maekawa, Cramer/Jaray/Paillard, l'Atelier 5, Ernst Gisel, Förderer/Otto/Zwimpfer, Zürcher Architekten-gruppe ZAS, Günther Behnisch, Klaus Ernst, Fahling/Gogel/Pfankich, Roland Ostertag, Walter Schwagenscheidt, Oswald Mathias Ungers.

³⁰ [Anon], «Protocol from memory of Dr. Banham's visit on Dec. 16th and 17th 1963», 1963 (AKV).

³¹ *Ibidem.*

³² Jürgen Joedicke, «Abriss des geplanten Buches von Reyner Banham: New Brutalism», s.d. (AKV).

³³ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, avril 1964 (AKV).

³⁴ Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, George Brazillier, New York, 1962.

³⁵ Reyner Banham, «The New Brutalism», *op. cit.*; voir Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn: exposed concrete and hollow stones, 1949-1959*, EPFL Press, Lausanne, 2014, p.108.

³⁶ Bruno Zevi, «I ragazzi non scappano», *L'Espresso*, 3 février 1958, p.16; Udo Kultermann, «Une Architecture Autre», *Baukunst und Werkform*, vol. 11, n° 8, août 1958, pp.425-441; Gerhard Kallmann, «The "action" architecture of a new generation», *Architectural Forum*, vol. 111, n° 4, octobre 1959, pp.132-137; Edwin Maxwell Fry et al.,

«Ornamented Modern & Brutalism», *Zodiac*, vol. 4, avril 1959, pp.68-81; Bruno Alfieri, «João Vilanova Artigas: Ricerca Brutalista», *Zodiac*, vol. 7, 1960, pp.96-107; Robin Boyd, *Kenzo Tange*, George Brazillier, New York, 1962.

³⁷ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 14 avril 1964 (AKV).

³⁸ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 11 mai 1964 (AKV).

³⁹ Jürgen Joedicke, «New Brutalism: Brutalismus in der Architektur», *op. cit.*

⁴⁰ Bruno Zevi, «I ragazzi non scappano», *op. cit.*

⁴¹ Jürgen Joedicke, lettre à Reyner Banham, 8 juin 1964 (AKV).

⁴² L'éditeur allemand a ainsi contacté Bengt Edman, Van Eyck, Figini et Pollini, Förderer/Otto/Zwimpfer, Pedro Freitag, l'Atelier 5, BBPR, Geir Grung, Kahn, Mies van der Rohe, Kiyonori Kikutake, Le Corbusier, Sigurd Lewerentz, Kunio Mayekawa, Makoto Tanaka, Paul Rudolph, Oswald Mathias Ungers, les Smithson et Vittorio Viganò.

⁴³ Rolf Hesterberg, lettre à Heinz Krehl, 18 décembre 1964 (AKV).

⁴⁴ Raymond Philp, lettre à Nora von Mühlendahl, 25 août 1966 (AKV).

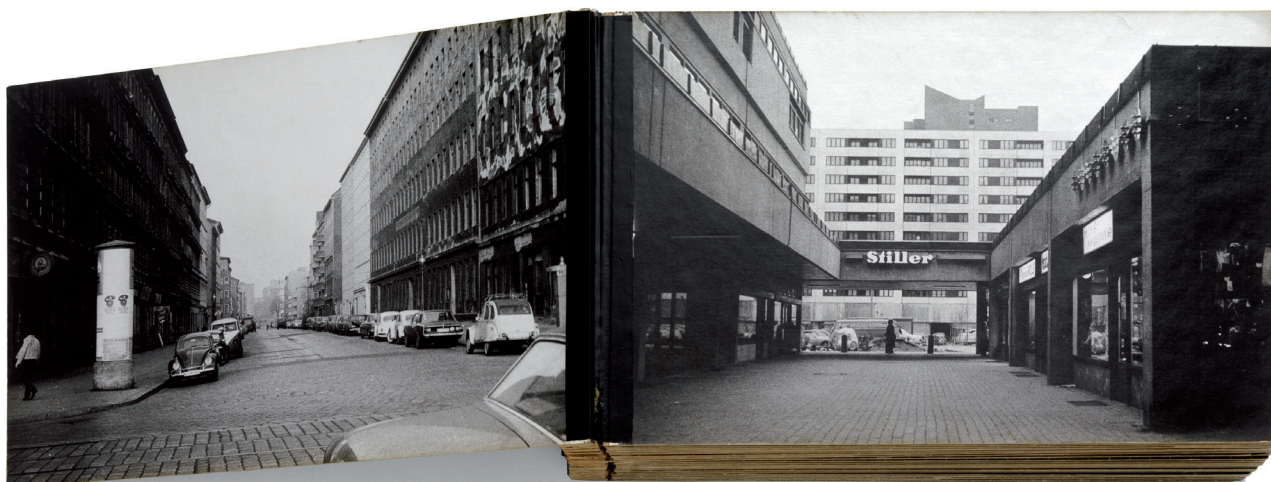
⁴⁵ Aldo van Eyck, lettre à Heinz Krehl, 30 décembre 1964 (AKV).

⁴⁶ Oswald Mathias Ungers, lettre à Heinz Krehl, 7 janvier 1965 (AKV).

⁴⁷ Jürgen Joedicke, lettre à Raymond Philp, 6 avril 1965 (AKV).

⁴⁸ Nora von Mühlendahl, «Fragen an Dr. Banham», s.d. (AKV).

⁴⁹ Reyner Banham, lettre à Jürgen Joedicke, 5 décembre 1966 (AKV).



Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne

Anna Rosellini

Prologue : photographier l'architecture des villes et des métropoles

Au cours des années marquées par la crise des idéaux du Mouvement moderne qui a conduit au postmodernisme, de nombreux artistes, soucieux de ne pas retomber dans le mythe du retour aux valeurs sûres de l'histoire, se sont interrogés sur le destin de leur propre art, mais aussi de l'héritage culturel et figuratif des avant-gardes architecturales¹.

L'artiste allemande Isa Genzken se passionne, depuis ses années de formation, pour les œuvres de personnalités gravitant dans la sphère du Bauhaus et affiche à l'égard du postmodernisme architectural une insensibilité qui n'a d'égale que celle de Rem Koolhaas. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard puisqu'au plus fort de cette crise de valeurs, l'une et l'autre ont articulé l'originalité de leurs positions culturelles sur une compréhension similaire du phénomène créatif qu'ils ont découvert en séjournant dans les années 1970 dans la même métropole : New York².

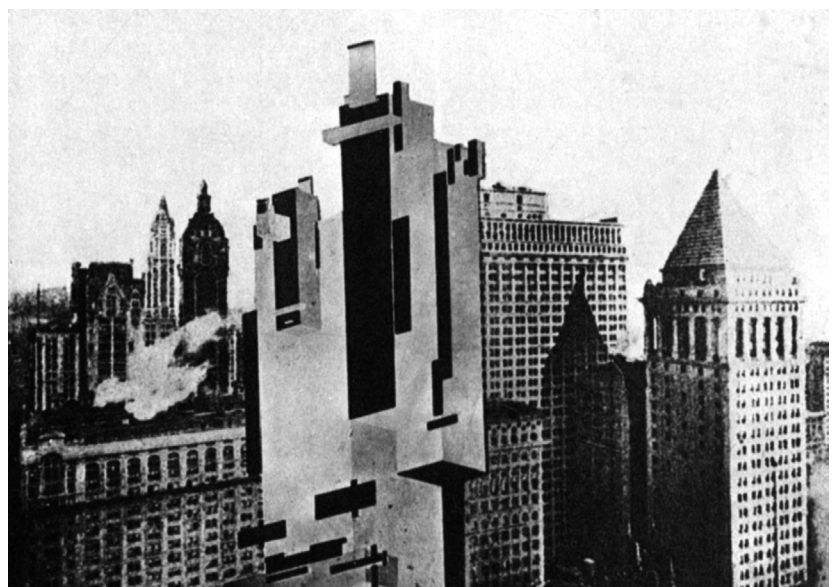
«Je ne sais pas bien ce que recouvre la notion de "moderne", mais je ne rejette pas le terme – affirme Genzken. Au contraire, le "moderne" rime pour moi avec progrès, en termes sociaux et esthétiques, mais je l'aborde en flânant dans la diversité.»³

Engagée dans une réflexion sur les origines de l'art contemporain, avec des références explicites qui vont de la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno au Bauhaus, des sculptures réfléchissantes de László Moholy-Nagy aux manifestations récentes des assemblages des années 1960, en passant par les œuvres de Bruce Nauman et de Carl Andre, Genzken recherche une sculpture capable de redéfinir à chaque fois ses propres limites et ses propres objectifs, en l'absence, parfois perçue comme dramatique, d'un contexte politique qui exige que les expressions artistiques justifient leur raison d'être sociale.

*Isa Genzken, pages
du livre Berlin, 1973.*

Genzken s'intéresse à l'architecture et à la ville depuis le début des années 1970. Ses œuvres évoqueront, entre autres figures, celles d'El Lissitzky, Ludwig Mies van der Rohe, mais aussi d'Ieoh Ming Pei, Minoru Yamasaki, Marcel Breuer et Philip Johnson, pour interroger les rapports possibles entre architecture, espace collectif et œuvre d'art⁴.

En 1973, Genzken tire à cent exemplaires un album photographique sous le titre de *Berlin, 1973*⁵, à travers lequel elle cherche à comprendre ce qui caractérise les architectures et les quartiers de la ville dans laquelle elle vit et étudie depuis 1972. L'absence quasi programmatique de personnages dans cette sélection de soixante-dix-huit photographies en noir et blanc de Berlin Ouest accentue le questionnement, qui semble parcourir l'album, sur l'identité d'une ville qui, outre les transformations radicales qu'elle a connues entre les XIX^e et XX^e siècles – passant du néoclassicisme de Karl Friedrich Schinkel et de ses élèves au modernisme du Bauhaus –, a subi les destructions dramatiques des bombardements de la Seconde Guerre mondiale, puis la Reconstruction des années 1950 et 1960, marquée aussi par des variantes brutalistes locales. L'absence tout aussi flagrante de toute vue du mur de Berlin, dont les artistes et architectes européens et américains font pourtant à cette époque leur thème de prédilection, est révélatrice de l'originalité de la façon dont Genzken dénonce la violence de la partition de sa ville et de sa culture. L'aura d'absence qui émane de ces clichés préfigure déjà la réflexion que mènera Genzken, en fixant sur la pellicule les lieux de différentes villes et métropoles européennes et américaines afin d'identifier ce qu'elle déclare vouloir offrir au public : «*what is missing*»⁶.



Au cours des années suivantes, au fil de ses voyages et séjours, Genzken continue de photographier des réalisations architecturales et de se familiariser avec les acteurs de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles, comme en témoignent ses illustrations des œuvres de Richard J. Neutra, Rudolf M. Schindler et Frank Lloyd Wright, ou encore les séquences de sa vidéo tournée en 1992 à Chicago, *Chicago Drive*, où l'on aperçoit le tombeau de Carie Eliza Getty et l'Auditorium, conçus par Louis Henry Sullivan, ainsi que le John Hancock Building de Skidmore, Owings & Merrill (SOM), et enfin les photographies et autres documents rassemblés en 1996 dans son livre consacré à la ville américaine la plus célèbre, *I love New York, Crazy City*⁷, où, ensevelis sous des collages de coupures de presse, de billets de visite et de prospectus publicitaires, apparaissent des réalisations de Sullivan, Pei, Emery Roth & Sons, Edward Durell Stone, SOM et des gratte-ciel emblématiques tels l'Empire State Building, le Pan Am Building et les Twin Towers. La ville et son architecture n'ont désormais plus rien de commun avec la ville silencieuse représentée dans *Berlin*, 1973, et la congestion de la vie métropolitaine s'impose comme un *New York Délire* vitaliste que Genzken continuera à explorer dans sa série photographique *New York, N.Y., 1998-2000*.

Le gratte-ciel «topical» : Proun contre postmoderne

A la moitié des années 1980, Genzken axe son travail technique et artistique sur l'expérimentation de divers processus de travail de la matière, pour créer des assemblages, des moulages classiques et une série de petites sculptures en plâtre et autres matériaux : *Mein Gehirn* [Mon cerveau], *Müllberg* [Tas de déchets], *Bahnhof* [Gare] et *Birne* [Ampoule]⁸. L'assemblage de pièces informes dans *Müllberg* ménage un vide mystique, comme dans les œuvres sacrées de Rudolph Steiner, Gottfried Böhm et Le Corbusier, alors que dans *Bahnhof* et *Birne* le moulage produit un espace en négatif par le biais d'opérations inspirées de la démarche de Nauman⁹. Mais Genzken cherche également à sonder le potentiel créatif des processus artistiques des avant-gardes des années 1910 et 1920, et s'interroge sur l'actualité de l'*Arkhiton* de Malevich et du *Proun* [Projet pour l'affirmation du nouveau] d'El Lissitzky¹⁰, problématique qui avait déjà été abordée dans la culture architecturale des années 1960 et 1970 à travers les écrits de Kenneth Frampton, l'enseignement de Koolhaas et les projets de Zaha Hadid. La nature même de l'*Arkhiton* – composition volumétrique abstraite qui, en passant à l'état de *Proun*, révèle tout son potentiel architectural – éclaire le caractère singulier de la série de sculptures que Genzken exécute en 1985. Réalisées en plâtre¹¹, les compositions basculent dans l'abstrait, construites selon des plans et des reliefs linéaires assemblés dans un esprit constructiviste et néoplasticiste qui se trouve néanmoins démenti par leur texture, puisque les surfaces imparfaites sont unifiées à la main dans une couleur uniforme qui apparente le matériau à une construction de ciment. Toutes les pièces de la série sont des interprétations personnelles du modèle architectural qui a le plus fasciné l'artiste dès son premier séjour aux Etats-Unis : le gratte-ciel¹². Dans un photomontage de 1926, Malevich avait lui aussi songé à transformer l'un de ses *Arkhitons* en gratte-ciel pour New York, idée qu'avait reprise Koolhaas en 1975-1976 dans son projet de New Welfare Island. Si le travail d'Isa Genzken s'inscrit dans la lignée plastique de l'abstraction d'avant-garde, chacune de ses sculptures, qui

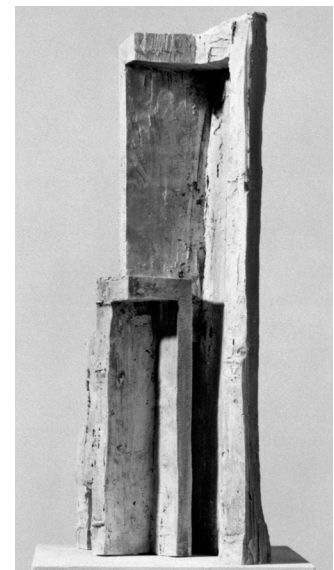
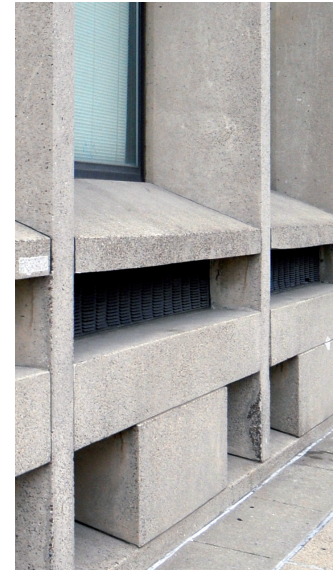
(gauche) Isa Genzken, pages du livre *I Love New York, Crazy City*, 1996.

(droite) Kasimir Malevitch, *gratte-ciel suprématiste*, publié dans *Praesens*, n° 1, 1926.

constitue un *Proun* contemporain, est traversée d'un symbolisme complexe indiqué dès le titre, qui en fait soit un portrait, soit un monument significatif. A travers les gratte-ciel, Genzken tente manifestement d'interpréter les références au constructivisme à la lumière d'une modernité imprégnée d'actualité que l'artiste choisit de désigner sous le terme anglais de «*topical*»¹³ – concept qu'elle envisage comme une modernité constamment remise à jour et fécondée par de nouvelles influences afin de ne pas la réduire à une catégorie historique définitivement figée.

Chacune des œuvres de la série des gratte-ciel «*topical*» raconte sa propre histoire car, justement, Genzken ne veut pas s'en tenir à une modernité limitée au style international. Le titre même de la sculpture *Moosbacher*, référence explicite à la célèbre marque de bière allemande, permet de voir dans cette œuvre une bouteille ouverte, ou plutôt, «le développement d'une bouteille dans l'espace» transformé en *Proun* pour un gratte-ciel. *Turm* [Tour] se donne comme la représentation d'un véritable gratte-ciel articulé par des segments horizontaux, pareil à celui qu'avait proposé Walter Gropius pour le siège du *Chicago Tribune*. *Wega* est une gigantesque transfiguration fantastique en gratte-ciel du système Hi-fi de l'entreprise allemande éponyme (en écho à l'immense colonne dorique du projet d'Adolf Loos pour le siège du *Chicago Tribune*). *Hardenberg* rappelle que les ruines des forteresses de Saxe peuvent évoquer des tours modernistes. Dans cette même série, l'artiste propose deux hommages au constructivisme soviétique : *Tribüne* ne peut être qu'une interprétation de la *Tribune de Lénine* d'El Lissitzky, dont l'inclinaison dynamique est ici figée dans la séquence géométrique de gradins. *Institut* renvoie en revanche à la maquette d'Ivan Leonidov pour l'Institut Lénine. Deux autres sculptures, portant des noms d'architectes, apparaissent comme une savante alchimie mêlant une parade à la Picasso, un costume de ballet d'Oskar Schlemmer et le bal masqué des Beaux-Arts de New York de 1931, où chaque architecte américain arborait en déguisement un gratte-ciel de sa réalisation : les lignes de *Ming Pei* rappellent les motifs des fenêtres de béton des gratte-ciel de l'université de New York, alors que *Yamasaki* est décomposée en deux parties traversées d'un vide, à l'instar des *Twin Towers*. Rudolph Steiner figure également dans cette constellation de références (et donne son nom à une œuvre). D'autres pièces de la même série se présentent comme des études pour une construction à venir, leur titre les désignant explicitement comme une composante particulière d'un gratte-ciel ou d'une tour : *Fassade* [Façade], *Treppenhause* [Escalier], *Neubau* [Construction], *Bäckerei* [Boulangerie], *Bank* [Banque], *Kirche* [Eglise].

Les figures de gratte-ciel obéissant encore à des critères s'inscrivant ouvertement dans les traditions constructiviste et néoplasticiste prennent tout leur sens si l'on garde à l'esprit que Genzken travaille alors dans un climat culturel marqué par une critique sans concession de tous les courants de l'avant-garde architecturale, climat qui, après les procès idéologiques des historiens conduits par Manfredo Tafuri, avait atteint son apogée en 1980, à la 1^{re} Biennale d'architecture de Venise, avec l'exposition *La Presenza del Passato*. Sous leurs allures de *Prouns* contemporains, les gratte-ciel de Genzken comptent donc parmi les rares œuvres où transparaît encore une pensée critique sur la culture des avant-gardes architecturales au moment même où, en cette année 1984, est inauguré le gratte-ciel emblématique du postmodernisme : l'immeuble AT&T de Philip Johnson et John Burgee.



leoh Ming Pei, résidences, University Plaza, New York University, 1960-1966, détail et Isa Genzken, Ming Pei, 1985.

Les *New Buildings* de New York et Berlin : ornements et reflets

Dans les années 2000, le thème du gratte-ciel comme icône de New York et de sa dimension métropolitaine fondamentalement dynamique reste au cœur de la création sculpturale d'Isa Genzken. Le titre de sa série de sculptures réalisée en 2000, *Fuck the Bauhaus*, réquisitoire en règle contre l'absence d'élan vital de la production artistique des représentants de l'école de Gropius, fait écho au manifeste radical de Koolhaas qui, en 1995, clamait : «*Fuck the Context*». Sur de hauts socles de bois brut partiellement décorés d'une composition presque néoplasticiste de champs chromatiques et de bandes de couleurs, Genzken pose ses constructions multicolores, assemblées à partir de matériaux de récupération trouvés dans les rues de New York et dont le profil évoque tantôt la découpe en retraits successifs imposée par la loi de zonage de 1916 pour les tours de Manhattan, tantôt les Marina Towers de Chicago. Dans leur diversité, ses constructions se caractérisent par la présence d'objets hétéroclites, tels l'hélice coiffant un empilement de disques métalliques, la spirale de fil de plastique jaune entourant un volume de plaques de plexiglass rouge, ou encore la myriade de coquillages collés sur un fin panneau jaune. Genzken a compris depuis longtemps, à travers ses photographies aussi, l'importance que revêtaient dans l'imaginaire populaire les décorations florales sculptées dans la pierre des immeubles de New York, et elle les ressuscite à présent sous forme d'ornements réalisés selon la technique du ready-made, sans tomber dans la stylisation postmoderne.

Le fait que l'installation *Fuck the Bauhaus* soit présentée à la galerie AC Project Room installée en plein cœur de Chelsea sur la West 17th Street, avec, en toile de fond, un accrochage des photos de Genzken des gratte-ciel new-yorkais, donne toute la mesure de la perspective critique de l'artiste dans sa réévaluation de l'expérience du Bauhaus. Les gabarits, les couronnements, les formes des fenêtres et, dans certains cas, les ornements des gratte-ciel new-yorkais trahissent le purisme stylistique européen et se retrouvent dans les sculptures de la série *Fuck the Bauhaus*. Vue sous cet angle, la critique de Genzken finit par rejoindre celle du puritanisme du canon rationaliste européen formulée quelques années plus tôt dans *New York Délire*¹⁴. Tout comme dans l'immédiat après-guerre un nouveau Bauhaus est apparu aux Etats-Unis sous l'impulsion de personnalités ayant fui l'Allemagne nazie telles que Gropius, Mies van der Rohe, Breuer et Moholy-Nagy, Genzken, toujours imprégnée de sa culture allemande, propose de construire une nouvelle identité pour les gratte-ciel du post-Bauhaus américain. Ce n'est donc pas un hasard si elle donne à sa série *Fuck the Bauhaus* le sous-titre de «*New Buildings for New York*».

La hauteur des sculptures (qui, avec leur socle, mesurent entre 1,95 et 2,24 mètres) a été calculée de sorte que l'œil du spectateur se trouve au même niveau que s'il regardait la maquette de gratte-ciel posée sur une table. Mies van der Rohe avait, lui aussi, dû se pencher pour évaluer les effets de la vision urbaine de sa maquette de gratte-ciel pour Berlin, posée sur une table.

Toujours en 2000, dans le cadre de sa réflexion sur les gratte-ciel, Genzken s'en prend violemment à un ouvrage postmoderne. Dans un projet pour la Deutsche Bank, elle réfléchit à la façon de neutraliser, par un geste semblable à celui de Duchamp peignant



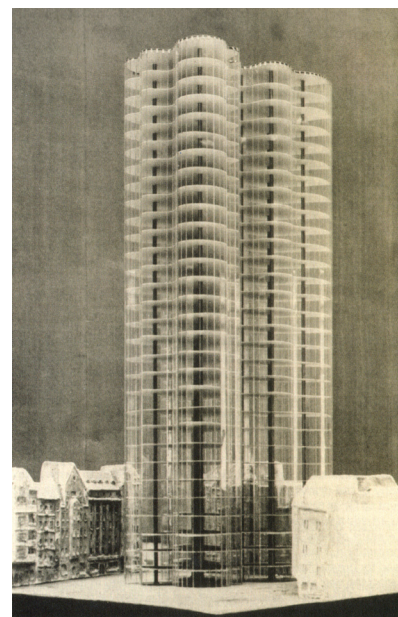
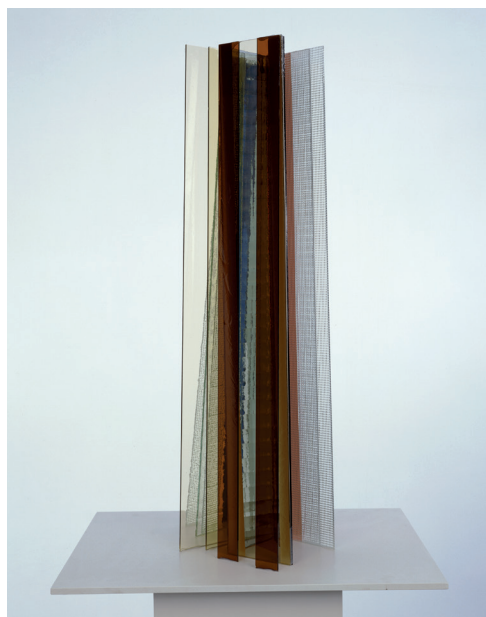
des moustaches à la Joconde, l'image d'une machine à coudre des années 1930 ou d'une vieille et monstrueuse radio¹⁵ que lui inspire la vision du siège d'AT&T de Johnson, au sommet duquel elle imagine planter deux immenses antennes – geste qui n'a rien de surprenant au regard des antennes qui surmontent les édifices mythiques que sont l'Empire State Building, le Chrysler Building et le World Trade Center. Le fait que ce gratte-ciel soit devenu emblématique du postmodernisme à cause de ses portiques et de son fronton classique achevé par un demi-cercle, creux dans lequel Genzken avait même songé enfileur quelque chose, est significatif pour comprendre comment Genzken tente d'anéantir par l'ironie l'action de ceux qui, comme Johnson, ont transformé l'architecture en un jeu métaphorique provocateur de restauration de l'antique contre le moderne. En 1984, Madelon Vriesendorp s'était également emparée de l'immeuble AT&T dans un tableau pour dénoncer dans une reconfiguration ironique le déclin postmoderne de l'architecture.

Genzken développe de nombreux aspects de la série *Fuck the Bauhaus* dans une autre série semblable consacrée à sa ville européenne de prédilection : Berlin. Mais les œuvres sont ici animées d'un esprit de régularité et de précision qui semble presque dénoter la nostalgie d'un rationalisme perdu.

Les projets visionnaires de Mies van der Rohe pour les gratte-ciel de Berlin, les recherches du Bauhaus réalisées par Moholy-Nagy sur les reflets de matériaux tels que le plastique, le verre et le métal, et sa fascination immédiate pour les gratte-ciel de Chicago et de New York ont conduit Genzken à imaginer un Berlin fantastique qui, aux antipodes du Berlin néoclassique de Schinkel et de celui qu'elle avait documenté dans son *Berlin*, 1973, prend désormais vie dans des reflets lumineux, des

Isa Genzken, *Fuck the Bauhaus* (New Buildings for New York), AC Project Room et projet d'installation à réaliser sur le AT&T Corporate Headquarters, New York, 2000.



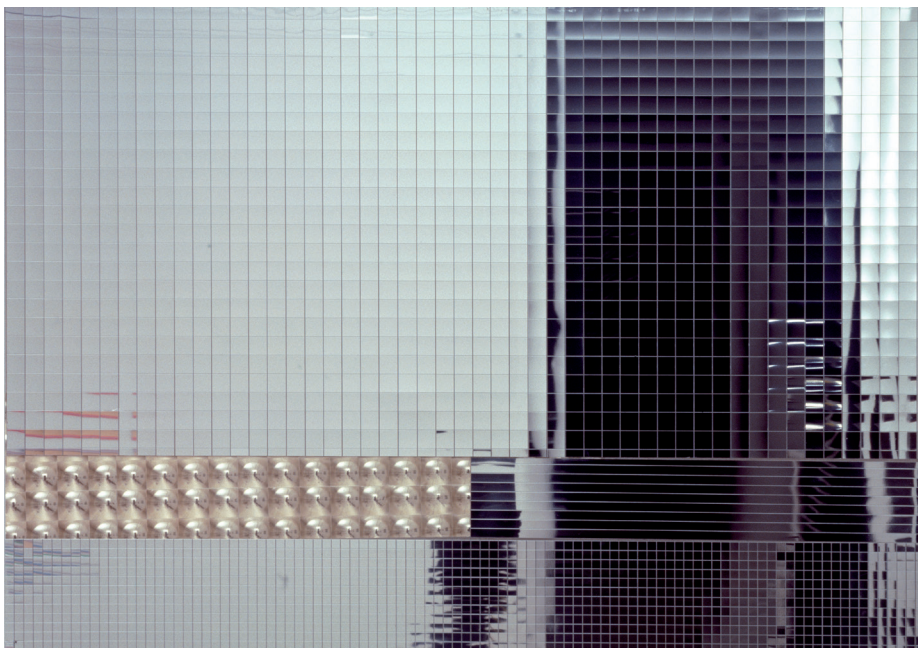
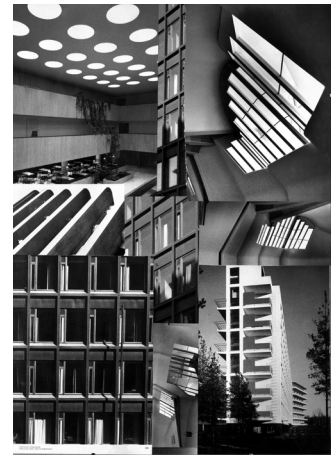


Isa Genzken, *New Buildings for Berlin (Details)*, 2004 et Ludwig Mies van der Rohe, projet pour un gratte-ciel en verre, 1922.

transparences, des scintillements chromatiques et des textures changeantes, sur fond d'une critique personnelle de la construction contemporaine des tours sorties de terre sur la Potsdamer Platz, celles d'Arata Isozaki, Hans Kollhoff, Renzo Piano. C'est ainsi qu'entre 2001 et 2004 prend corps la série de sculptures *New Buildings for Berlin*, montées sur des socles identiques¹⁶, à cette différence près que toutes les œuvres ont ici la même hauteur (environ 2,25 mètres). En définissant la taille du socle, Genzken reproduit toujours la vision urbaine que l'on aurait depuis la fenêtre d'un immeuble berlinois de hauteur traditionnelle, alors qu'en exposant les sculptures alignées, comme à la Biennale d'Istanbul de 2001, elle crée l'image d'une allée Karl Marx monumentale et moderniste. Verres transparents, colorés et dépolis, miroirs, feuilles et rubans adhésifs : tels sont les matériaux découpés en longues bandes verticales, puis collés au silicone pour former des faisceaux toujours ouverts, des bandes polychromes de lumière et de reflets évoquant des gratte-ciel qui apparaissent tantôt comme des pétales de rose, tantôt fermés comme un mur-rideau. Mais, plus que des maquettes de gratte-ciel, les œuvres de *New Buildings for Berlin* sont des cristallisations de visions dynamiques comme celles des séquences de *Chicago Drive*, comme si Genzken, à la manière de Moholy-Nagy, cherchait à créer une *Vision in Motion* où les matériaux de ses sculptures feraient l'effet de la perception du flux vital et dynamique de la métropole – non des «buildings», mais plutôt des aperçus fugitifs du Berlin à venir. Il ne fait toutefois aucun doute qu'entre la série de New York et celle de Berlin, Genzken tente d'indiquer une voie pour retrouver cette rigueur de la construction artistique qui constituait l'essence de la didactique la plus aboutie du Bauhaus et de la leçon de Mies van der Rohe. En ce sens, en substituant aux coquillages ornementaux des scintillements abstraits, elle interprète la différence d'esprit des cultures créatives des deux métropoles, Berlin et New York.

Sa connaissance et son amour de l'architecture transparaissent également dans la série de 2001, *Architekturcollage*, que l'on peut subdiviser selon les critères utilisés pour coller les découpages de photographies de réalisations architecturales du XIX^e siècle et contemporaines. Avec ces collages, Genzken semble chercher à obtenir l'illusion d'une vue de la ville, parfois en recoupant en bandes verticales les photos d'architecture post-moderne pour créer de nouveaux gratte-ciel, parfois en assemblant des photos savamment recadrées en bandes pour produire une vision kaléidoscopique, et parfois encore en montant ses clichés plus librement.

Le mur-rideau devient pour elle la métaphore d'une société qui se reflète dans les caractéristiques techniques de ce système d'enveloppe. C'est le point de départ de la série de 2001-2002 *Soziale Fassaden* [Façades sociales], grands pans de murs-rideaux conçus pour représenter la société dans toutes ses nuances et les individus évoluant librement dans un espace ouvert¹⁷. Les *Soziale Fassaden* jouent sur le thème du reflet, matérialisé par des montages de surfaces polies de verre, de plastique et de métal toujours dessinées en trames fines, alors que des bandes de ruban adhésif coloré forment des décorations linéaires ressemblant à des moulures architecturales. L'artiste manipule habilement ces écrans en forme de mur-rideau investis d'un pouvoir cinématographique, qui peuvent en permanence projeter le long des rues les scènes du fourmillement de la vie urbaine, pour en faire des tableaux vivants¹⁸. Les *Soziale Fassaden*, comme les *New Buildings for Berlin*, sont aussi une apologie de ces gratte-ciel américains dont les murs-rideaux avaient fasciné Genzken dès son premier séjour aux États-Unis, par leur capacité à amplifier la congestion urbaine. Le caractère social annoncé dans le titre des œuvres tient précisément au pouvoir créatif du mur-rideau.



Isa Genzken, *Architekturcollage*, 2001 et *Soziale Fassade*, 2002.



Isa Genzken, *Ground Zero*,
Hauser & Wirth, Londres, 2008.

Accrochées aux murs des galeries, les *Soziale Fassaden* deviennent des tableaux dans lesquels se reflètent les visiteurs, comme dans les *Quadri specchianti* [tableaux-miroirs] de Michelangelo Pistoletto. Ici, cependant, l'image des spectateurs se dissout dans l'abstrait, décomposée par le quadrillage de la trame, comme dans des œuvres post-de Stijl et post-Bauhaus, ou comme dans un *Abstract Painting* de Gerhard Richter où la figure réelle s'estompe, rejetant le réalisme Renaissance de Pistoletto.

L'attentat du 11 septembre 2001 contre les tours jumelles du World Trade Center survient au moment où Genzken passe des œuvres pour New York à celles pour Berlin. La construction du complexe du World Trade Center, sur les plans de Daniel Libeskind, et du mémorial de Ground Zero, évoquant les deux gratte-ciel de Yamasaki, inspire à Genzken une nouvelle série de sept sculptures, intitulée *Ground Zero*, qui sera exposée à Londres en 2008 et qui, une fois de plus, prend l'aspect d'une critique des ouvrages en cours de réalisation (*Empire/Vampire III*, 13, de 2004, est déjà un hommage à l'œuvre de Yamasaki)¹⁹. Contrairement aux *New Buildings* pour New York et Berlin, ces sept sculptures, réalisées à partir de matériaux recyclés, en clin d'œil à l'art le plus purement américain des années 1950 et 1960, sont des maquettes étudiées avec des ingénieurs dans l'optique d'en faire des gratte-ciel fantastiques et des édifices à bâtir sur le lieu de l'attentat transformé en parc de promenade, chacune revêtant des fonctions symboliques et vitales – un hôpital, un parking, une discothèque, un centre commercial, un

mémorial, une église –, mais témoignant toutes d'une volonté d'ériger sur ce site des figures polychromes joyeuses, afin de rendre, avec le parc, son âme créative à Manhattan plutôt que de commémorer le crime dans la gravité du deuil. Le photomontage du *sky-line* en noir et blanc de New York dominé par une incrustation en couleur des sculptures de Genzken fournit une idée de l'effet que ses gratte-ciel auraient produit. «Ce qu'il manque» dans la reconstruction des architectes est l'idée que propose Genzken dans un style éminemment Pop, de donner à chaque bâtiment un caractère propre, identifiable au choix des pièces de l'assemblage: le gratte-ciel de l'hôpital, rappelant un médecin en blouse chirurgicale, est couronné d'un bouquet de fleurs tel que l'on en porte généralement lorsque l'on va rendre visite à un malade; à la base, des verres disposés sur un chariot symbolisent des médicaments à prendre. Désormais, sans renoncer à sa dimension sociale, l'abstraction constructiviste «*topical*» des *New Buildings* laisse place à un message qui cherche à susciter des réactions aux attentats et à la guerre, à une intensité figurative qui transforme les œuvres en monuments aisément compréhensibles par la communauté. L'architecture renoue ainsi avec sa nature fondamentalement «sociale», sans nostalgie pour ses figures historiques les plus célèbres.

Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Pour une étude approfondie des recherches de certains artistes contemporains sur la modernité, voir: AA.VV., *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, 2009 (catalogue d'exposition, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23 septembre – 17 janvier 2010). Pour les expériences réalisées par les artistes allemands après la chute du mur de Berlin, voir: Sabine Eckmann (dir.), *Reality Bites. Making Avant-garde Art in Post-Wall Germany*, Hatje Cantz, Berlin, 2007 (catalogue d'exposition, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, 9 février – 29 avril 2007).

² Sur l'œuvre d'Isa Genzken, voir notamment: Beatrix Ruf (dir.), *Isa Genzken*, Kunsthalle, Zurich, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2003 (catalogue d'exposition, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 22 septembre 2002 – 5 janvier 2003;

Kunsthalle Zurich, 22 mars 2003 – 25 mai 2003); Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, Phaidon, Londres, 2006; AA.VV., *Isa Genzken: Open Sesam!*, Museum Ludwig, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londres, 2009 (catalogue d'exposition, Whitechapel, Londres, 5 avril – 21 juin 2009); Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (dir.), *Isa Genzken Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 2013 (catalogue d'exposition, MoMA, New York, 23 novembre 2013 – 10 mars 2014); Benjamin H. D. Buchloh, *Isa Genzken Early Works*, Galerie Buchholz, Berlin, 2014 (catalogue d'exposition, Galerie Buchholz, Berlin, 8 mars – 20 avril 2013); Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, October Files*, n°17, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) et Londres, 2015.

³ Diedrich Diederichsen, entretien avec Isa Genzken, dans Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., p.18.

⁴ Pour une analyse des liens entre le travail d'Isa Genzken et celui d'autres artistes, voir Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: The Fragment as Model», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp.13-31.

⁵ Voir la réédition de son livre d'artiste, Isa Genzken, *Berlin, 1973*, Galerie Buchholz, Cologne, 2013. Voir aussi Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: Fuck the Bauhaus. Architecture, Design and Photography in Reverse», in Benjamin H. D. Buchloh, *Isa Genzken Early Works*, op. cit., pp.5-13.

⁶ «Public Art Fund Talks: Isa Genzken, Randy Kennedy, Daniel Buchholz, and Nicholas Baume», <https://www.youtube.com/watch?v=6vLK4XD5fHM>, consulté le 17 août 2017.

⁷ Voir la réédition de son livre d'artiste, Isa Genzken, *I Love New York, Crazy City*, Les presses du réel, Dijon, 2006. Genzken envisageait ce livre comme un guide de New York. Yve-Alain Bois souligne qu'au fil de ces pages, l'artiste accumule des images et des fragments de papier recyclés, qu'elle



agence selon un goût que n'aurait pas renié Kurt Schwitters, artiste qu'elle admire; voir Yve-Alain Bois, «The Bum and the Architect», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., (pp.163-182), p.165. Voir aussi Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., p.73.

⁸ Voir: Paul Groot (dir.), *Isa Genzken*, Galerie Fred Jahn, Munich, 1987 (catalogue d'exposition, Galerie Fred Jahn, Munich, 31 janvier – 1 mars 1986).

⁹ En 1968, Bruce Nauman avait exécuté le célèbre moulage en béton de l'espace sous la chaise de son atelier et organisé l'installation *6 Day Week: 6 Sound Problems* à la galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, du 10 juillet au 8 août. Cinq ans plus tard, du 10 juillet au 4 août 1973, Genzken présentait sa performance *Two Exercises*, fondée sur les *Instructions for a Mental Exercise* écrites la même année par Nauman. Voir: Isa Genzken, *Two Exercises*, 1973, repris dans Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp.1-6.

¹⁰ Voir Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: The Fragment as Model», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp.14-31; Dieter Schwarz, «World Band Receiver», in Klaus Honnef, Dieter Schwarz, Jan van Adrichem (dir.), *Isa Genzken*, Silke Schreiber, Munich,

1988 (catalogue d'exposition, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 20 octobre – 27 novembre 1988; Kunstmuseum, Winterthur, 22 janvier – 19 mars 1989; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 30 avril – 18 juin 1989), pp.75-91.

¹¹ Genzken découvre le plâtre en 1983 dans le laboratoire de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, qu'elle fréquente pour se familiariser avec le matériau.

¹² Isa Genzken, «A Conversation with Wolfgang Tillmans», repris dans Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., (pp.99-110), pp.99-100.

¹³ Diedrich Diederichsen, entretien avec Isa Genzken, in Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., p.11.

¹⁴ Voir, à titre indicatif, Rem Koolhaas, «Européens prenez garde ! Dalí et Le Corbusier conquièrent New York», in *New York Délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002 (pp.235-282). [Édition originale, 1978].

¹⁵ Voir: «Public Art Fund Talks: Isa Genzken, Randy Kennedy, Daniel Buchholz, and Nicholas Baume», <https://www.youtube.com/watch?v=6vLK4XD5fHM>, consulté le 17 août 2017.

¹⁶ Lisa Lee souligne les liens existant entre les *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire et la série *New Buildings for Berlin* (voir Lisa Lee, «Make Life Beautiful! The Diabolic in the Work of Isa Genzken», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp.125-146, p.132).

¹⁷ Voir: Susanne Gaensheimer (dir.), *Soziale Fassaden u.a. Farbe und Oberfläche in der Gegenwartskunst*, Minerva, Munich, 2003 (catalogue d'exposition Städtische Galerie, Lenbachhaus, 7 juin - 17 août 2003).

¹⁸ Voir aussi à ce propos l'installation *Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*, présentée par Isa Genzken et Wolfgang Tillmans au musée Ludwig de Cologne (Cf. Kasper König, Michael Krajewski (dir.), *AC: Isa Genzken / Wolfgang Tillmans. Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*, Museum Ludwig, Cologne, 2001).

¹⁹ Le série comporte sept œuvres, intitulées respectivement: *Memorial, Tower, Church, Osama Fashion Store, Hospital, Car Park, Disco "Soon"*, *Light*. Voir: *Isa Genzken: Ground Zero*, Steidl Hauser & Wirth, Göttingen, 2008 (catalogue d'exposition, Hauser & Wirth, Londres, 3 avril – 17 mai 2008). Voir aussi: Yve-Alain Bois, «The Bum and the Architect», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp.163-182.

Isa Genzken, photomontage de la silhouette de New York avec des photographies en couleur des sculptures de la série Ground Zero.

Représentation(s)



Un certain regard sur Berlin

A propos du livre *Zustände* de Tobias Engelschall

Bernard Zurbuchen

Zustände, en français, signifie «états des choses», mais veut dire aussi «état d'âme». C'est ainsi que l'architecte berlinois Tobias Engelschall¹ a intitulé son ouvrage, suivi du sous-titre «Eine Topografie architektonischer Transformationen in Berlin» [une topographie des transformations architecturales à Berlin]. L'ouvrage ne comporte pratiquement pas de texte, si ce n'est une brève préface du conservateur des monuments historiques de la région de Berlin, un court texte de l'auteur qui justifie son intérêt et sa fascination pour l'évolution de la ville à travers le processus de transformation et de brefs commentaires sur les auteurs/acteurs des exemples présentés². Juste des images, avant transformation et après transformation, des dates, des noms d'architectes et de maîtres de l'ouvrage, rien d'autre...

Rien d'autre, mais bien assez pour donner à réfléchir sur le rôle que peut tenir le temps sur l'architecture d'une ville. Il nous permet de mettre en relation deux, voire trois états d'une même construction et de réfléchir sur les raisons de ces modifications et surtout sur l'impact que peut bien avoir la notion de durée sur un bâtiment, voir sur une ville elle-même. Cette durée nous apparaît finalement très complexe et multiple ; elle englobe bien sûr la notion de vieillissement, de «*patina*», mais elle contient également l'histoire, la grande et la petite histoire, très présente au XX^e siècle à Berlin.

Ces observations sont tirées d'un corpus composé d'immeubles de l'époque du *Gründerzeit* (deuxième moitié du XIX^e siècle) et d'immeubles datant du début du XX^e siècle. Comme on le sait, les guerres survenues en Allemagne ont à chaque fois laissé leur lot de ruines et de destructions. Parfois seule la charpente était détruite, offrant ainsi l'opportunité de surélever le bâtiment, mais parfois aussi la destruction était totale, ce qui posait alors la question de la reconstruction intégrale, envisagée tantôt comme «à l'identique», ou alors comme la négation du passé pour faire place à un immeuble totalement contemporain.

Superposition des visages de Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Broock Shield, Diane Keaton et Meryl Streep, photographie de Nancy Burson et superposition des deux états de l'immeuble de la Kronenstrasse.



Toutefois dans presque tous les cas, c'est la clause du besoin, la nécessité d'un programme nouveau ou la recherche de surfaces utiles supplémentaires et donc d'un rendement financier qui ont guidé les architectes et les promoteurs dans la prise de décision au sujet de la transformation de ces bâtiments existants. Presque tous les exemples choisis par l'auteur intègrent profondément l'image de l'immeuble précédent. C'est à cette minutieuse tâche d'observation, de repérage et de comparaison que Tobias Engelschall s'est attelé avec patience et obstination.

En parcourant cet ouvrage, la question de la comparaison formelle nous saute aux yeux et nous oblige à passer d'un état à l'autre de ces bâtiments qui semblent parfois très différents, parfois très proches et même parfois, c'est l'ancienne réalisation qui nous apparaît comme apparemment plus récente que l'existante.

Ceci n'est pas un guide

Lorsque j'ai demandé à l'auteur quelles étaient les raisons qui l'avaient poussé à produire un tel ouvrage, il m'a répondu que dans un premier temps il avait simplement voulu faire un guide de Berlin, puisqu'aucun de ceux qu'il connaissait ne le satisfaisait et surtout ne correspondait à l'idée qu'il se faisait de Berlin et de ses architectes. ... «et de ses architectes», et c'est là que réside la vraie question ou le vrai problème que tente de nous illustrer Tobias Engelschall : une ville est faite d'espaces construits, de rues, de bâtiments, anciens ou contemporains, transformés, agrandis ou reconstruits,

mais elle est faite également de son passé historique, de la grande comme de la petite histoire, celle qui associe des architectes à des bâtiments et qui repère les traces du «petit monde» de la construction entre les mains duquel reposait une partie de l'évolution et du sort de Berlin.

Par cette vision multiple composée de pierres, d'éléments d'histoire, de noms d'architectes ou de familles célèbres, l'auteur souhaite nous faire comprendre que le vécu d'une ville, ou plus précisément de Berlin, est une chose complexe qui éveille en nous toute sorte de sens et de connaissances. «*En ne regardant que les maisons ou en ne considérant que les architectes qui ont dessiné ces maisons, Berlin n'est pas complète, voire incompréhensible*», nous dit-il, comme s'il voulait nous dire que ces simples façades sont des réservoirs à histoire, sans hiérarchie.

Pour cela, Tobias Engelschall a effectué d'une part un énorme travail de recherche dans les archives de la ville, dans les traités d'architecture parlant de Berlin, et d'autre part, il a arpenté la ville dans toutes les directions, pour vérifier physiquement ce qu'en disaient les livres... et vice-versa, repérant un bâtiment, puis fouillant ses références historiques au sein des archives. Ceci illustre bien sa perception multiple de Berlin, sans accorder pour autant de préséance à l'une des démarches, mais postulant cependant que l'une ne va pas sans l'autre.

Des mécanismes de lecture de la ville

En parcourant cet ouvrage, je me suis demandé si l'on pouvait se passer des plans de tous ces immeubles, si l'on pouvait ne pas connaître «ce qui se cache derrière ces façades, à l'intérieur de ces murs», contrairement à ce qui est le cas dans les publications d'architecture qui donnent à voir aussi bien le plan que la coupe et la façade. La réponse à cette question est multiple ; d'une part, on peut déduire facilement le plan qui se cache derrière une grande partie de ces maisons, et d'autre part, la véritable réponse que semble nous proposer cet ouvrage, c'est qu'ici, l'intérieur c'est la ville elle-même. L'auteur nous pousse à considérer Berlin comme un grand appartement, un appartement tapissé de façades, reléguant les plans des habitations qui se trouvent derrière elles à de simples détails techniques.

Mais cette forme de lecture nous fait également et inévitablement penser à des visages, les visages d'une maison avec ses rides, ses cicatrices, ses opérations de chirurgie esthétique, ou ses variantes de «*make up*», plus ou moins bien réussies.

Lorsque j'ai demandé à Tobias Engelschall quelle place il donnait à la couleur dans sa lecture de la ville, il m'a répondu que pour lui «*la couleur n'apporte rien, et qu'en plus, elle détruit les faits*». Comment comprendre cette affirmation relativement péremptoire ? Certes, les documents historiques qu'il a pu consulter sont en noir et blanc et il devient dès lors difficile de comparer deux entités dont l'une serait privée d'un élément de comparaison.

Toutefois, il faut se demander très sérieusement si la couleur ne joue vraiment aucun rôle dans la perception de ces maisons berlinoises.

Ainsi je m'interroge au sujet de l'immeuble de la Französische Strasse 32 construit par Otto Ortel en 1932, transformé et surélevé par Hans Kollhoff en 1999, où ce dernier a subtilement ajouté deux modules de fenêtres dans les étages situés en dessus de la corniche d'origine, et peint le tout en blanc. Quel est l'impact de ce choix de peinture blanche? L'ajout d'un «overall» blanc, qui unifie et neutralise, permet-il de rendre moins lisible le changement dans l'ordonnancement des fenêtres? la couleur ne joue-t-elle vraiment aucun rôle dans la perception des immeubles...?

Comparé à de nombreux ouvrages du type «avant-après», où la nostalgie est l'un des principaux moteurs du mécanisme de lecture, le livre de Tobias Engelschall fonctionne tout à fait différemment. Il ne montre pas des rues animées par des enfants ou des charrettes de marchands remplacées aujourd'hui par des enseignes lumineuses ou des voitures. Au contraire, il isole les maisons comme des gravures accrochées aux murs de la ville, pour reprendre l'image précédente d'un intérieur; et l'auteur en propose à la fois une lecture diachronique et synchronique, nous renvoyant à un regard étrange, qui dans un premier temps, nous incite à chercher les différences entre les deux façades. Mais petit à petit, les deux images se superposent pour n'en former qu'une et l'on en vient à conclure avec l'auteur qu'il s'agit de la même maison, qui vit sa vie et porte sur elle son histoire à la manière d'un palimpseste, mais dont certains aspects effacés du passé restent cependant présents et actifs, tout comme son image contemporaine.

L'observation attentive de l'une ou l'autre des pages de l'ouvrage nous renvoie à différents modes de perception de l'architecture. Par exemple à la page 111, illustrant l'immeuble construit par l'architecte Hugo von Krottnaurer et sa reconstruction/rénovation par l'architecte Paul Jatzow, on commence par observer les détails décoratifs des deux immeubles et on compare ce qui a disparu, ce qui est resté, de quelle manière sont traitées les différentes modénatures, etc., puis, petit à petit, les deux images se superposent pour ne mettre en évidence que les percements et les proportions qui, dans le cas de cet exemple, sont restées totalement inchangées. La façade nous apparaît comme quelque chose d'abstrait ou plutôt de synthétique qui montre finalement une sorte de concentré de cette «idée» de façade, à la manière de cette expérience de la photographe Nancy Burson qui a cherché à superposer plusieurs portraits de femmes reconnues pour leur beauté à la recherche d'une beauté type.

Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser à cette citation de Le Corbusier: «L'architecture n'a rien à voir avec les "styles". Les Louis XIV, XV, XVI ou le Gothique, sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus.»³ De plus, ce qui frappe et étonne, c'est que l'ancienne maison reste présente dans la transformation, comme un fantôme du passé, de telle sorte qu'il devient difficile de distinguer véritablement ce qui appartient au passé de ce qui a été transformé. Les percements et la structure, d'ailleurs très liés, demeurent en tant qu'éléments permanents et prolongent d'une certaine manière la vie du bâtiment ancien.



Immeuble de la Französische Strasse 32, d'Otto Ortel, surélevé par Hans Kollhoff, 1999.

Projeter avec des images et le reste

Le livre de Tobias Engelschall pose également la question de la marque du temps sur l'architecture, l'idée de l'ex *nihilo* ou de la *tabula rasa* est ici, et presque dans tous les exemples illustrés, totalement absente au profit du temps et du contexte, deux facteurs qui sont présentés comme les fondements essentiels d'une ville et de son identité et qui apparaissent comme des éléments rassurants et fondateurs.

Finalement, je ne sais plus s'il est question d'un livre d'architecture ou d'une galerie de portraits ou d'un guide avec lequel je peux me promener dans Berlin, à la recherche de ces exemples (avec les couleurs vraies cette fois-ci), pour les comparer avec les illustrations du livre, ou s'il s'agit simplement d'une contribution à la ville de Berlin. Dans tous les cas, cet ouvrage exempt d'articles théoriques, mais riche en images et en inspirations, nous renvoie à un processus projectuel, et met en évidence et en dialogue, trois éléments essentiels qui participent à l'image de la ville : les proportions, les styles et les différentes formes d'histoire (la grande ou la petite, peu importe finalement). Ce qui me semble ressortir de manière évidente de cette démarche, c'est la complexité que contient le projet d'architecture, voire l'architecture elle-même, pour lequel il est fondamental de prendre en compte toutes sortes de données, qu'elles soient temporelles, plastiques ou historiques.

Après avoir attentivement observé l'ouvrage de Tobias Engelschall, je peux dire avec certitude que je ne me promène plus de la même manière dans Berlin.

Notes

¹ Tobias Engelschall est né en 1961 à Hambourg. Il fait ses études d'architecture à Berlin, d'abord à la TU, puis à l'Udk auprès de Benedict Tonon et Heike Büttner. Entre 1983 et 1990, il est collaborateur au sein du bureau Brenner &

Tonon à Berlin. Il devient assistant du Professeur Stamm-Teske à la Bauhausuniversität de Weimar de 1994 à 1999. Entre 2000 et 2014, il s'associe avec Oda Pälme et Etienne Descloux. Il reste associé à Etienne Descloux depuis 2014.

² Tobias Engelschall, *Zustände – Eine Topografie architektonischer Transformationen in Berlin*, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, Berlin, 2015.

³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Arthaud, Paris, 1977, p. 15.

Reihenhaus

15



Altensteinstrasse 62, Lichterfelde.

1937, Heinrich Möller.

1994, Karin Kupsch-Jindra.

Wohn- und Geschäftshaus → Bankhaus Delbrück

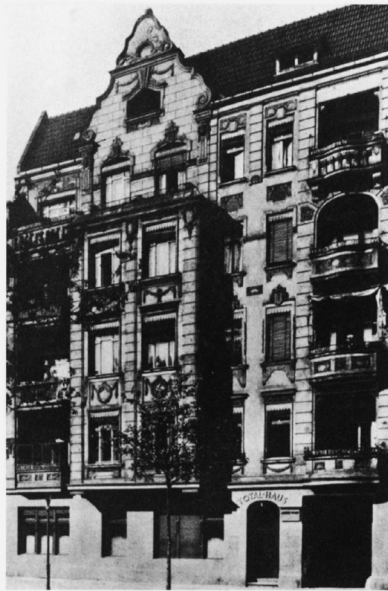
61



Französische Strasse 32, Mitte.
1922, transformation, Otto Ortel.
1999, Hans Kollhoff.

Mietshaus → Totalhaus

71



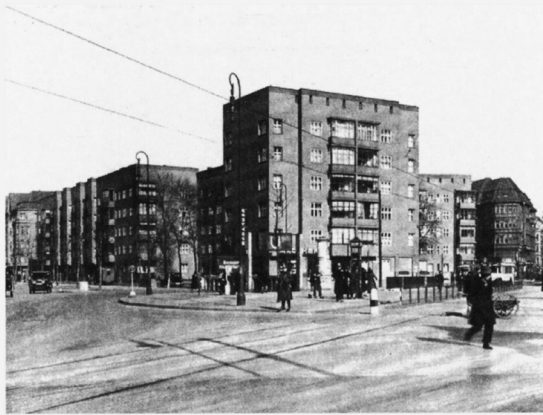
Guerickestrasse 21, Charlottenburg.

1905-1906, Wilhelm Liefert.

1923, Arthur Vogdt, détruit.

Wohnhaus → Wohnhochhaus

81



*Innsbrucker Platz, Schöneberg.
1927-1928, Mebes & Emmerich.
1950, Emmerich & Emmerich.*

Geschäftshaus → Geschäftshaus Dierig

93



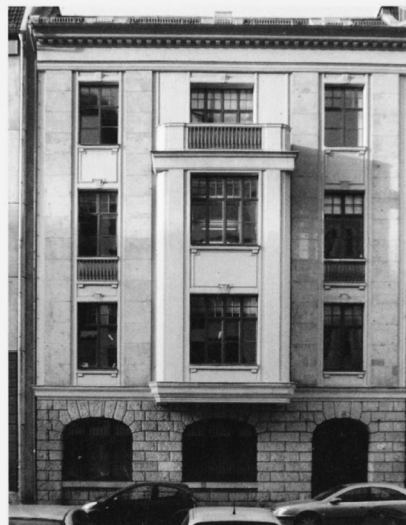
Kaiser-Wilhelm-Strasse 41-42 à 55,
angle de Spandauer Strasse, Mitte.

Vers 1885, Heinrich Lauenburg (?).

Vers 1928, Otto Rudolf
Salvisberg, détruit.

Wohn- und Geschäftshaus

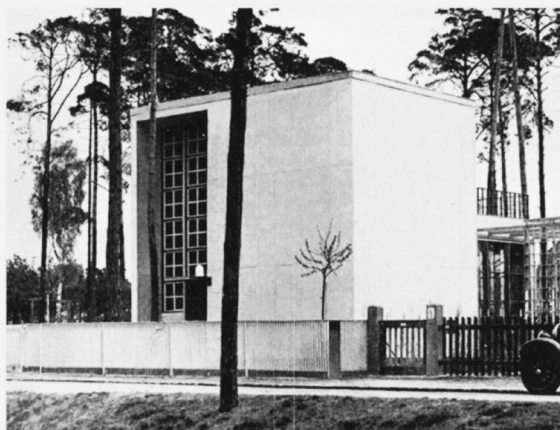
III



Kronenstrasse, 73-74, Mitte.
1892, Hugo von Krottnaurer.
Vers 1913, Paul Jatzow (?).

Wohnhaus Arnold Zweig → Wohnhaus eines Generals

113



Külher Weg 9, Westend.

1930-1931, Harry Rosenthal.

1938, Heinrich Kleiner.

Wohnhaus

135



Mariannenplatz 8, Kreuzberg.

Vers 1920, transformation,
architecte inconnu.

1978, Grötzebach Plessow Ehlers.

Archives

Le tressage pour les voûtes de Cottancin : au-delà de l'« architecture rationnelle »

Beatrice Lampariello

Dans le panorama architectural du XIX^e siècle, les voûtes et les coupes, en tant que figures de la tradition, continuent à être utilisées pour couvrir des bâtiments publics et industriels. La mise en place de nouveaux matériaux capables de réduire les coûts et les temps de construction, et de garantir sécurité, stabilité, imperméabilité et non-combustibilité, ne signifie pas la disparition de ces figures, mais produit une série d'études et de recherches visant précisément à identifier les modalités techniques capables de garantir leur survie. Bien qu'il y ait encore des exemples de réalisations en maçonnerie, les ossatures métalliques à combler avec différents matériaux se diffusent largement d'abord, et on assiste ensuite à l'avènement d'un type particulier de structure mixte composée de barres métalliques et de béton.

Après les expériences de Joseph-Louis Lambot et Joseph Monier sur les treillis de barres métalliques pour des bateaux ou des réservoirs cylindriques avec des toitures à voûte surbaissée, la clarification progressive de tous les aspects théoriques et constructifs du béton armé, de la composition au dimensionnement des barres, contribue de manière décisive à son succès dans la réalisation des toitures voûtées. Monier, François et Edmond Coignet, Jean Bordenave, Thaddeus Hyatt, Ernest Leslie Ransome, Alexander Matrai, Aimé Bonna, Josef Melan, Franz Habrich, Gustav Adolf Wayss et François Hennebique ne sont que quelques-uns des ingénieurs, entrepreneurs et inventeurs engagés dans la mise au point de structures en béton armé en déposant des brevets, en effectuant des essais de résistance et en construisant des édifices.

Dans ce contexte, l'ingénieur français Paul Cottancin (1865-1928) propose un système de construction caractérisé par la combinaison de barres métalliques et de béton, éventuellement associés à des briques, pour réaliser des fondations, des planchers, des murs et des voûtes – le « ciment armé »¹. La mise au point de ce système dure une dizaine d'années, depuis la fin des années 1880, lorsque Cottancin réalise les premiers ouvrages

*Paul Cottancin, Les couvertures
Cottancin, brevet d'invention
n° 264093, 16 février 1897.*

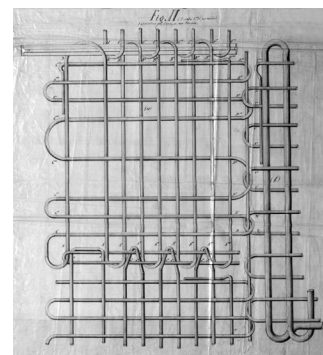
de dimensions réduites (réservoirs, tuyaux, voûtes et planchers)² et dépose un brevet concernant la configuration des barres métalliques, jusqu'au début du XX^e siècle avec la construction d'importants bâtiments et l'invention d'une méthode de construction qui vise à réduire les cintres. Les recherches de Cottancin diffèrent de celles de ses contemporains sur plusieurs plans : par la configuration particulière des barres métalliques tissées pour construire une maille sans solution de continuité, par la composition du gâchage sans gravier et avec un dosage élevé de ciment, par l'invention des structures mixtes en ciment, barres métalliques et briques, par la simplification des procédés de chantier qui l'amène à utiliser des éléments fabriqués à l'avance, et enfin par la forme des voûtes elles-mêmes. Dans ses différents brevets, Cottancin invente des structures de grandes toitures dans lesquelles les forces statiques sont contrôlées pour produire des figures qui reflètent parfois certains modèles gothiques, ou encore qui semblent parfois douées de leur propre logique pour obtenir une unité inédite de structure et d'espace, sans références à ces formes de la tradition que le béton armé contribue pourtant à produire dans les mêmes années.

«Surfaces fermées» et «non fermées»

Les brevets déposés par Cottancin entre 1889 et 1890 et les expériences qu'il mène au cours de cette même période portent sur la question centrale des études et des recherches qui occuperont architectes et ingénieurs au moins jusqu'aux années 1920 dans la configuration et la construction de toitures voûtées, nervurées ou lisses. Dans le premier brevet, déposé en mars 1889³, Cottancin propose des structures lisses obtenues à partir d'une maille métallique combinée avec le conglomerat, selon la tradition constructive inaugurée par les ouvrages de petite taille de Lambot et Monier, et progressivement précisée également pour des structures plus grandes, en éliminant tout raidissement grâce à la configuration et à l'agencement de ces barres métalliques sur lesquelles Cottancin fonde l'invention de son ciment armé. Pourtant, le même brevet de 1889 contient une variante pour des structures avec raidissements, que Cottancin développera depuis le début des années 1890 comme solution privilégiée pour son système.

Le brevet décrit les différentes méthodes de tressage d'une maille métallique à utiliser en grillage ou en treillage, ou en combinaison avec le ciment ou toute autre matière plastique (plâtre, chaux, béton comprimé, blocs de mâchefer agglomérés, terre, argile, bitume ou asphalte). La maille est constituée de deux éléments, de valeur hiérarchique différente, de taille et de section quelconques, reliés entre eux de façon à créer un tressage homogène et diffus : une «chaîne» continue, pliée en coudes successifs, croisée avec une trame de barres également continues et pliées. «Ossatures métalliques sans attaches et à réseau continu» et «carcasses» sont les définitions de la maille. Les barres de la trame sont appelées «fils» ou «brins», témoignant de la volonté de Cottancin de créer une maille à valeur textile.

La maille est tissée à la main ou avec un outil que Cottancin définit comme une «machine», et peut être plate ou courbée. La maille plate est fabriquée à l'horizontale («à plat»), tandis que la courbe peut être tout de suite pliée par un mandrin ou tissée à



Paul Cottancin, Procédé de fabrication d'ossatures métalliques sans attaches et à réseau continu, brevet d'invention n° 196773, 18 mars 1889.

l'horizontale et courbée seulement plus tard. Lorsqu'elle est laissée à plat, elle produit une surface d'une taille quelconque et sans solution de continuité («surface non fermée»). Si par contre elle est pliée de telle sorte que ses deux côtés opposés se touchent, elle produit une «surface fermée». Son tressage varie en fonction de la configuration des «surfaces». Pour les «non fermées», on prévoit une grille à mailles orthogonales, tandis que pour les «fermées», on illustre différentes solutions avec une disposition diagonale de la «chaîne» et de la trame des barres.

Cottancin explique les différentes utilisations des «surfaces», quand la maille est combinée avec le ciment ou avec d'autres matières plastiques. Les surfaces «non fermées» produisent des «panneaux» à utiliser pour des dalles, des planchers, des toits, des voûtes, des coupoles et des réservoirs ; les surfaces «fermées» sont utilisées pour des colonnes, des tuyaux et des conduits. Aucun épaissement n'est prévu par Cottancin. Les «panneaux» en ciment armé sont dépourvus de nervures et de tout renfort supplémentaire. La maille est suffisante pour garantir la sécurité et la stabilité. C'est en multipliant cette maille sur plusieurs couches, ou en modifiant la section et le pas de la «chaîne» et de la trame des barres, qu'il est possible d'assurer l'équilibre des «panneaux» même en présence d'efforts importants. Ainsi, alors que la maille métallique joue un rôle crucial dans le système de Cottancin, le ciment est réduit à un matériau de renforcement et de protection qui garantit une fermeture étanche, selon une ligne de recherche qui, au cours du XX^e siècle, verra Pier Luigi Nervi impliqué dans l'invention du «ferro-ciment». La maille représente la composante fondamentale du ciment armé, ce qui est confirmé par les études que Cottancin continuera à réaliser au cours des années 1890 sur sa configuration et sur le tressage de la «chaîne» et de la trame de barres afin d'augmenter la résistance des structures, considérant comme nulle cette force de cohésion qui est généralement attribuée à l'adhérence entre le métal et la matière plastique. La composition du conglomerat restera par contre toujours inchangée et calculée en vue d'obtenir une fermeture parfaite de la maille : un mortier de ciment gras, sans gravier et avec un dosage élevé de ciment. Ce n'est pas un hasard si la «construction métallique pétrifiée» est la définition de son ciment armé donnée par Cottancin⁴.

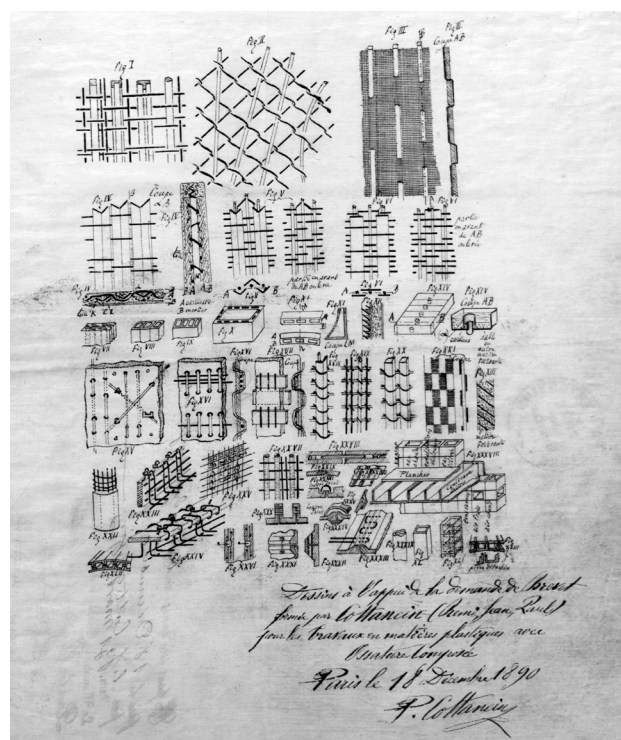
Cottancin, De Baudot et les «épines»

Parmi les différentes utilisations de la maille présentées dans le brevet de 1889, Cottancin introduit une solution destinée à modifier radicalement la configuration lisse et continue des «panneaux» en ciment armé. Il explique en effet que la maille peut être utilisée dans la maçonnerie de ciment ou «béton comprimé» des «cuves», «bacs» et «réservoirs» pour produire des «contreforts» et des «points de résistance», afin de «maintenir les panneaux constitutifs».

L'intuition d'augmenter la résistance des «panneaux» par l'introduction de «contreforts» et de «points de résistance» est développée dès 1890. Les occasions de préciser la configuration et la construction des structures en ciment armé sont offertes par quelques expériences, par de nouveaux brevets et par la réalisation de planchers et de

toitures de dimensions plus importantes que celles de la fin des années 1880. Parallèlement, la rencontre avec Anatole de Baudot (1834-1915), que Cottancin contacte au début des années 1890 et avec lequel il commence à construire plusieurs bâtiments – parmi lesquels on peut distinguer l'église Saint-Jean de Montmartre à Paris –, représente une autre occasion cruciale pour le développement des «panneaux» vers leur articulation différente de la continuité proposée en 1889⁵.

Pour vérifier les capacités statiques du ciment armé, Cottancin produit en avril 1890, au Laboratoire de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, dix-neuf dalles pour des essais de charge, de résistance à la flexion et à la rupture, ainsi que pour des vérifications de dilatation et de fissuration sous l'effet de la chaleur – les essais durent un mois⁶. Les dalles sont de dimensions et d'épaisseurs différentes (entre 2,2 et 4,5 centimètres) et sont équipées de mailles en fer avec un nombre différent de barres, mais toutes de même section. Quinze dalles sont lisses et continues, quatre sont par contre renforcées par des nervures sur l'extrados. Dans le tableau récapitulatif des résultats des tests, les dalles nervurées sont appelées «plaques armées par des épines». A travers ces expériences, Cottancin vérifie, d'une part que la résistance des dalles s'accroît avec l'augmentation du nombre de barres métalliques, jusqu'au point où leur nombre excessif se traduit par une rupture plus rapide, et d'autre part que les «plaques armées par des épines»⁷, bien qu'ayant un nombre de barres plus faible, aient une plus grande résistance que les dalles lisses, au point qu'à la fin des essais, aucune des dalles nervurées ne compte de dommages.



Paul Cottancin, Travaux en matières plastiques avec ossature composée, brevet d'invention n° 210293, 18 décembre 1890.

En décembre 1890, à la suite de ses expériences en laboratoire, Cottancin dépose un brevet consacré à quelques expédients pour augmenter la résistance du ciment armé aux chocs et aux contraintes de traction, de compression, de torsion et de flexion. La conception du système en ciment armé comme «construction métallique pétrifiée» est décisive pour orienter les réflexions de Cottancin vers une nouvelle configuration de la maille. Les barres sont tissées de manière semblable à celle d'une opération d'artisanat, comme s'il s'agissait de fils de tissus ou d'éléments végétaux de paniers. Les réflexions vont jusqu'à reconsidérer les matériaux de la maille, en proposant des fils de fer, des barres, des tubes, des «plaques perforées» et des tissus. Il n'est pas surprenant que dans l'évolution de son système basé sur le tressage de la maille, Cottancin en vient aussi à prévoir des éléments fabriqués à l'avance pour être ensuite tissés et reliés entre eux.

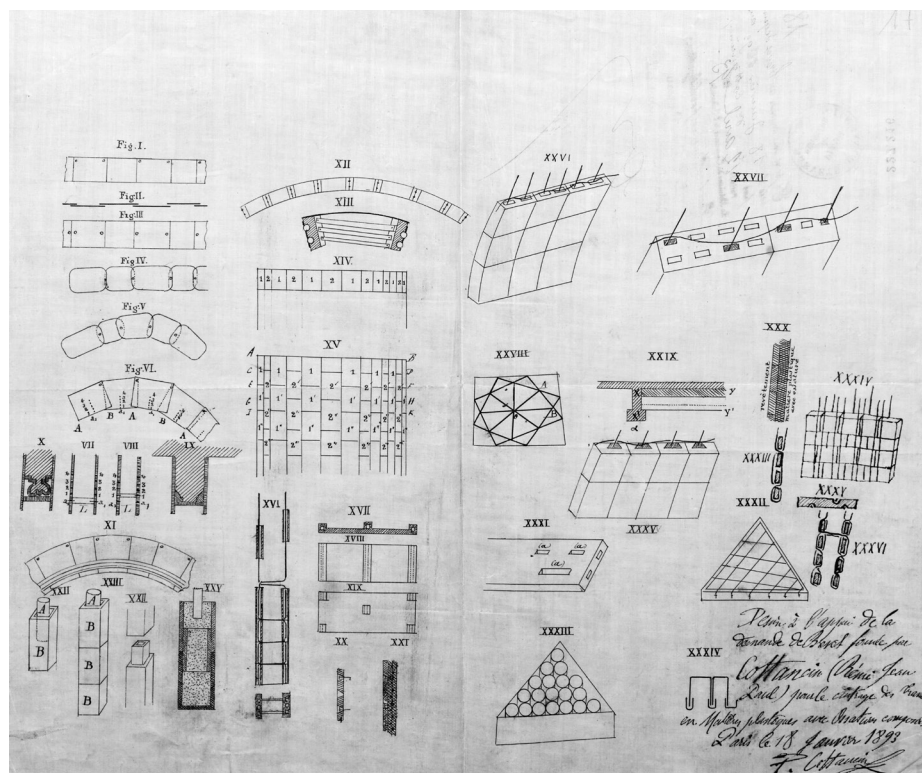
Dans le brevet de 1890, Cottancin propose d'insérer des renforts de différentes formes dans la maille, allant de barres qui se tressent avec la «chaîne» et la trame («barres auxiliaires») jusqu'à des fragments de toutes formes et tailles – il définit cette maille comme une «ossature composée»⁸. Cette nouvelle configuration envisage également d'utiliser des barres faites dans un matériau conducteur de courant électrique et des tubes pour le passage de gaz ou de liquides, conduisant à l'invention d'une ossature capable d'intégrer d'autres fonctions. Dans les tubes, on peut aussi introduire des «tringles» ou des «tiges» pour raccorder des parois adjacentes, ce qui préannonce le tressage entre les composantes du système en ciment armé que Cottancin commence alors à prévoir, à partir du milieu des années 1890, fabriquées à l'avance. Les renforts sont insérés dans la maille des «panneaux» – et sont donc invisibles – ou dans la maille des nervures dont le potentiel a été testé en laboratoire, et qui sont maintenant indifféremment appelées «épines», «contreforts» ou «contreforts-épines». L'étude de la configuration de la maille métallique par l'addition de renforts pour pallier les déficiences mécaniques du ciment conduit Cottancin à proposer des variantes centrées sur la nature même des éléments constitutifs de son système : la présence des «barres auxiliaires» permet de remplacer la maille métallique par des «plaques perforées» ou des «tissus ou étoffes», confirmant sa valeur textile ; l'utilisation de tubes devient par contre le point de départ pour imaginer des structures avec des cavités fonctionnelles qui auront un rôle fondamental dans le processus de mise au point du ciment armé, et qui sont différemment obtenues par l'assemblage de blocs creux et par des dalles nervurées qui, associées à des plaques, donnent des planchers avec des vides.

Toute trace de la continuité illustrée en 1889 est désormais définitivement effacée. Les essais en laboratoire sont cruciaux pour l'évolution des voûtes en ciment armé vers leur décomposition en voiles et nervures, où les voiles eux-mêmes sont équipés de renforts dissimulés dans le conglomerat. Il est clair que la transition des toitures lisses vers des toitures avec raidissements, visibles ou non, est proposée pour permettre de couvrir des portées toujours plus grandes sans augmenter l'épaisseur des structures, en garantissant avec ces raidissements une augmentation du moment d'inertie. En même temps, le rôle des nervures et des renforts apparaît central non seulement pour l'équilibre statique des voûtes, mais aussi pour des raisons constructives, pouvant fonctionner

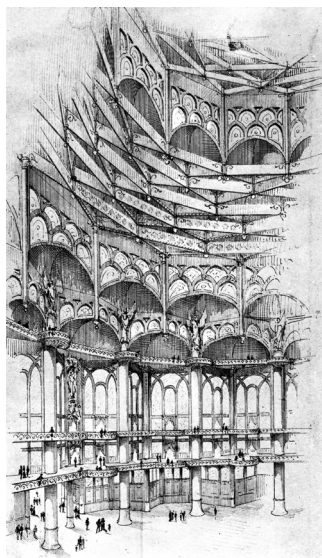
comme une structure de cintres pour la réalisation des voiles des voûtes elles-mêmes. Ce n'est pas un hasard si, environ au cours des années mêmes où Cottancin étudie les différentes possibilités de raidissement de ses structures, d'autres spécialistes du béton armé comme Hennebique et Edmond Coignet proposent également des toitures voûtées de grandes dimensions avec nervures apparentes ou ossatures métalliques fermées par un treillis de barres et englobées dans le conglomerat.

L'une des premières applications importantes des études menées par Cottancin en 1890 sur la résistance du ciment armé est la voûte nervurée de trois centimètres d'épaisseur, avec une flèche de 1,90 mètres et une dimension de 19 sur 52 mètres, de la fabrique de papier Charles de Montgolfier et Cie à La Haye-Descartes, propriété de l'ingénieur Charles de Montgolfier⁹. C'est probablement après avoir vu cette œuvre, que De Baudot commence à se passionner pour le ciment armé.

«[...] après lui avoir présenté nos travaux dans le genre de ceux de nos voûtes à grandes portées, entre autres celle que nous avons construite, il y a quelques années, dans les papeteries de la Haye-Descartes pour MM. Ch. De Mongolfier et Cie [...] – raconte Cottancin – M. A. de Baudot a-t-il vu immédiatement tout le parti qu'il pouvait tirer de notre principe et alors, il étudia cette voûte dans tous ces détails.»¹⁰



Paul Cottancin, Cintre des travaux en matière plastique avec ossature composée, brevet d'invention n° 227216, 18 janvier 1893.



Anatole de Baudot, projet pour une salle de fête pour l'Exposition universelle de Paris de 1900, 1894.

Les premières voûtes en ciment armé sont réalisées par De Baudot entre 1892 et 1894, dans sa résidence de la rue de Pomereu et au lycée Victor Hugo à Paris, et dans trois maisons ouvrières à Antony. Dans ces mêmes années, il participe au concours pour des installations de l'Exposition universelle de 1900, en proposant une salle des fêtes et un restaurant, tous deux à couvrir avec une superposition complexe de fines poutres combinées à des voûtains. Dans toutes ses œuvres, De Baudot propose des toitures voûtées faites de voiles et d'«épines», voulant explorer leurs combinaisons géométriques infinies, semblables aux combinaisons gothiques étudiées par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc¹¹.

Les méthodes de construction envisagées par Cottancin pour les voûtes sont illustrées dans un brevet déposé en 1893 – alors qu'il travaille sur les premiers chantiers de construction de De Baudot – sous le titre de *Cintrage des travaux en matière plastique avec ossature composée*¹². Les études montrent la volonté de Cottancin de définir des structures faciles et rapides à réaliser, dont les différentes phases de construction produisent des cavités fonctionnelles et des formes de décoration. La coulée du ciment est combinée avec des éléments fabriqués à l'avance, ce qui produit un système composite.

La réalisation des «épines» en ciment armé est prévue par des coffrages composés de deux parois, à leur tour constituées chacune d'une séquence de plaques en bois ou en tôle, reliées entre elles par des vis pour obtenir la courbure correcte, et d'un liteau à leur base. Plusieurs dispositifs peuvent être placés sur le liteau pour modeler l'intrados des «épines» avec des moulures. La construction des voiles est par contre garantie de la coulée du ciment par un cintre constitué d'une série de claveaux pour la courbure de la voûte, qui sont décrits comme mobiles. Mais parallèlement à son étude du potentiel des structures creuses, Cottancin propose de remplacer les claveaux par des coffrages à perdre, sous forme de briques à travers lesquelles passent des barres métalliques, du ciment et des éléments fonctionnels, obtenant ainsi un voile en briques armées avec moins de béton. Une couche d'enduit et des peintures cachent les intrados des voûtes. Pour celles qui sont réalisées en ciment armé, d'autres formes de décoration sont envisagées, obtenues à partir de la construction même des voûtes : sur les claveaux et les liteaux peuvent être placés des éléments qui, enlevés après la prise, laissent le long des intrados des «empreintes», ou qui restent incrustés dans le ciment – comme des pastilles de verre et de céramique, selon la solution que Cottancin adopte à cette même période dans la résidence de De Baudot et au Lycée Victor Hugo¹³.

Les études sur les méthodes de construction de structures en ciment armé avec la génération de cavités fonctionnelles et de décors grâce à l'utilisation de briques ou de panneaux mobiles impliquent une configuration particulière des planchers et des murs, annonçant aussi une évolution ultérieure et extrême des toitures voûtées. Après l'idée du brevet de 1890 de construire des planchers à dalles nervurées fermées avec des plaques, dans le brevet de 1893 et dans certains ouvrages réalisés à la même période pour De Baudot, Cottancin propose, parmi les différentes solutions étudiées, de réaliser des structures horizontales et verticales en doublant les composantes et en les espaçant, laissant entre elles un interstice vide ou rempli de ciment et de conduits.

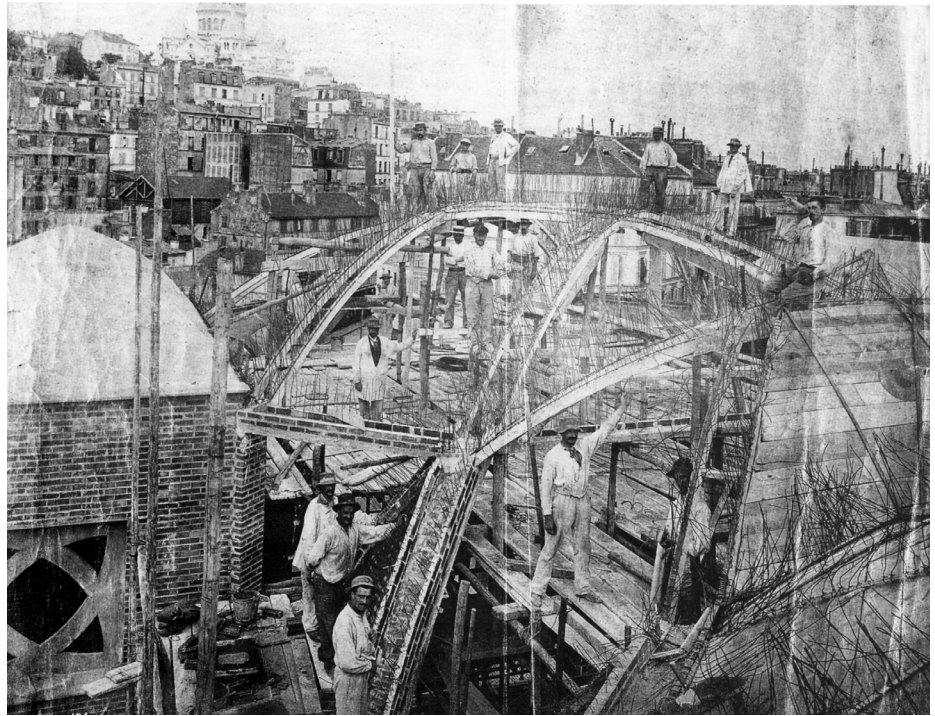
Pour les murs, il prévoit l'utilisation de coffrages à perdre sous la forme de deux parois de solides creux, tels que des briques, reliées par les barres de la maille métallique et entre lesquelles est coulé le ciment ; pour les planchers, il utilise plutôt des panneaux mobiles, fabriqués à l'avance, d'une épaisseur de deux centimètres, composés d'un cadre en liteaux et d'un treillis léger enrobé dans le « plâtre », avec un double rôle, de surface sur laquelle couler le ciment, et de fermeture inférieure de la structure. La construction est donc conçue à partir des « épines », fabriquées à l'avance, avec un profil en T pour y poser des taquets en bois sur lesquels sont à leur tour placés les panneaux, pour ensuite couler le ciment pour la construction du plancher. Une fois la prise terminée, les taquets sont retirés et les panneaux déplacés pour fermer la structure.

Amélioration du ciment armé

Le projet et la construction de bâtiments et de toitures de pavillons, de châteaux et de monuments entre 1894 et 1905 représentent une étape cruciale dans le processus de mise au point des voûtes en ciment armé. Dans le contexte de l'élaboration des projets et de l'ouverture des chantiers de construction, entre autres, de l'église Saint-Jean de Montmartre, du théâtre de Tulle, du pavillon pour enfants atteints de la diphtérie à Paris, du château de l'Orfrière à Nouzilly, du pavillon de San Marino à l'Exposition universelle de Paris en 1900, de l'église méthodiste Saint-Sidwell à Exeter, et de la cathédrale d'Oran, Cottancin précise certains aspects constructifs et formels de ses propres structures, arrivant en même temps à en montrer le potentiel, en vue de leur application à d'autres constructions d'envergure. Dans ces ouvrages, les intuitions contenues dans le brevet de 1893 pour la réalisation de murs et de planchers sont appliquées aux voûtes, produisant deux voiles superposés en ciment armé, ou éventuellement en briques armées, d'une épaisseur comprise entre cinq et sept centimètres, espacés par une cavité à remplir de « mâchefer »¹⁴. Le choix de doubler les voiles ne sert pas seulement à générer une couche fonctionnelle, mais sert aussi à augmenter la résistance des voûtes.

Les modifications apportées au système en ciment armé dans les projets et chantiers du milieu des années 1890 se sont accompagnées de nouveaux développements, contenus dans les brevets, relatifs aux « épines », aux voiles et à leurs dispositifs statiques, qui ne seront pas toujours appliqués dans la pratique. Parallèlement, et dans un contexte de concurrence de plus en plus serrée entre les différents systèmes en béton armé, de nouveaux tests en laboratoire sont menés pour démontrer l'efficacité accrue du ciment armé par rapport au système Monier et à celui qu'Hennebique développe dans ces mêmes années¹⁵.

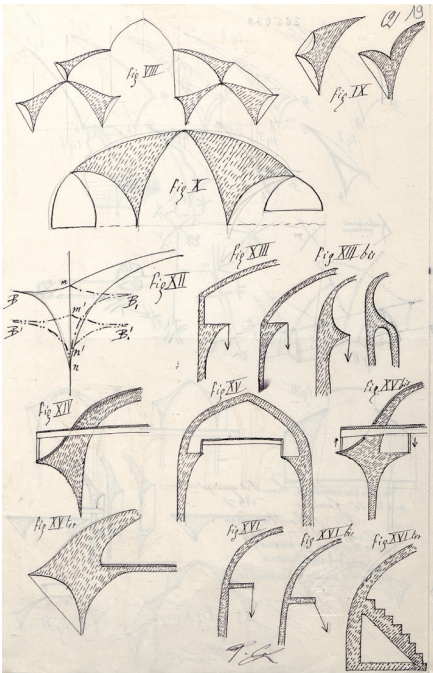
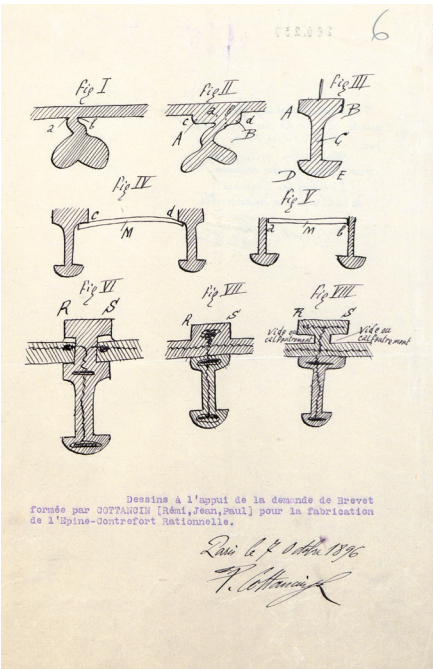
Après l'utilisation d'éléments fabriqués à l'avance, comme le montre le brevet de 1893 et comme expérimenté dans certains ouvrages de De Baudot, les différentes expériences de chantier amènent Cottancin à envisager le passage du coulage traditionnel avec cintres à l'assemblage de pièces avec des barres munies de vis à serrer pour les soumettre à une tension, et disposées grâce à des tirants ancrés dans la maçonnerie ou à une structure temporaire en bois – *Constructions démontables en matière plastique avec*



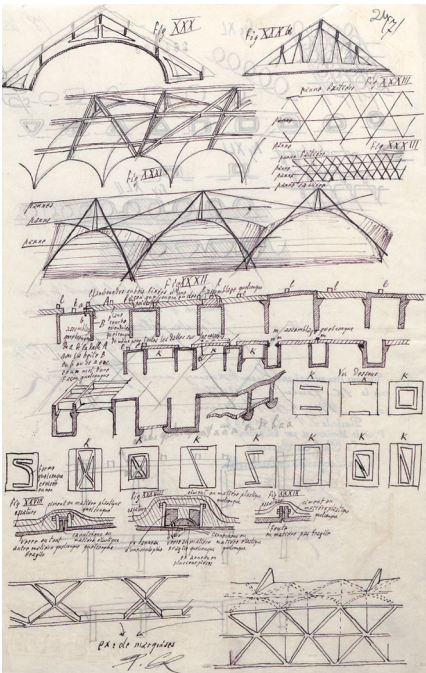
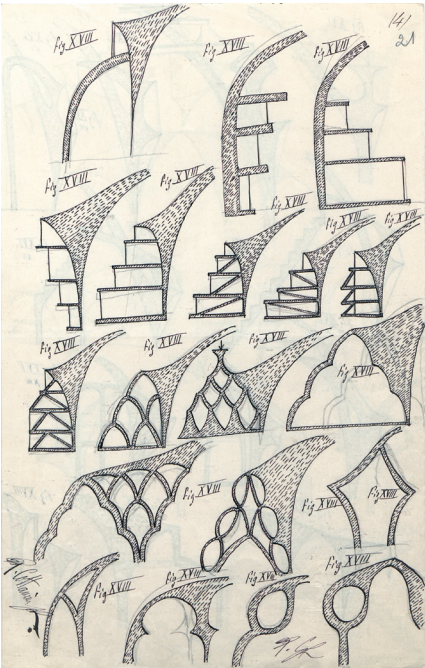
ossature, tel est le titre de la nouvelle invention de 1894¹⁶. Le joint entre «épines» est un détail difficile à réaliser, au point que, après avoir prévu des méthodes artisanales impliquant une série d'opérations à réaliser sur le chantier¹⁷, on est passé à sa modélisation, lors de la phase de préfabrication, sous la forme d'un emboîtement, garantissant ainsi une construction sans cintres aériens¹⁸. D'ailleurs, au cours de cette même période, Cottancin s'est engagé dans la mise au point de diverses formes d'emboîtement pour l'assemblage d'autres éléments de son système de construction, tels que le «parquet armé» et la «menuiserie armée»¹⁹. Pourtant, bien que dans les brevets il prévoie maintenant une construction de pièces fabriquées à l'avance, dans la construction de ses voûtes, Cottancin utilise toujours des solutions spéciales qui combinent la préfabrication avec de complexes opérations réalisées en chantier pour le tressage de la maille métallique, la coulée du ciment et le montage des briques.

Toujours à la recherche d'une plus grande résistance pour ses structures et de la simplification des processus de chantier, Cottancin propose des variantes pour le tressage de la maille et le profil des «épines». L'intuition d'ajouter dans la maille des renforts de formes diverses est maintenant précisée en insérant, pour les «panneaux», d'autres «chaînes» ou trames de barres auxquelles est appliquée une torsion simple ou double ; pour la maille des nervures, on étudie plutôt des tressages complexes dans lesquels les trames de barres sont pliées pour créer une séquence d'anneaux à travers lesquels passe la «chaîne», ceci sur la base de certaines études commencées en 1892, relatives à la configuration de la trame de barres en forme de spirale²⁰. Le profil des nervures évolue

Anatole de Baudot (architecte),
Paul Cottancin (ingénieur), église
de Saint-Jean de Montmartre,
Paris, 1894-1904.



Paul Cottancin, Fabrication
de l'épine-contrefort rationnelle,
brevet d'invention n° 260250,
7 octobre 1896 et Les couvertures
Cottancin, brevet d'invention
n° 264093, 16 février 1897.



Paul Cottancin, Les couvertures
Cottancin, brevet d'invention
n° 264093, 16 février 1897.

de la section en T à la modélisation des arêtes arrondies pour obtenir, d'une part une plus grande élasticité et une répartition plus cohérente des efforts, et d'autre part une simplification des différentes phases de construction, réduisant les risques d'erreur des ouvriers²¹. «Epines-contreforts rationnelles» est la nouvelle dénomination des nervures, adoptée en 1896 pour souligner que leur configuration, plus efficace d'un point de vue structurel, est fonctionnelle pour une construction plus simple et plus rapide. En même temps, l'utilisation de l'adjectif «rationnel» est aussi une indication du rôle actif, lors de la mise au point du ciment armé, de De Baudot qui, à cette même époque, s'est engagé dans la définition d'une «architecture rationnelle»²². Pourtant, la rationalité que Cottancin évoque au sujet de son propre système est représentée, parmi les différents dessins du brevet, par deux images qui documentent un horizon figuratif original et parfois fantastique, bien loin de la rationalité de De Baudot. Sur ces images, la section des «épines» est modélisée pour construire un profil informe. Cette liquéfaction du profil traditionnel des nervures, bien qu'orientée pour démontrer le potentiel du ciment armé qui, sans forme, peut s'adapter à d'innombrables configurations, est une indication du haut degré de liberté des structures de Cottancin.

Tout comme ces deux images suggèrent une rationalité différente de celle de l'architecture de De Baudot, dans l'étude des différentes applications de son système en ciment armé, Cottancin montre également qu'il poursuit une ligne de recherche tout à fait personnelle. Après la découverte et l'expérimentation des capacités constructives et statiques du ciment armé, il imagine des structures éloignées de toute référence historique pour les imposer comme de nouveaux systèmes capables de produire de fantastiques espaces. Ainsi, parallèlement aux projets d'églises, de pavillons, de théâtres et de châteaux, il invente d'autres toitures voûtées grandioses pour des amphithéâtres ou des églises à trois nefs, comme celle de Montmartre, caractérisées par un système de contreforts qui veut éviter la génération d'une masse statique, comme déjà le préconisait Viollet-le-Duc, mais qui est plutôt confié à l'équilibrage de la structure par l'introduction d'une charge²³. Les solutions sont conçues dans le but de résoudre la stabilité de la toiture tout en générant un dispositif spatial inédit. La charge placée à l'intérieur du bâtiment prend la forme d'un plancher continu encastré entre les sommiers de la voûte et pouvant même la traverser, ou celle d'un tirant – une série de gradins, une salle en ogive, ou un pilastre – en continuité avec un élément cunéiforme imaginé à l'extérieur du bâtiment. Disposée à l'extérieur, la charge se présente comme une superposition de planchers ou comme un entrelacement de structures minces tissées les unes avec les autres, créant un remplage gothique. Cottancin, également à partir de la comparaison avec des projets contemporains d'Hennebique, a l'idée de combiner des voûtes et des toitures à deux pans, prévoyant dans ce cas une charpente avec des géométries différenciées d'arcs et de fines poutres comme liaison entre les deux toitures. Enfin, en continuité avec son étude de configuration des «panneaux» en ciment armé à articuler avec des «rainures», il prévoit un système constitué de nervures seules, à insérer dans le sol pour créer les fondations des bâtiments, à fermer avec du verre pour obtenir des toitures telles que celles que De Baudot va concevoir pendant les années 1910, et même à combiner avec d'autres nervures et des «tubes de tension», en configurant des structures réticulaires²⁴.

Cottancin démontre maintenant qu'il a compris tout le potentiel du ciment armé, au point de proposer une structure dont la rationalité va au-delà du calcul mathématique qui émerge de la pratique contemporaine de la construction. Mais ses visions, non étayées par un calcul mathématique capable de contrôler leur comportement, sont destinées à rester inachevées. De même, la construction des monuments les plus importants, comme l'église Saint-Jean de Montmartre et la cathédrale d'Oran, documente les nombreuses difficultés rencontrées lors de la réalisation des ouvrages en ciment armé, avec retards, affaissements, et même l'éloignement de Cottancin des chantiers. Ainsi, déjà au début des années 1900, le système de Cottancin connaît un déclin rapide et définitif, malgré le fait que De Baudot et ses élèves continuent à prévoir son utilisation. La circulaire française du 20 octobre 1906, signée par le ministre des Travaux publics, Louis Barthou, relative à l'utilisation du béton armé, écrit son épilogue, en introduisant pour chaque ouvrage l'obligation de résoudre ces calculs de résistance que Cottancin n'avait jamais pu fournir²⁵.

Notes

¹ Voir : Gérard Lavergne, « Les travaux en ciment avec ossature métallique », *Le génie civil*, XXVI, n° 648, 10 novembre 1894, pp. 23-26 ; idem, « Constructions en ciment armé », *Le génie civil*, XXX, n° 857, 12 novembre 1898, pp. 22-24 ; idem, *Etude des divers systèmes de constructions en ciment armé*, Librairie Polytechnique Ch. Béranger, Liège, 1901, pp. 16-19 ; C. Berger, V. Guillerme, *La construction en ciment armé. Applications générales, théories et systèmes divers*, Dunod, Paris, 1902, pp. 801-854, et Elisabetta Procida, « Paul Cottancin, ingénieur, inventeur et constructeur », in Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Nègre, Joël Sakarovich (éd.), *Edifice et artifice. Histoires constructives : recueil de textes issus du Premier congrès francophone d'histoire de la construction*, Picard, Paris, 2010, pp. 597-607.

² Voir : Paul Cottancin, *Notice sur la parfaite construction moderne*, s.e., Paris, s.d.

³ Paul Cottancin, *Procédé de fabrication d'ossatures métalliques*

sans attaches et à réseau continu, brevet d'invention n° 196773, 18 mars 1889.

⁴ Paul Cottancin, « Expériences du plus haut intérêt pour le Ciment Armé », in idem, *Notice sur la parfaite construction moderne*, op. cit., pp. 28-32, p. 31.

⁵ La rencontre entre Cottancin et De Baudot a probablement lieu entre 1891 et 1892, puisque le 4 février 1893, De Baudot tient une conférence consacrée au système de Cottancin (« Conférence de M. De Baudot », *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, II, n° 2, février 1893, pp. 31-37). Voir aussi : Henri Chaine, « L'Eglise de St-Jean-de-Montmartre », *L'Union des architectes et des artistes industriels*, n° 3, 1er mars 1905, pp. 22-24, p. 23 ; Françoise Boudon, « Recherche sur la pensée et l'œuvre d'Anatole de Baudot, 1834-1915 », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 28, mars 1973, pp. 2-67 ; Marie-Jeanne Dumont, « La pietra filosofale : Anatole de Baudot e i razionalisti francesi »,

Rassegna, XIV, n° 49, 1992, pp. 37-43, p. 38, et idem, « Fortuna di un precursore », *Rassegna*, XVIII, n° 68, 1996, pp. 6-13, p. 9.

⁶ Voir : Gérard Lavergne, « Les travaux en ciment avec ossature métallique », op. cit., p. 24, et « Extrait du Registre des Essais. Plaques en ciment avec ossatures métalliques remises par M. Cottancin, ingénieur des Arts et Manufactures, Ministère des travaux publics, Ecole nationale des ponts et chaussées, Laboratoire n° 4164 », *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, III, n° 8-9, août-septembre 1895, pp. 177-179.

⁷ Voir : C. Berger, V. Guillerme, *La construction en ciment armé. Applications générales, théories et systèmes divers*, op. cit., pp. 816-817.

⁸ Paul Cottancin, *Travaux en matières plastiques avec ossature composée*, brevet d'invention n° 210293, 18 décembre 1890.

⁹ Paul Cottancin, *Notice sur la parfaite construction moderne*, op. cit., s.p.

¹⁰ «Séance sociale de juillet 1895», *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, III, n°8-9, août-septembre 1895, pp.169-225, p.214.

¹¹ Voir: Anatole de Baudot, *L'architecture et le ciment armé*, s.e., Paris, s.d.

¹² Paul Cottancin, *Cintrage des travaux en matière plastique avec ossature composée*, brevet d'invention n°227216, 18 janvier 1893.

¹³ Voir: «Conférence de M. De Baudot», *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, op. cit., p.36, et «Visite du Lycée Victor-Hugo», *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, III, n°19, juillet 1894, pp.318-325. Afin de garantir l'isolation thermique, des dalles d'ardoises sont ajoutées à la résidence De Baudot le long de l'extrados et, dans les parties habitées, un revêtement en «briques de liège» est disposé le long de l'intrados.

¹⁴ La toiture du château est constituée de deux voiles de cinq centimètres d'épaisseur, espacés par une cavité de vingt-cinq centimètres; les voûtes du pavillon pour enfants malades sont obtenues avec deux voiles de cinq centimètres d'épaisseur, espacés par dix centimètres de cavité; la toiture de la nef centrale de l'église Saint-Jean de Montmartre prend la forme de trois voûtes à base octogonale à oculus central protégé par une petite coupole, et d'une voûte en arc-de-cloître à plan rectangulaire, chacune constituée de deux voiles de sept centimètres, séparés par une cavité de quinze centimètres; la coupole de l'église méthodiste est constituée de deux voiles séparés par un espace fonction-

nel: le voile inférieur est réalisé en brique armée d'une épaisseur de sept centimètres, et le voile supérieur est par contre en ciment armé d'une épaisseur de cinq centimètres. Une solution particulière est adoptée à Oran, où la crypte est réalisée avec une double structure superposée, dérivée en partie du pavillon de San Marino, l'une fonctionnant comme une voûte de la crypte elle-même et l'autre comme plancher de l'église (voir: C. Berger, V. Guillerme, *La construction en ciment armé. Applications générales, théories et systèmes divers*, op. cit., p.847; «Composite structures», *Engineering*, 21 mars 1902, pp.363-364; Charles F. Marsh, *Reinforced concrete*, D. Van Nostrand Company, New York, 1904, pp.428-429; A. R. Galbraith, *The Cottancin System of Armoured Construction*, Cowell, Ipswich, 1904; Lavergne, *Etude des divers systèmes de constructions en ciment armé*, op. cit., pp.103, 106-108; E. C. [Emmanuel Chaine], «L'église Saint-Jean-de-Montmartre», *La construction moderne*, n°29, 15 avril 1905, pp.340-343; *ivi*, n°30, 22 avril 1905, pp.351-354; *ivi*, n°31, 29 avril 1905, pp.363-367; M. R., «Le Théâtre de Tulle», *La construction pratique*, n°18, 1^{er} janvier 1905, pp.309-311).

¹⁵ Gérard Lavergne, «Les travaux en ciment avec ossature métallique», op. cit., p.24.

¹⁶ Paul Cottancin, *Constructions démontables en matière plastique avec ossature*, brevet d'invention n°242238, 20 octobre 1894.

¹⁷ Voir: «Séance sociale de juillet 1895», *Union syndicale des architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, op. cit., p.217.

¹⁸ Paul Cottancin, *Construction armée sans cintrage*, brevet d'in-

vention n°305778, 7 novembre 1900.

¹⁹ Paul Cottancin, *Parquets armés*, brevet d'invention n°241679, 27 septembre 1894, et *idem*, *Menuiserie armée*, brevet d'invention n°245727, 12 mars 1895.

²⁰ Paul Cottancin, *Fabrication des ossatures continues à trame spirale*, brevet d'invention n°222074, 2 juin 1892, et *idem*, *Notice sur la parfaite construction moderne*, op. cit., pp.12-15.

²¹ Paul Cottancin, *Fabrication de l'épine-contrefort rationnelle*, brevet d'invention n°260250, 7 octobre 1896.

²² Dans les pages du bulletin de l'Union syndicale des architectes français, association fondée par De Baudot en 1890, De Baudot est indiqué être l'inventeur des nervures (voir: Henri Chaine, «L'Eglise de St-Jean-de-Montmartre», *L'Union des architectes et des artistes industriels*, n°2, 1^{er} février 1905, pp.10-11, p.10). Cottancin envoie une lettre au magazine pour souligner qu'il est lui-même l'inventeur des nervures, comme De Baudot l'avait admis en 1893. Mais il reconnaît également que les nervures ont été développées en arrière-plan des chantiers de De Baudot (Paul Cottancin, «L'Eglise de St-Jean-de-Montmartre», *L'Union des architectes et des artistes industriels*, août 1905, p.53).

²³ Voir: Paul Cottancin, *Les couvertures Cottancin*, brevet d'invention n°264093, 16 février 1897.

²⁴ Paul Cottancin, *Système alvéolaire Cottancin*, brevet d'invention n°275925, 14 mars 1898.

²⁵ Louis Barthou, ministre des Travaux publics, des Postes et des Télégraphes, *Circulaire du 20 octobre 1906, concernant les instructions relatives à l'emploi du béton armé*, 20 octobre 1906.

VOLKSHAUSPROJEKT 6. FAÇADEN

PL. N° 4



GEGEN ALTER BAHNHOFPLATZ



GEGEN AARBERGSTRASSE

MASSSTAB 1:200

DIEL, NOV. 1928 ED. LANZ ARCH.

La maison du peuple d'Eduard Lanz à Bienne. Cathédrale laïque du prolétariat et de la modernité

Salvatore Aprea

Institution et typologie architecturale

En tant qu'institution, la maison du peuple se développe dès le dernier tiers du XIX^e siècle en réponse à certains besoins sociaux que la révolution industrielle a fait émerger. Proche et complémentaire d'autres institutions ouvrières, telles la maison syndicale et la bourse du travail, elle partage avec ces dernières des fonctions d'assistance et rassemble sous le même toit plusieurs programmes ludiques, sociaux ou politiques, comme des salles populaires, des restaurants sans alcool, des cercles ouvriers, etc. Les fondements théoriques de la maison du peuple sont à rechercher dans la pensée sociale du XIX^e siècle. Il n'est pas surprenant que certaines d'entre elles soient fondées à l'initiative d'associations de bienfaisance et parfois même financées par des bourgeois. D'autres, au contraire, sont l'expression du mouvement ouvrier; constituées par des organisations de travailleurs, elles jouent un rôle important dans les processus d'autoreprésentation et d'émancipation d'une classe sociale reléguée à une condition subalterne. Elles deviennent ainsi des lieux de réflexion politique et d'élaboration de la pensée socialiste¹.

Les premières maisons du peuple s'installent dans des locaux modestes et réaménagés dans ce but. A la fin du XIX^e siècle, dès que les différentes conditions locales le permettent, des nouveaux bâtiments sont projetés et bâtis sur la base de programmes spécifiques. Destinés à représenter la classe ouvrière en ville, de manière souvent monumentale, ils participent en même temps à l'enrichissement de l'équipement urbain moderne grâce aux nombreux services qu'ils offrent. Une salle populaire, des salles de réunion pour petits groupes, des bureaux, un hôtel, un restaurant, des bains publics sont des fonctions que l'on retrouve régulièrement dans ce genre de bâtiment. C'est ainsi qu'un nouveau type d'édifice public se développe et concourt à caractériser l'image et la structure de la ville industrielle moderne.

Eduard Lanz, maison du peuple, Bienne, 1928-1932, projet de 1928, élévations sur l'ancienne place de la Gare et sur la rue d'Aarberg.

En Suisse, la première maison du peuple est fondée par la Société du Grütli² de Bienne en 1896 ; dénommée *Volkshaus Helvetia*, elle est installée dans un bâtiment de la vieille ville datant du XVI^e siècle³. Le premier bâtiment projeté expressément pour abriter une maison du peuple sera en revanche édifié à Saint-Gall en 1899⁴. Il inaugure une série d'édifices réalisés dans les décennies suivantes, dont la plupart empruntent le lexique architectural de l'historicisme et du régionalisme, dans le but évident de rivaliser avec les bâtiments bourgeois de l'époque.

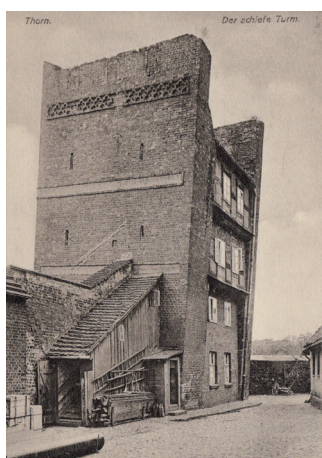
Maisons du peuple et neues Bauen

Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, le mouvement ouvrier suisse évolue et franchit des étapes fondamentales. Les plus évidentes sont la fondation du Parti socialiste en 1888 et, dès 1892, le rapprochement politique entre ce dernier et la Société du Grütli, qui aboutira à la fusion des deux entités en 1901. Dès lors, la relation entre bourgeois et travailleurs change profondément ; les seconds s'affirment ouvertement en tant que classe sociale opposée à la bourgeoisie et, de ce fait, les combats menés depuis plusieurs décennies pour des meilleures conditions de travail et de vie se transforment en lutte de classe. Les principes fondateurs des programmes du Parti socialiste de 1904 et 1920 dépeignent la lutte de classe comme une activité phare de la social-démocratie⁵. Les deux programmes prônent aussi la création de nouvelles maisons du peuple qui sont considérées en 1904 comme un outil d'amélioration des mœurs des travailleurs en les éloignant des auberges et de l'alcool, tandis que, plus tard, leur fonction sera élevée au rang d'institution vouée à « l'éducation physique et intellectuelle des adultes »⁶. Les maisons du peuple acquièrent ainsi de l'importance et deviennent le symbole de la classe ouvrière et de ses luttes, comme en témoignent les accusations des gouvernements cantonaux qui n'hésitent pas à les désigner comme cible lorsqu'il s'agit de réprimer les agitations culminant avec la grève générale de 1918.

De ces changements naît l'exigence de construire des maisons du peuple qui représentent la classe ouvrière non plus par l'imitation des édifices bourgeois, mais par une architecture originale. C'est ainsi qu'entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, trois bâtiments ouvertement modernes sont dessinés et construits pour abriter autant de maisons du peuple : la *Volkshausgenossenschaft Industriequartier* de Zurich, connue sous le nom de Limmathaus, et celles de Vevey et de Bienne. D'autre part, c'est précisément au cours des années 1920 que la question du développement d'une architecture moderne suisse d'envergure internationale – souvent qualifiée par l'expression allemande *neues Bauen* – est posée franchement par des architectes et des intellectuels tels que Karl Moser, Hans Schmidt et Sigfried Giedion⁷. Œuvre de l'architecte Karl Engender, la Limmathaus présente des analogies avec l'édifice du Bauhaus à Dessau, tandis que le bâtiment de la maison du peuple de Vevey, œuvre de l'architecte Alberto Sartoris, vise à harmoniser une volumétrie inspirée de l'architecture d'Erich Mendelsohn – le Kaufshaus Schocken de Chemnitz en particulier – avec une articulation de la façade qui rappelle le bâtiment Novocomum de Giuseppe Terragni⁸. Conçue par l'architecte Eduard Lanz, la maison du peuple de Bienne est, des trois, la

plus puissante et riche d'implications architecturales et politiques. Son concepteur est motivé par un solide engagement dans le milieu de la social-démocratie, il maîtrise de nombreuses références d'architecture «mittleuropéenne» et peut compter sur l'appui de la ville de Bienne qui aspire à devenir le porte-drapeau de la modernité urbanistique et architecturale en Suisse.

Le mandat pour une nouvelle maison du peuple dans la carrière et l'engagement politique de Lanz



A cause de difficultés financières importantes, la Société du Grütli est obligée de fermer la *Volkshaus Helvetia* en 1916. La même année, la maison du peuple est déplacée dans le bâtiment de la Brauerei Seeland à la rue du Jura et sa gestion est confiée à une coopérative. L'immeuble avait été rénové et adapté à sa nouvelle destination mais, dès sa mise en service, il apparaît clairement que tant l'emplacement que les espaces intérieurs sont inadéquats. Le site étant éloigné du centre-ville, le restaurant compte peu de clients, ce qui pose immédiatement la question de la rentabilité de la maison dans son ensemble, puisque la plupart des ressources financières dépendent de l'activité du restaurant. Suite à ces constatations d'ordre pratique surgit l'idée de bâtir une nouvelle maison dans un lieu mieux placé, et une deuxième coopérative, la *Baugenossenschaft Volkshaus Biel*, est fondée à cette fin en 1917 déjà⁹. Les aspects idéologiques liés à la représentation de la classe ouvrière n'entrent en jeu que plus tard et affectent autant l'architecture du nouveau bâtiment que le choix de l'emplacement urbain. Dans ce contexte, fondamentale est la contribution apportée par l'architecte Lanz.



Né à Bienne en 1886, Lanz fait ses études à Zurich et obtient un diplôme en architecture en 1910 sous la direction de Gustav Gull. Il travaille ensuite chez Walter Joss et Hans Klauser à Berne, puis chez Georges Chessex et Charles-François Chamorel-Garnier à Lausanne¹⁰. La formation de Lanz s'inscrit ainsi dans des contextes plutôt traditionnels et dans le sillage d'un historicisme parfois teinté de motifs régionalistes. Le tournant se produit à Berlin où il séjourne de 1916 à 1918. Il travaille dans le bureau de Bruno Möhrig et est l'élève de German Bestelmeyer à l'Académie des beaux-arts. Cependant, bien plus que ces expériences-là, ce seront la découverte d'une véritable métropole industrielle et la rencontre avec l'architecture moderne allemande en plein essor qui viendront frapper la pensée de Lanz et jouer un rôle important pour son travail futur. D'un rassemblement d'Etats arriérés, vestiges du Saint-Empire romain germanique, l'Allemagne se transforme en Etat-nation et devient une puissance industrielle au cours du XIX^e siècle. Plus tard, au tournant du nouveau siècle, le rapport entre art et production mécanisée est remis en question par la réflexion et l'œuvre d'hommes politiques tels que Friedrich Naumann, d'entrepreneurs comme Karl Schmidt et Walther Rathenau et d'architectes de l'envergure de Hermann Muthesius, Peter Behrens, Walter Gropius et Bruno Taut – pour ne citer que les principaux. L'œuvre de ces personnalités constitue le berceau de l'architecture moderne allemande, dont Lanz peut observer des manifestations éminentes pendant son premier séjour berlinois, puis lors de ses nombreux voyages à travers le pays¹¹.

Collection de cartes postales d'Eduard Lanz : la tour penchée de Toruń, XIII^e siècle et le château d'eau de Tangermünde.

A côté de son intérêt pour l'architecture, Lanz voit aussi s'épanouir à Berlin son engagement politique actif. Pendant la Première Guerre mondiale, la social-démocratie allemande traverse une période intense et troublée, qui aboutira aux révoltes de novembre 1918 et de janvier 1919. Lanz avait déjà été sensibilisé à l'engagement social par sa famille et, plus tard, il avait suivi les cours de Lujo Brentano – économiste réformiste et membre du *Verein für Socialpolitik* – à l'université de Munich. A Berlin, il côtoie le milieu socialiste et connaît aussi l'aile plus radicale des spartakistes guidée par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht. Il adhère enfin au Parti socialiste allemand en 1918.

Rentré en Suisse en 1919, il continue de cultiver ses deux principales et indissociables passions : l'architecture et l'engagement politique. Il est parmi les membres fondateurs de l'Association suisse pour l'habitat en 1919 et trouve, en même temps, un emploi auprès des Chemins de fer fédéraux, pour lesquels il dessine la remise des locomotives de Bienne (1919-1923)¹². C'est un édifice moderne, élégant et fonctionnel, héritier du classicisme structurel, qui offre au jeune architecte l'occasion de faire, entre autres, l'expérience de la construction en béton armé. En 1922, il s'inscrit au Parti socialiste et commence peu après à travailler au projet de la nouvelle maison du peuple. La première moitié des années 1920 demeure cependant encore une période de transition, au fil de laquelle Lanz renforce son réseau de relations dans le milieu socialiste et affine sa réflexion architecturale.

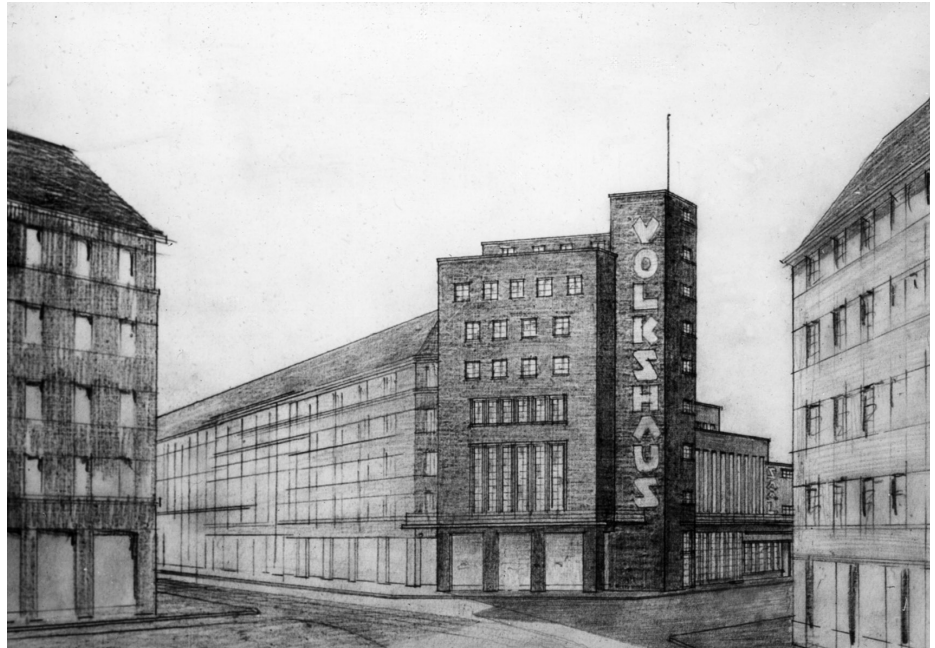


Eduard Lanz, remise des locomotives, Bienne, 1919-1923, vue du bâtiment en construction.

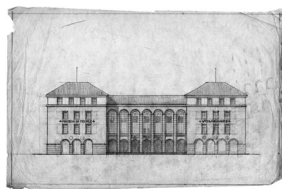
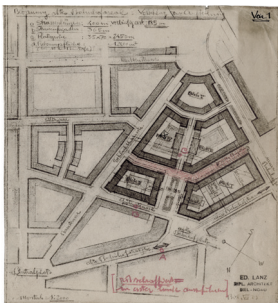
«Bienne la Rouge» et la «nouvelle Bienne»

La victoire des socialistes aux élections communales de 1921 ouvre à Bienne une nouvelle ère. Nommé maire, Guido Müller est un politicien et économiste éclairé qui occupera sa fonction jusqu'en 1947. L'expression «Bienne la Rouge»¹³ remonte à ces événements. Face à la crise de l'après-guerre et à plusieurs problèmes structurels, la nouvelle administration s'investit dans l'assainissement des finances, dans la revitalisation de la production industrielle et dans un programme de modernisation de la ville, à travers des projets de planification urbaine et d'amélioration de l'habitat¹⁴. C'est à ce moment historique que l'expression «nouvelle Bienne» est forgée, probablement par Müller lui-même. L'aménagement d'un nouveau quartier sur les terrains laissés libres par le déplacement de la gare vers l'extérieur de la ville, en direction du sud-est, devient l'emblème de ce programme. Des plans d'alignement sont proposés en 1923 et l'un d'entre eux est même élaboré par Lanz¹⁵. Un concours d'aménagement du quartier est ensuite lancé en 1925¹⁶. Il sera suivi d'un règlement de construction, que l'architecte municipal Otto Schaub élabore à partir de l'analyse des projets du concours et qui a pour but d'inciter les architectes à construire des bâtiments modernes. Schaub ne saisit toutefois pas l'essence même de l'architecture moderne et ses prescriptions produiront un résultat généralement fade. Elles se limitent à prévoir l'adoption de toits plats et de matériaux tels que le béton, l'acier et le verre, mais imposent, en même temps, un traitement unitaire et banal de toutes les façades¹⁷.

C'est dans ce contexte que Lanz concevra sa maison du peuple, mais, fort de sa formation internationale, il saura se démarquer du cadre général et produira un bâtiment qui compte parmi les grands exemples de l'architecture moderne suisse.



Une cathédrale laïque

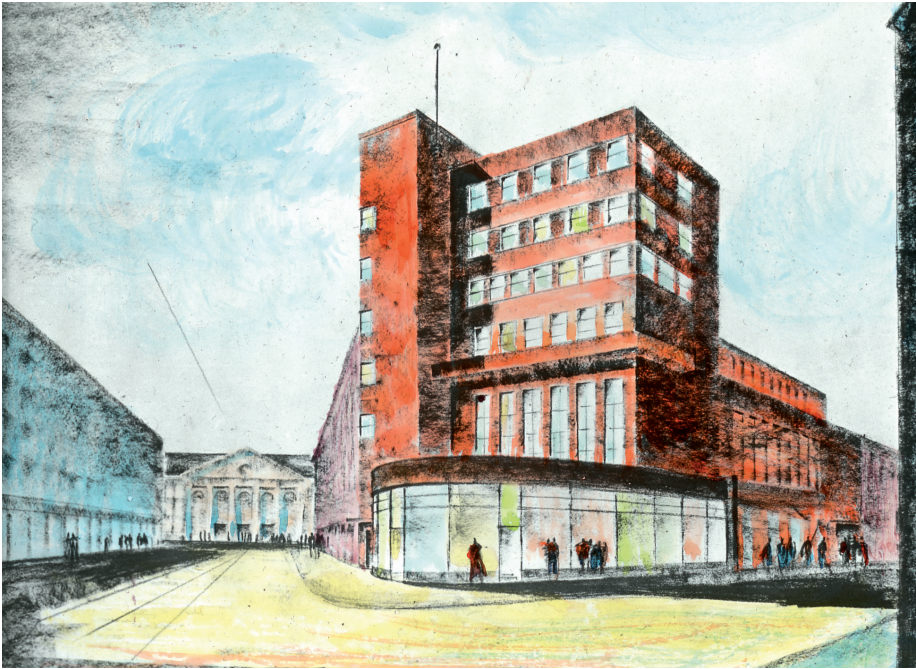


Eduard Lanz, croquis d'étude pour un plan d'alignement du quartier de la gare et maison du peuple, Bienne, projet de 1923, élévation.

Eduard Lanz, maison du peuple, Bienne, projet de 1928, perspective.

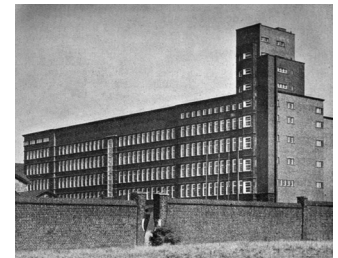
En 1922, la *Baugenossenschaft Volkshaus Biel* demande à la Commune de mettre à sa disposition une parcelle du nouveau quartier de la Gare pour la construction de la maison du peuple. Lanz élabore le plan d'alignement de 1923 et dessine, en même temps, un premier projet pour un bâtiment¹⁸ dont l'architecture est cohérente avec la formation classique reçue de ses différents maîtres. La demande pour la parcelle ne progressant pas, Lanz établit en mai 1927 une proposition anodine d'agrandissement de l'immeuble à la rue du Jura. Durant ces mêmes années, il réalise des colonies ouvrières qui s'inscrivent dans le cadre des projets de la ville pour l'amélioration de l'habitat, et il se rend plusieurs fois en Allemagne, notamment en 1927, lorsqu'il visite l'exposition du *Deutscher Werkbund* à Stuttgart en compagnie du maire Müller¹⁹.

A son retour, il est chargé d'élaborer une nouvelle proposition de maison du peuple, sur la parcelle de raccord entre la rue de la Gare, la rue d'Aarberg et l'ancienne place de la Gare²⁰. C'est un endroit stratégique, car la nouvelle maison rivalisera enfin avec l'hôtel Elite, siège des associations patronales, qui doit être construit sur la parcelle d'en face. Le programme prévoit une salle publique, des salles de réunion, des bureaux, un restaurant et un hôtel. En 1928, Lanz présente un projet révolutionnaire pour son temps à Bienne : une puissante composition de volumes anguleux, dont certains semblent seulement juxtaposés tandis que d'autres se compénètrent. En tête, sur la place de la Gare, la tour qui contient l'hôtel est flanquée du corps plus haut des escaliers. La salle publique s'allonge en revanche le long de la rue d'Aarberg tout en traversant la tour de l'hôtel et se manifeste en façade par le biais de grandes



fenêtres ébrasées. Le noyau structurel est une ossature de béton armé, comme le laisse supposer les trois grands portails qui donnent sur la place et la distribution des fenêtres carrées dans la partie haute de la tour. De gros montants angulaires et de hauts sommiers avaient probablement été imaginés, similaires à ceux qu'Adolf Loos avait réalisés pour l'immeuble Goldman et Salatsch à Vienne.

L'enveloppe en briques clinker apparentes est déjà esquissée à ce stade. La maison du peuple aura donc la couleur du prolétariat, ce rouge qui est également attribuée à la ville de Bienne sous l'égide du maire Müller. Lanz est fortement impressionné par les constructions en briques, et les nombreuses cartes postales qu'il collecte pendant ses voyages en témoignent. Elles concernent autant l'architecture du Moyen Âge que les constructions modernes allemandes du *Backsteinexpressionismus*. Les bâtiments industriels de la Ruhr le fascinent spécialement et la Hans-Sachs-Haus, réalisée par Alfred Fisher à Gelsenkirchen en 1927, représente probablement une référence importante pour la maison du peuple. De ce bâtiment, Lanz possédait une image très évocatrice de la composition volumétrique qu'il reproduit le long de la rue d'Aarberg²¹. De surcroît, dès le début des années 1920 déjà, Karl Moser, Mart Stam et Hans Schmidt avaient publié en Suisse des articles sur l'architecture moderne hollandaise et sur les constructions que Willem Marinus Dudok avait réalisées à Hilversum, caractérisées par l'important emploi de la brique. Un architecte tel que Lanz, en quête de son langage architectural, ne pouvait se passer de ces publications. Il devait également avoir connaissance de l'architecture en





Eduard Lanz, maison du peuple, Bienne, projet de 1929, projet de 1930 et le bâtiment réalisé.

Alfred Fischer, Hans-Sachs-Haus, Gelsenkirchen, 1927.

briques apparentes de Mies van der Rohe et, notamment, du monument à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg achevé en 1926, caractérisé par ses robustes masses de briques attachées à un noyau de béton armé, ainsi que par ses importantes implications politiques.

Mais la source la plus profonde à laquelle Lanz puise pour élaborer sa composition de masses doit probablement être recherchée dans ses observations de l'architecture religieuse du Moyen Âge, dont il collectionne également d'innombrables cartes postales. Dans une description de la maison du peuple datant de 1933, l'architecte lui-même nous révèle ce qui suit :

«On observe des solutions similaires dans les églises du Moyen Âge qui sont intégrées dans des ensembles de bâtiments. Différemment des compositions baroques, ces églises renoncent à s'adapter au contexte et ne forcent pas la connexion entre éléments différents. Elles sont faites de plusieurs corps morcelés et juxtaposés.»²²

C'est donc une cathédrale laïque de la modernité et du prolétariat que Lanz veut construire²³. Pour atteindre ce but, il refuse résolument de se conformer aux contraintes du règlement de construction. Dans plusieurs croquis, pour mieux distinguer son projet du contexte et en souligner l'authenticité de véritable architecture moderne, il n'hésite pas à dessiner les bâtiments voisins surmontés de toits en pente, malgré leur interdiction imposée par le règlement.

Et ce sera probablement encore la référence aux compositions architecturales du Moyen Age qui permettra à Lanz de gérer l'élaboration d'un compromis difficile avec les autorités de la ville, qui se montrent peu enthousiastes à son projet de 1928. Les négociations produiront plusieurs versions qui verront la tour des escaliers se déplacer d'abord sur la rue de la Gare (1929), puis se tourner et s'aligner sur le bâtiment contigu (1930), tandis que le corps de la salle publique et la tour de l'hôtel reculeront pour faire place au volume courbe de la soi-disant «rotonde», censée adoucir ultérieurement la relation entre le bâtiment et le contexte. La fenêtre de la tour des escaliers, qui dans le projet de 1930 vidait courageusement l'angle en évoquant l'architecture de Walter Gropius, doit avoir aussi fait l'objet de négociations. Deux fenêtres allongées mais centrées, sur les côtés nord-est et sud-est, la remplaceront dans la version bâtie.

Notes

¹ Sur l'histoire de la maison du peuple, voir: Annick Brauman, Maurice Culot (éd.), *Architecture pour le peuple – Maisons du Peuple – Belgique. Allemagne. Autriche. France. Grande-Bretagne. Italie. Pays-Bas. Suisse*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1984; Mario Scasighini, *La maison du peuple. Le temps d'un édifice de classe*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 1991.

² La société du Grütli est une association patriotique fondée à Genève en 1838. Elle regroupe d'abord des artisans, puis, de plus en plus, des travailleurs et influence le mouvement ouvrier en Suisse.

³ Il s'agit de l'*Abtenhaus* (maison de l'abbé, à la rue Basse 21) qui a été construite vers 1577 puis transformée à plusieurs reprises au fil des siècles (voir: Recensement architectural en ligne du canton de Berne 2017 sur le site web de la Direction de l'instruction publique, section Culture). Sur l'histoire de la maison du peuple de Bienne en tant qu'institution, voir: Rudolf Roth, *Das Volkshaus Biel und das Werden der Arbeiterbewegung*, Volkshausgenossenschaft Biel, Bienne, 1958.

⁴ Sur l'histoire des maisons du peuple helvétiques, voir: Mario

Scasighini, *La maison du peuple. Le temps d'un édifice de classe*, op. cit.; idem, «De l'émancipation à l'intégration de classe. La maison du peuple en Suisse», in Annick Brauman, Maurice Culot (éd.), *Architecture pour le peuple Maisons du Peuple – Belgique. Allemagne. Autriche. France. Grande-Bretagne. Italie. Pays-Bas. Suisse*, op. cit., pp. 261-270; Alex Claude, «L'architecture des maisons du peuple», *ibidem*, pp. 271-286.

⁵ «Dans les conditions actuelles, l'activité de la démocratie socialiste prend la forme de la lutte des classes. Mais alors que les luttes de classe de la bourgeoisie ont pour but de renforcer et d'élargir ses privilèges particuliers, la classe ouvrière travaille en vue de la disparition de toute domination de classe et de toute exploitation.» (Programme du Parti socialiste suisse, 1904).

⁶ Programme du Parti socialiste suisse, 1924.

⁷ Voir: Salvatore Aprea, «Introduction à "Traces du Bauhaus aux Archives de la construction moderne"», *Tracés*, n°18, 2016, pp. 12-16.

⁸ Abstraction faite des spéculations sur l'existence de deux pro-

jets. Voir: Jacques Gubler, Alberto Abriani, Alberto Sartoris. *Dall'auto-biografia alla critica*, Milano, Electa, 1990, p. 105 et idem, «La maison du peuple de Vevey», *Faces*, n°38, 1993, pp. 40-45. Sartoris avait publié sept photographies du bâtiment Novocomun de Terragni dans le livre *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano, Heopli, 1932, pp. 333-337.

⁹ Voir: Rudolf Roth, *Das Volkshaus Biel und das Werden der Arbeiterbewegung*, op. cit., pp. 69-74.

¹⁰ Sur la formation de Lanz et sur sa biographie en général, voir: Nathalie Ritter, *Eduard Lanz, 1886-1972. Rot und Schwarz. Lokale Architektenkarriere und internationale Selbstverständnis*, thèse de doctorat, Université de Berne, 2011, spécialement les pp. 14-28, 146-147.

¹¹ Les voyages de Lanz sont documentés par la riche collection de cartes postales conservée aux Archives de la construction moderne de l'EPFL (Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.01.114; 0004.02.0051, 56, 57, 58).

¹² Appelée originellement «Verband zur Förderung des gemeinnützigen Wohnungsbaus», l'Association suisse pour l'habitat



prendra le nom de «Schweizerischer Verband für Wohnungsreform» en 1921 et de «Schweizerischer Verband für Wohnungswesen» en 1941 (Nathalie Ritter, *Eduard Lanz, 1886-1972. Rot und Schwarz. Lokale Architektenkarriere und internationale Selbstverständnis*, op. cit., p.36). Concernant la remise des locomotives, voir: Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.02.0048, 54.

¹³ Par analogie avec l'expression «Vienne la Rouge» qui désigne la période d'administration de gauche de la capitale autrichienne de 1918 à 1934.

¹⁴ Bienne avait connu un développement industriel et économique sans précédent entre le milieu du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, et le nombre d'habitants avait été multiplié par dix. L'intense développement urbain qui en avait découlé n'avait pas été régi de manière satisfaisante par les différents plans d'alignement, accompagnés de règlements peu contraignants. En 1917 déjà, la ville avait lancé un concours d'idées pour un plan d'aménagement de Bienne et des alentours; ce concours n'avait cependant pas eu de conséquence directe à cause de la crise de l'après-guerre (Julien Steiner,

«Bienne: histoire d'un développement urbain par et pour l'industrie (1850-2015)», *Intervalles*, n°105, 2015, pp.19-31, 42; Tobias Kästli, *Das rote Biel. 1919-1939*, Berne, Fagus, 1988, pp.13-18, 81-83). Lanz s'inscrit à ce concours et dessine un projet sous la devise «Rot und Schwarz» alors qu'il est encore à Berlin; un retard dans la livraison du colis dû à une inspection à la douane du fait de la guerre empêchera Lanz de participer (voir: Nathalie Ritter, *Eduard Lanz, 1886-1972. Rot und Schwarz. Lokale Architektenkarriere und internationale Selbstverständnis*, op. cit.). Des plans de ce projet sont conservés aux Archives de la construction moderne (Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.04.0030).

¹⁵ Voir: Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.01.0073; 0004.02.0031; 0004.04.0170.

¹⁶ Le projet lauréat de Maurice Braillard et Alphonse Laverrière ne sera pas adopté, le jury estimant que des études supplémentaires sont encore nécessaires (Julien Steiner, «Bienne: histoire d'un développement urbain par et pour l'industrie (1850-2015)», op. cit., p.44).

¹⁷ Le règlement est soumis à votation et accepté par la population en 1930; des bâtiments avaient

toutefois déjà été conçus sur la base de ses principes et des chantiers avaient déjà démarré (Julien Steiner, «Bienne: histoire d'un développement urbain par et pour l'industrie (1850-2015)», op. cit., p.44).

¹⁸ Le bâtiment est dessiné sur le site qui sera ensuite attribué à l'hôtel Elite (Eduard Lanz, *Das neue Bieler-Volkshaus*, tiré à part de *Bieler Jahrbuch*, 1933, p.3, Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.01.081).

¹⁹ Voir: Nathalie Ritter, *Eduard Lanz, 1886-1972. Rot und Schwarz. Lokale Architektenkarriere und internationale Selbstverständnis*, op. cit., pp.51-52.

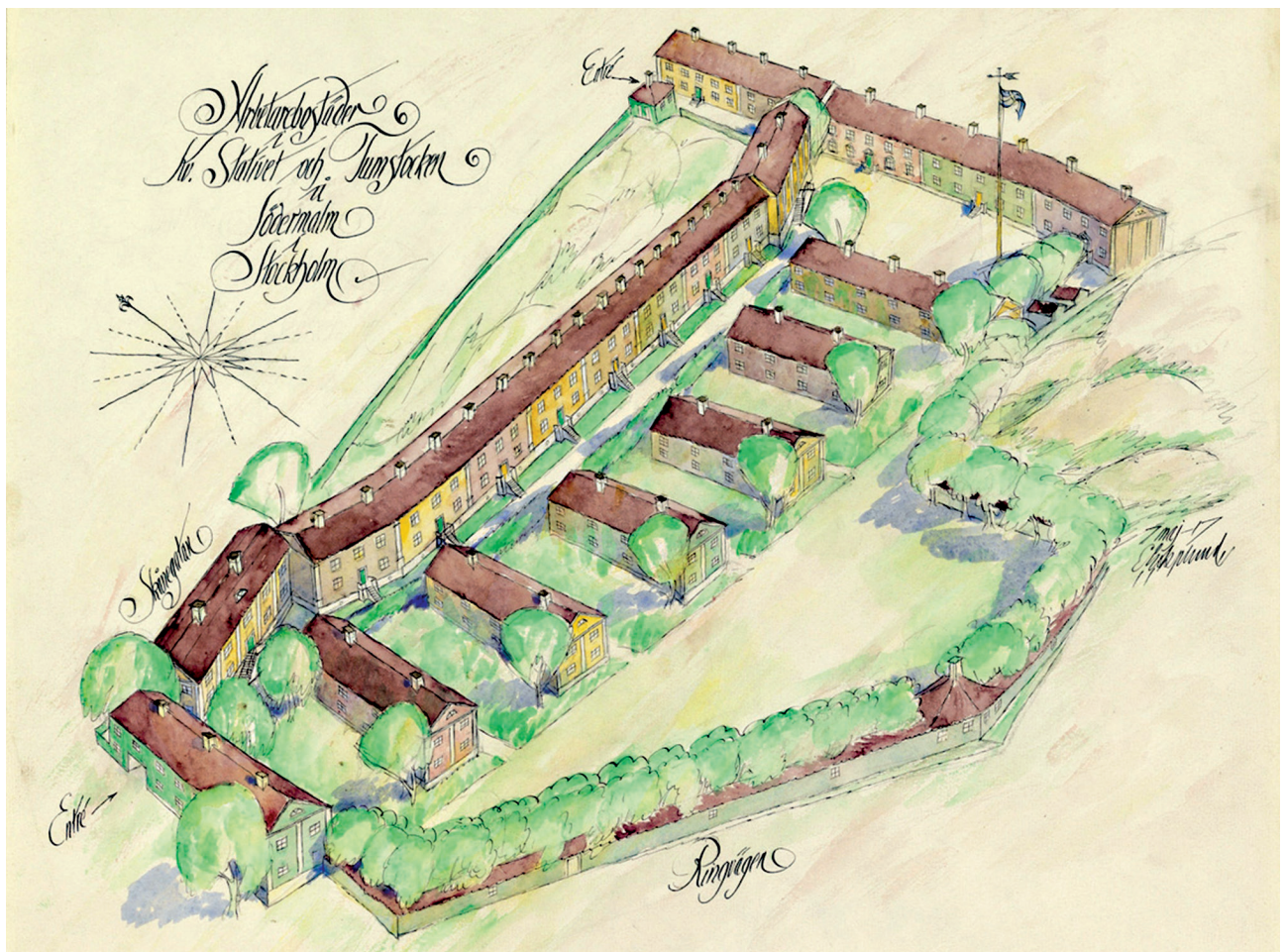
²⁰ L'ancienne place de la Gare correspond aujourd'hui à la place du Général-Guisan.

²¹ Voir: Acm, EPFL, fonds Lanz, 0004.02.0043.

²² Eduard Lanz, *Das neue Bieler-Volkshaus*, op. cit., p.5

²³ Marco De Michelis, «La maison du peuple allemande, une halte sur le chemin des avant-gardes», in Annick Brauman, Maurice Culot (éd.), *Architecture pour le peuple – Maisons du Peuple – Belgique. Allemagne. Autriche. France. Grande-Bretagne. Italie. Pays-Bas. Suisse*, op. cit., pp.73-123.

Eduard Lanz, maison du peuple, Bienne, le bâtiment réalisé: la tour de l'hôtel et celle des escaliers avec ses fenêtres centrées.



Stativet och Tumstocken

Un projet de logements d'urgence d'Erik Gunnar Asplund

Luca Ortelli

L'imposante opération de digitalisation et mise en ligne des presque 30 000 documents relatifs à l'œuvre d'Erik Gunnar Asplund conservés au *Centre d'Architecture et de Design de Stockholm (ArkDes)* fournit l'occasion de mieux comprendre et approfondir les projets et les réalisations du maître suédois. La digitalisation est cofinancée par le *Riksbankens Jubileumsfond* et la *Swedish Foundation for Humanities and Social Sciences*. Sa réalisation est prise en charge par le *Media Conversion Centre* des *Swedish National Archives* en collaboration avec *ArkDes*.

Logements d'urgence, il y a un siècle

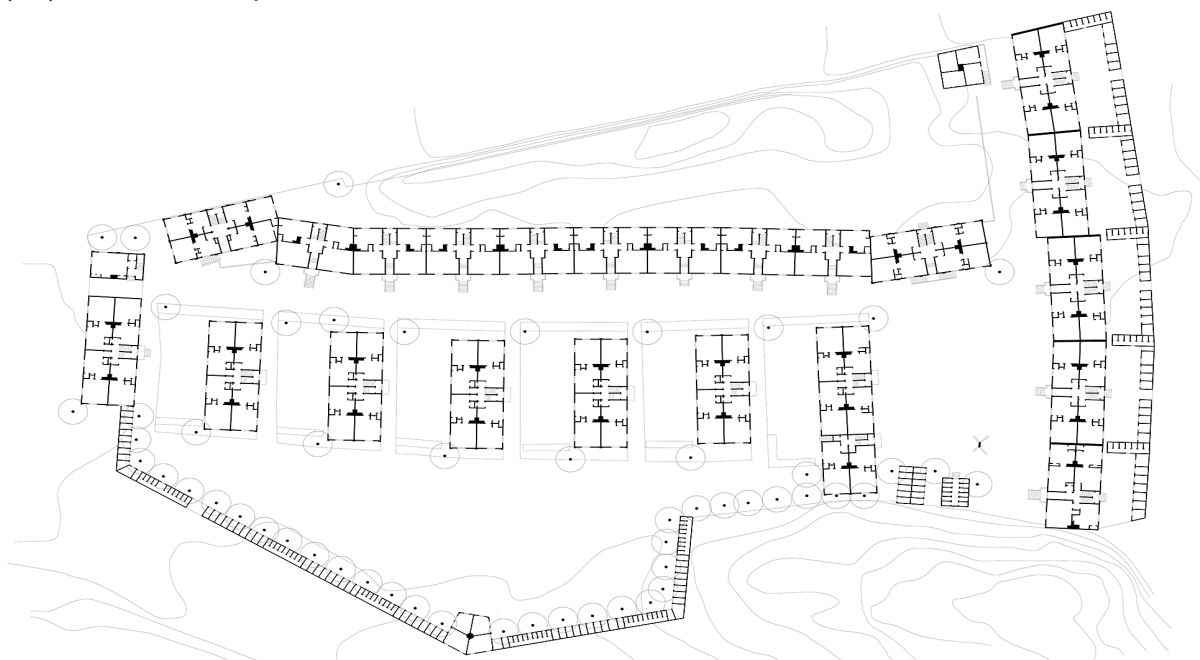
Malgré sa neutralité, la Suède connut une situation très difficile pendant la Première Guerre mondiale. Les difficultés économiques et le nombre important de sans-abri dans la ville de Stockholm poussèrent la Municipalité à promouvoir la réalisation de quelque 2 500 logements d'urgence (*Nödbostäder*)¹. En 1917, le jeune Asplund fut mandaté pour la réalisation d'un complexe d'environ 160 logements, sur deux parcelles dénommées *Stativet* et *Tumstocken*, à *Södermalm*, dans la partie sud de la capitale qui fit elle-même l'objet d'une planification à la fin du XIX^e siècle, prévoyant la réalisation d'une grille régulière d'îlots limitée vers le sud par le profil courbe de la *Ringvägen*². Cependant lorsque le quartier fut réalisé, entre le mois de juin et la fin du mois de septembre 1917, en tant qu'ensemble provisoire³, le plan d'urbanisme n'avait pas encore été appliqué à cette partie de la ville plutôt marginale – les travaux s'y effectuaient à un rythme plus lent que dans d'autres zones.

Erik Gunnar Asplund, quartier Stativet och Tumstocken, Stockholm, vue d'ensemble datée du 7 mai 1917.

Le projet comptait une majorité de deux-pièces et une vingtaine de ce que l'on appellerait aujourd'hui *studios*. La réalisation devait être la plus économique et le processus de construction le plus rapide possible, ce qui explique les mesures adoptées par la

Municipalité afin de respecter ces deux paramètres. Les logements ne pouvaient pas disposer de WC et pour cette raison plusieurs batteries de toilettes sèches étaient prévues à proximité de chaque bloc. Malgré ces difficultés économiques, les logements furent dotés de chauffage à poêle, d'eau courante avec canalisation d'évacuation, de gaz pour les cuisines et d'un réservoir pour l'eau chaude, mais ceci au détriment d'un réseau électrique qui ne fut pas réalisé. Quant à la rapidité d'exécution, la construction en bois permit de réaliser le quartier dans un laps de temps très réduit. Les bâtiments étaient néanmoins toujours posés sur un socle en béton, leur garantissant une bonne protection contre l'humidité et leur permettant de s'adapter aux dénivellements du terrain, ainsi qu'à la présence de formations rocheuses. Asplund décida de concevoir deux types de logement : l'un longitudinal adopté pour les blocs orientés nord-sud ; l'autre transversal pour les blocs orientés est-ouest. L'inconvénient majeur de ce dispositif résidait dans le nombre important de logements mono-orientés. En revanche, les surfaces tout comme la hauteur des pièces étaient assez généreuses. Le choix de limiter la quantité de logements traversants s'explique aussi par la nécessité de réduire le nombre de cages d'escaliers nécessaires à la distribution des différents niveaux d'habitation.

Il est difficile de ne pas penser à la manière dont les logements d'urgence sont réalisés aujourd'hui, face aux flux migratoires qui touchent plusieurs pays européens. Il y a un siècle, avec toutes les difficultés induites par la Grande Guerre, la Suède décida d'intervenir de manière efficace avec l'intention d'offrir aux sans-abri un cadre de vie digne et, dans la mesure du possible, confortable. Même si le contexte historique est évidemment profondément différent, l'exemple de ce quartier impose une réflexion sur les aspects, avant tout politiques, et sur les modalités d'accueil et d'hébergement des déshérités qui peuplent, encore et toujours, les villes.



Promenade imaginaire à Stativet och Tumstocken

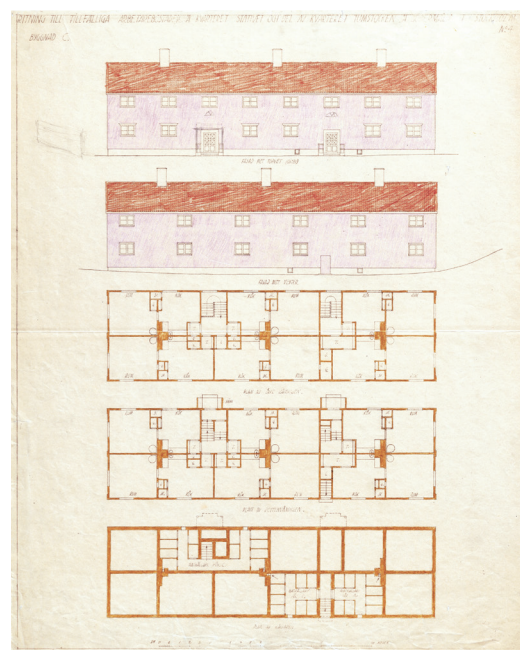
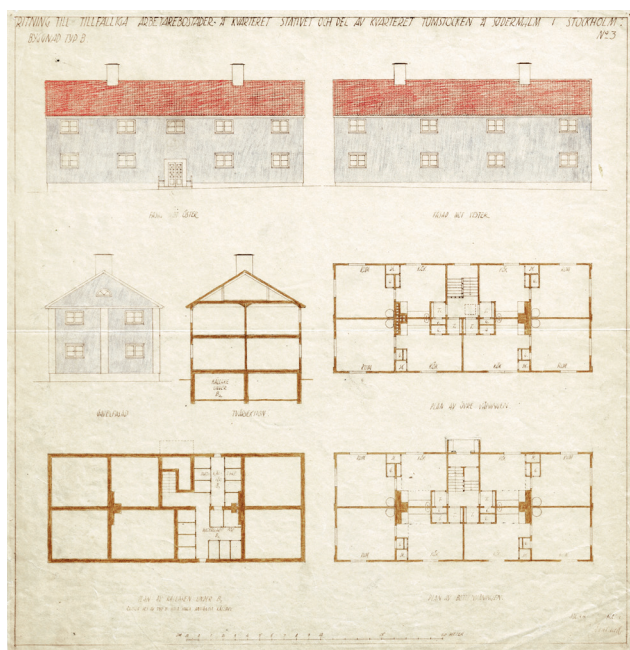


Plan et photographies du quartier Stativet och Tumstocken, Stockholm.

En schématisant, la forme urbaine adoptée était celle du «peigne», malgré les éléments non contigus qui le dessinaient. La partie centrale du projet proposait en effet une longue barre orientée est-ouest à laquelle les sept barres parallèles faisaient office de contrepoids, orthogonales à la première. Une autre longue barre orientée nord-sud fermait le système à l'est. Le quartier offrait trois entrées : au nord, à l'ouest et au sud – cette dernière étant réservée aux véhicules. A l'entrée côté nord, une ruelle en pente (*lilla gatan* – *petite rue*) dirigeait le visiteur vers une *place* (*torget*) qui constituait le centre du projet. Côté ouest, après avoir traversé le premier bâtiment, il était possible de rejoindre cette place par un chemin (*stora gatan* – *grande rue*) rythmé à droite par les pignons de six petits blocs et accompagné à gauche par une longue barre articulée et composée de dix blocs contigus, dont la profondeur constante était de neuf mètres. L'articulation de cette barre fut certainement induite par la présence de la grande roche qui se trouvait derrière, plutôt que par la volonté de s'inscrire dans le sillon d'un prétendu *sitteisme*, même si le pittoresque préconisé par Sitte était connu, apprécié et pratiqué par les architectes suédois de l'époque. Ainsi la diversité volumétrique qui caractérise le projet est donc plutôt liée à l'ajustement de chaque bloc à la situation spécifique qu'il occupe dans l'organisation générale qu'à des variantes typologiques. A l'agencement des volumes s'ajoutent les couleurs des façades (rouge, verte et jaune) distribuées selon le plan prévu par Asplund.

L'ensemble se présente comme un petit village avec ses rues, sa place, ses jardins et ses places de jeu. Il était clôturé par des palissades ou, dans la partie sud, par un mur auquel s'adossaient des services, telles des toilettes sèches, des dépôts pour le bois, des espaces pour les ordures, ainsi que des buanderies communes. Ces différents éléments participent à la construction d'un lieu présentant une forte identité, dans lequel les variations volumétriques et chromatiques réduisent l'effet répétitif déterminé par l'utilisation d'un nombre restreint de types. Comme déjà évoqué, Asplund adopta deux types de logement, l'un longitudinal et l'autre transversal aux façades. La majorité des logements se composait de deux pièces : cuisine/séjour (*kök*) et chambre (*rum*). Dans le type traversant, le petit vestibule d'entrée – indiqué par les lettres T ou F (*tambur* ou *foyer*) sur les plans – distribuait également ces deux pièces, tandis que dans le type longitudinal, l'accès à la chambre se faisait par la cuisine. Au centre du logement se trouvait le seul élément en maçonnerie, lequel contenait les canalisations hydrauliques et les canaux de cheminée des poêles – à l'instar des constructions rurales traditionnelles.

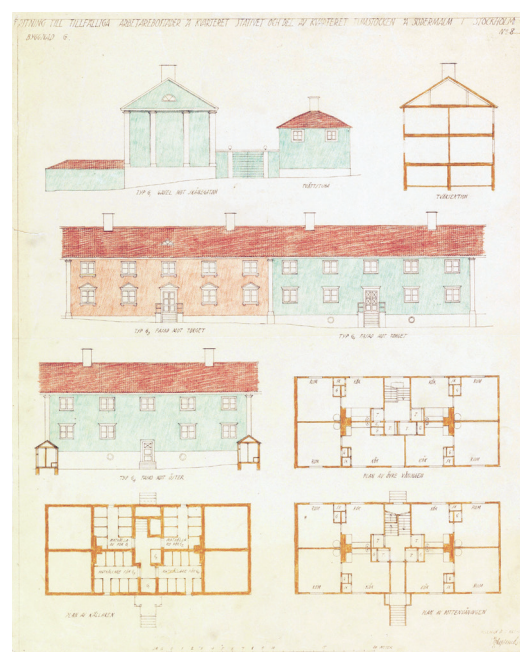
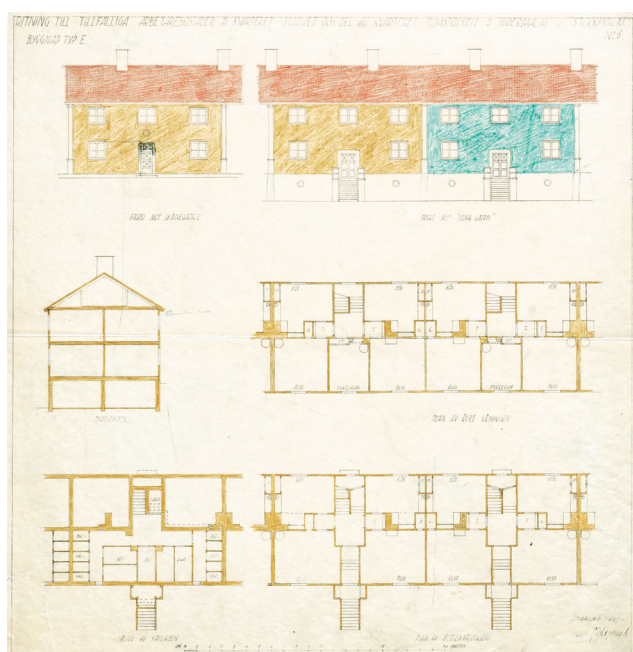
Les logements étaient donc très simples mais les surfaces des pièces plutôt généreuses. En moyenne, les cuisines mesuraient entre treize et quinze mètres carrés – sans compter le vestibule, le garde-manger et la «niche» de l'évier. La superficie des chambres était quant à elle de vingt mètres carrés, le tout avec une hauteur sous plafond de 2,85 mètres. Au-delà de la typologie élémentaire des logements, le projet prévoyait huit déclinaisons différentes pour les vingt-deux blocs d'habitation composant l'ensemble. Selon cette logique, les types A, B, C, D et G présentaient des logements longitudinaux, les autres offrant, en contrepartie, des logements traversants.



La disposition des différents blocs suivait la topographie et le type était déterminé par l'orientation. Des escaliers extérieurs venaient combler les différences de niveau et participaient à l'organisation des blocs, sans cependant modifier le relief naturel du sol. Ils assumaient ainsi un fort caractère, dessinant la physionomie propre à chaque bloc ou groupe de blocs. Les deux unités situées aux extrémités de la barre longeant la *grande rue* étaient en effet soulignées par la forme particulière des escaliers : à l'ouest, à proximité de l'entrée, l'escalier se terminait sur un généreux palier d'accès, tandis qu'à l'autre extrémité l'escalier à double volée constituait l'un des éléments principaux de la *place*. Le rythme des pilastres blancs qui séparaient les blocs de cette barre s'accélérait aux extrémités de celle-ci, où ils étaient placés entre les fenêtres. Ce dispositif soulignait la présence de la *place* et de l'entrée ouest en leur attribuant un décor plus riche par rapport au reste du quartier.

Planches illustrant les différents types de blocs (types B, C, E et G).

En ce qui concerne la *place*, il faut aussi souligner le traitement particulier du bloc qui fermait la perspective de la *grande rue*. Ce bloc, correspondant au type E, présentait en effet des cadres décoratifs avec des frontons autour des fenêtres du rez-de-chaussée et de la porte d'entrée. Le choix de ne pas doter les logements de toilettes – déterminé par des raisons économiques – poussa Asplund à organiser les équipements de service selon la logique générale du projet. Comme on l'a vu, certains se trouvèrent adossés au mur qui clôturait l'ensemble vers le sud, tandis que d'autres furent posés à l'arrière des maisons situées le long de la *petite rue* ou derrière les arbres de la *place*. Si les maisons utilisaient les couleurs, les ruptures géométriques ou encore les conditions topographiques afin de produire l'image domestique qui caractérisait l'ensemble, les équipements de service étaient évidemment traités avec une rigueur «fonctionnaliste».



Afin de combler l'important dénivelé, la barre de la *grande rue* était dotée d'un socle en béton qui contenait les toilettes et les autres services relatifs aux blocs correspondants. L'implantation était complétée par de vastes terrains de jeu (*lekplats*) et par une arbo- risation abondante. Parcourir attentivement le plan-masse permet non seulement de comprendre le projet mais également de mesurer la précision et la quantité d'informations qu'il contient, et d'apprécier ainsi un type de représentation pour lequel Asplund éprouvait une véritable prédilection.

Asplund à l'épreuve

A l'époque du mandat, Asplund avait développé quelques projets de logements sans cependant avoir la possibilité de les construire⁴. Ces années sont très denses et importantes pour lui, qui n'hésite pas à faire transiter d'un projet à l'autre des éléments inspirés d'une reprise aussi personnelle que libre de motifs d'ascendance classique. La particularité, chez Asplund, est l'utilisation de ces éléments de façon antiacadémique et presque vernaculaire.

Comme évoqué plus haut, lors de la construction du quartier, le secteur ne possédait pas encore la physionomie prévue par le plan d'urbanisme. Ce fait explique la nature apparemment excentrique de l'intervention d'Asplund, jusqu'à l'affirmation de son *altérité*, parfaitement perceptible dans les plans de la ville des années 1930 et 1940, dans lesquels le projet est perçu comme le reste d'une vision urbaine désormais incompréhensible.



Extrait du plan de la ville de Stockholm, 1940 – le projet d'Asplund se trouve à gauche, indiqué en jaune.

En effet, il serait même possible d'affirmer que le projet d'Asplund s'impose comme antiurbain, dans son évident refus des géométries et des alignements prévus. Une telle attitude n'est pas du tout surprenante lorsque l'on se réfère au texte que le jeune architecte avait publié dans la revue *Arkitektur* en 1916⁵. Asplund y critiquait une pratique courante à Stockholm à cette époque, particulièrement en ce qui concernait la construction d'immeubles d'habitation qui ne respectaient pas la topographie des lieux ou, pire, la modifiaient jusqu'à la rendre absolument méconnaissable. Il préconisait donc un rapport plus direct et immédiat entre l'architecture et son contexte, et affirmait : « On oublie qu'il est plus important de suivre le style du lieu plutôt que le style du temps ». Par *style du lieu*, il faut entendre les éléments constitutifs du site dans lequel le projet s'implante. Dans le cas du quartier pour les sans-abri, le site était à l'époque caractérisé par la présence de quelques émergences rocheuses – typiques de la ville de Stockholm – et par des dénivelés d'une certaine importance. De plus, le périmètre d'intervention ne tenait pas compte des tracés routiers déjà prévus au début du siècle, puisque l'intervention était pensée pour une durée limitée. Les éléments avec lesquels le projet « dialogue » étaient donc des éléments naturels, suivant l'exemple des autres constructions de cette partie périphérique de la ville et, de manière indirecte, des constructions traditionnelles et de la morphologie des villages suédois.

Théâtralité

Bien que conçu à l'époque comme un ensemble provisoire, le quartier *Stativet och Tumstocken* eut une durée de vie beaucoup plus longue que prévu : il ne fut démoli qu'en 1965 à la suite d'un incendie qui détruisit une bonne partie des maisons. Etrange fatalité si l'on tient compte du fait qu'un projet de réhabilitation avait été établi à cette époque. En raison de l'importance largement reconnue de l'architecte qui en fut le concepteur, le quartier devait être soumis à une réhabilitation limitée, où seules des modifications intérieures destinées à augmenter les surfaces des logements et à les doter de salles de bains avaient été prévues. Le projet n'aurait ainsi modifié ni

l'aspect extérieur des bâtiments, ni l'organisation générale. Dans l'article «Tumstocken et Stativet in memoriam»⁶, les deux architectes Jerk Alton et Gösta Ericson parcourent les circonstances ayant conduit jusqu'à la démolition du quartier, en soulignant l'inadéquation des jugements critiques qui ont accompagné le projet. Ils signalent également que «*cette idylle élégante et bourgeoise*»⁷ avait dû paraître absurde aux yeux de Hakon Ahlberg, l'auteur du premier essai consacré à l'œuvre d'Asplund après la mort de ce dernier. Ils relèvent cependant que la manière dont ce complexe de logements d'urgence a été développé, donne à chacune de ses parties «*son caractère individuel, exempt de monotonie*»⁸.

Trois années après sa réalisation le quartier est décrit comme une «*petite idylle délicieuse obtenue en utilisant le motif des vieilles maisons et des ruelles*»⁹. L'atmosphère idyllique de «petite ville»¹⁰ est indiquée comme un aspect remarquable du projet, mais il convient de souligner que la teneur des commentaires sera par la suite fortement influencée par l'essai d'Ahlberg. Plus tard en effet, la réception critique du projet n'est jamais enthousiaste, même s'il figure dans toutes les principales monographies consacrées à l'architecte suédois. La théâtralité¹¹ et l'approche purement esthétique et individualiste¹² du projet sont considérées par Ahlberg comme autant de faiblesses, même si tous les critiques s'accordent, parfois de manière un peu condescendante, à reconnaître la qualité de l'opération. Il faut également signaler qu'en raison de ces jugements sévères, le projet n'est d'habitude illustré que par une vue d'ensemble en couleurs¹³, et liquidé en quelques lignes¹⁴. Parmi les plus importantes monographies consacrées à Asplund, celle de Peter Blundell Jones¹⁵ est la seule qui s'attarde sur le projet.

Le projet du quartier *Stativet och Tumstocken* est en effet théâtral ; son atmosphère était idyllique et l'approche de son concepteur fut sûrement très personnelle et individuelle. Mais le vrai problème est que ces reproches n'en sont pas un. En effet, les critiques d'Ahlberg sont pour la plupart déterminées par une posture idéologique qui ne peut pas accepter l'approche «romantique» d'Asplund, ni son prétendu individualisme. Ahlberg aligne dans ce texte une telle quantité de sottises qu'il fut impossible, pendant des années, de reconnaître la qualité et l'importance du projet en question. Après avoir énuméré des qualités telles la variété et la douceur dans la disposition générale, Ahlberg affirme : «[...] et pourtant on ne peut pas nier que le résultat soit plutôt théâtral.»¹⁶ La question qui se pose ici concerne la possibilité, pour l'architecture, d'être ou non théâtrale. Si nous attribuons au mot la signification, quelque peu banale, d'*illusoire* et de *faux*, nous pouvons aisément répondre par la négative. Mais si le terme théâtralité renvoie au contrôle des effets que peut générer la mise en scène des éléments du projet afin d'obtenir la plus grande adéquation entre le projet et sa raison d'être, alors le jugement en question doit être rejeté. Dans la suite du texte, après une série de remarques positives, Ahlberg affirme que «[...] l'exécution est bien trop personnelle, trop esthétiquement subtile pour être tout à fait rationnelle». Et il ajoute que le projet montre une «[...] dissonance entre l'environnement et le public, entre la réalité quotidienne des gens et le raffinement étudié de son architecture»¹⁷, comme si les pauvres habitants du quartier n'avaient pas le droit de bénéficier d'une architecture digne et belle, comme si la subtilité esthétique ne pouvait pas être rationnelle.

Il convient tout au contraire de souligner et de saluer l'humanité et la compassion qui animèrent Asplund dans ce projet, qualités qui furent jusqu'à la fin un signe distinctif de son architecture.

Les photographies du quartier *Stativet och Tumstocken* nous permettent de découvrir un ensemble dont l'échelle et le caractère correspondent parfaitement à la nature et à la raison d'être du projet. Quant aux aspects «décoratifs» cités, il serait mal avisé de les considérer comme gratuits et superficiels ou comme indices de la soumission à un langage dépassé. Dans ce projet, rien n'est subi. Asplund assume avec aplomb, et maîtrise avec sûreté l'expression la plus propice à attribuer à l'ensemble le caractère le plus adéquat, nourri par sa considération humaine pour le destin des futurs habitants. Une telle démarche pourrait facilement prêter le flanc aux critiques les plus diverses, allant de l'excès de sentimentalisme à l'éloignement du «bon chemin» de la modernité. Si ce type de critiques est compréhensible dans le contexte historique qui les a émises, il est difficile de saisir la raison de l'attention si limitée que portent à ce projet les études les plus récentes.

La mise à disposition des documents relatifs aux projets d'Asplund donnera une impulsion nouvelle aux études qui lui sont consacrées et permettra de saisir la qualité globale de son travail, en complément des nombreuses contributions célébrant ses chefs-d'œuvre. Le soussigné pense, en effet, que *Stativet och Tumstocken* mériterait d'être inclus dans la liste des projets les plus significatifs et les mieux aboutis du maître suédois.



*Erik Gunnar Asplund, quartier
Stativet och Tumstocken,
photographie de 1964.*

Notes

- ¹ «Logements d'urgence à Stockholm», URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Logements_d%27urgence_à_Stockholm, Wikipédia (consulté en été 2017).
- ² Le plan en question fut rédigé par Albert Lindhagen en 1866. Il prévoyait un développement de la ville de Stockholm basé sur une géométrie en damier interrompue par les nombreuses émergences et irrégularités topographiques.
- ³ Svenska stadsförbundets avdelning kommunala byggnadsföretag, «Svenska slöjdföreningens hemutställning i Liljevalchs Konsthall», *Specialkatalog*, 1917, p.31.
- ⁴ Parmi eux, le bâtiment de logement conçu en 1916 pour les travailleurs d'une usine russo-suédoise à Jekaterinoslav (AB Ryska Stållinefabriken) mérite d'être mentionné. Il présente en effet quelques éléments qui seront repris par la suite, notamment dans la célèbre Villa Snellmann (1917-1918) dont les premières études coïncident avec le projet des logements d'urgence.
- ⁵ «Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hyreshusen. Föredrag af arkitekt E. G. Asplund» [«Dangers actuels de la ville de Stockholm, immeubles de logement. Conférence de l'architecte E. G. Asplund»], *Arkitektur*, n°10, 1916, pp.127-134.
- ⁶ Jerk Alton et Gösta Ericson, «Tumstocken et Stativet in memoriam», *Arkitektur*, n°11, 1964, pp.327-332.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibid*.
- ⁹ Sven Wallander, «Om kristidens bostadsbyggen» [«Sur les crises futures des complexes de logement»], *Arkitektur*, n°3, 1920, p.30.
- ¹⁰ Cité par Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Editions Phaidon, Londres, 2006, qui cite à son tour Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang, Thorbjörn Andersson, *20th Century Architecture: Sweden*, Editions Prestel, Londres, 1998. Le terme idyllique est également présent dans l'article Wikipédia traitant des logements d'urgence à Stockholm, *op. cit*.
- ¹¹ Le terme est utilisé par Hakon Ahlberg dans l'introduction du livre de G. Holmdahl, S. I. Lind, K. Odeen, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Svenska Arkitekters Riksförbund, Stockholm, 1950, p.36 (édition anglaise du livre, avec légendes en français, publiée en 1943).
- ¹² C'est à nouveau Hakon Ahlberg (*ibidem*) qui souligne le caractère esthétisant et individualiste de l'architecture d'Asplund dans la période d'élaboration du projet en question.
- ¹³ Le dessin, daté du 7 mai 1917 (quelques semaines avant le début du chantier), correspond de manière assez précise à la réalisation.
- ¹⁴ Tel est le cas de Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, MIT Press, Cambridge, 1980, p.38 et de Claes Caldenby in Claes Caldenby, Olof Hultin, *Asplund*, Arkitektur Förlag, Stockholm, en association avec Gingko Press, Hambourg, 1985, p.13.
- ¹⁵ Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, *op. cit.*, p.81.
- ¹⁶ Hakon Ahlberg, in G. Holmdahl, S. I. Lind, K. Ödeen, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, *op. cit.*, p.36.
- ¹⁷ *Ibidem*.

Annexes

Les jours et les œuvres

Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH)

Parutions 2016-2017

matières 13. Effets d'échelle

Sous la direction de Bruno Marchand

PPUR, Lausanne, 2016, 192 pages, 21 x 27 cm, ISBN : 978-2-88915-171-4

On connaît la taille «habituelle» d'une colonne et de son chapiteau, d'une porte et de sa poignée, d'une fenêtre et de ses meneaux. Ces éléments peuvent exister hors de tout contexte – car ils renvoient à eux-mêmes – ou permettre de donner une dimension à l'espace précisément parce que leur échelle est bien connue ; on parle ici d'une échelle géométrique, mesurée ou normée. Mais que devient la perception de l'espace lorsque ces éléments subissent des manipulations, des distorsions – simplification, répétition, agrandissement, rétrécissement, etc. –, pouvant, dans certains cas, mener à un minimalisme ou à une abstraction, dans d'autres, à une complexification telle que l'échelle de ces points de repère se trouve modifiée, brouillée, voire complètement dissolue. On peut aussi percevoir des effets particuliers sur la teneur de projets qui traversent les échelles, du territoire à la pièce architecturale, générant des intensités qui, à leur tour, ont des incidences sur les espaces, les matérialités et autres. Toutes ces questions autour de l'effet d'échelle constituent le thème du 13^e numéro de la revue *matières*.



Cahier de théorie 13. A l'intérieur

Christophe Joud (éd.) – PPUR, Lausanne, 2016, 160 pages, 21 x 27 cm, ISBN : 978-2-88915-170-7

«A l'intérieur», tel est le regard adopté par ce *Cahier de théorie*. Un point de vue particulier qui s'attarde sur le thème de l'espace intérieur et sur les dispositifs et éléments qui le caractérisent, dans le cadre de l'architecture du logement collectif et dans le contexte de la Suisse en particulier. Insérés dans une sorte de cheminement imaginaire, se déployant de l'intérieur vers l'extérieur, l'entrée, le couloir, le foyer, la porte, la «fenêtre intérieure», la fenêtre et enfin, le balcon/loggia sont successivement analysés par un collectif d'auteurs, sous forme d'articles richement illustrés qui plongent le lecteur dans une vision inédite des intérieurs domestiques contemporains, à l'aune de grandes références historiques. Dans un contexte actuel où dominent un éclectisme des modes de vie et un éclatement des structures familiales, les architectes cherchent à induire ou anticiper une variété de pratiques spatiales, en remettant en cause les dispositifs courants, d'inspiration fonctionnaliste, et en s'investissant dans une plus forte caractérisation des ambiances. Ainsi, les modes de représentation se diversifient et révèlent de nouvelles expérimentations matérielles et sensibles appliquées au logement, renouvelant la fameuse interrogation : comment habiter aujourd'hui ?



Le monde d'Alberto Sartoris : dans le miroir de ses archives

Antoine Baudin

PPUR, Lausanne, 2017, 320 pages, 21 x 29,7 cm, ISBN : 978-2-88915-169-1

Architecte, propagandiste et promoteur artistique, Alberto Sartoris (1901-1998) a occupé une place importante de relais, sinon de pionnier, au sein du Mouvement moderne international. Sa longue trajectoire et ses multiples activités sont abondamment documentées dans ses archives, données à la Confédération suisse en 1985 et déposées aux Archives de la construction moderne (Acm EPFL). Ce fonds n'a été jusqu'ici exploité que de manière très sélective : des pans entiers de l'œuvre de l'architecte sont restés inédits, tout comme sa production critique intensive dans le champ des arts plastiques et ses investigations historiographiques visant à inscrire le modernisme dans la grande tradition. Tels sont les différents aspects de cette trajectoire riche en paradoxes que tente de reconstruire le présent ouvrage à partir de la documentation conservée dans le fonds. Les activités d'Alberto Sartoris y sont décrites compte tenu des contextes culturels et politiques contrastés auxquels il s'est efforcé d'accommoder ses options esthétiques, sociales et techniques : Italie fasciste puis démocrate-chrétienne, Espagne franquiste ou Paris des années 1950, mais aussi et surtout Suisse romande, cadre permanent de son travail. Pour toute sa singularité, son cas illustre aussi l'émergence et le fonctionnement des nouvelles institutions modernistes où il a rarement trouvé une pleine reconnaissance – sinon très tardivement et au titre ambigu de témoin.



Remerciements

Nous remercions chaleureusement les auteurs ayant contribué à ce quatorzième numéro de *matières* pour leur investissement et leur disponibilité. Toute notre reconnaissance va aussi à Arlette Rattaz, vaillante et infatigable correctrice et à Aurélie Buisson pour son aide et son soutien. Merci également à la maison d'édition Lars Publishers, à la Galerie Buchholz et à la Fondation Louis Vuitton pour leur collaboration. Nous exprimons notre gratitude à l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) pour la mise à disposition de son précieux fonds d'archives. Enfin, un grand merci à la maison d'édition Presses polytechniques et universitaires romandes, à son directeur, Lucas Giossi, et à ses collaborateurs, Christophe Borlat, Sylvain Collette, Leo Ramseyer et Kim Jacquemettaz, pour leur accompagnement et leur intérêt pour cette publication.

Sources des illustrations

Entre le même et l'autre. Le temps et le monument

- p. 8 : © Herzog & de Meuron.
p. 11 : © Diener & Diener.
p. 12 : © Deutsche Bauzeitung.
p. 13 : C. Caldenby, O. Hultin : Asplund, Stockholm 1985.
p. 14 : Gunnar Asplund Architect 1885-1940, Stockholm 1950.
p. 15 (gauche) : M. Fröhlich : Gottfried Sempër – Zeichnerischer Nachlass, Basel 1974.
p. 15 (droite) : Stadtarchiv Winterthur.
p. 16 : © mapio.net.
p. 17 : © Diener & Diener.
pp. 18-19 : © Herzog & de Meuron.
pp. 20-21 : © Diener & Diener.

Temps courts, multiples et paradoxaux. Théories et pratiques du logement collectif entre 1968 et 1973

- p. 24 : *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 148, 1970, p. 58.
p. 26 : Couverture de *Techniques & Architecture*, n° 1, 1967.
p. 27 (haut) : *Casabella*, n° 325, 1968, pp. 58 et 62.
p. 27 (bas) : *The Architectural Review*, n° 918, 1973, p. 69.
p. 28 (haut) : *The Progressive Architecture*, novembre 1968, pp. 134-135.
p. 28 (bas) : Couverture de *werk-archithese*, n° 21/22, 1978.
p. 29 : Couverture de *Techniques & Architecture*, n° 1, 1967.
p. 30 : *Casabella*, n° 349, 1970, p. 47.
p. 31 : *Techniques & Architecture*, n° 6, 1967, p. 110.
p. 32 (haut) : Couverture de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 174, 1974.
p. 32 (bas) et 33 : *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 174, 1974, pp. 31, 32 et 34.

Le temps et les pierres

- p. 36 : Mary McCarthy, *Les pierres de Florence*, Editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960.
p. 38 : John Ruskin, *Stones of Venice*, Volume II, George Allen, Sunnyside, Orpington, London, 1898, planches 29 et 38.
p. 40 : Mary McCarthy, *Les pierres de Florence*, Editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960.
pp. 42-43 : Adrian Stokes, *The Quattro Cento et The Stones of Rimini*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2002, planches 25, 26 et 44.
p. 45 : *Lotus International*, n° 42, II, 1984, pp. 124-125.
p. 46 : © Sonia Curnier.
p. 48 : © Luca Ortelli.

Les vies multiples de l'« Unité d'habitation » (1945-1967-2017). Les temps courts de la reproductibilité du modèle et de l'entropie à l'œuvre

- p. 50 : FLC L1-14-6. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 52 : Le Corbusier, « L'Unité d'habitation de Marseille », *Le Point*, n° 38, Souillac, Mulhouse, 1950. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 53 : FLC L2-20-22 / Photo industrielle Hamonic. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 55 : FLC L1-6-66 / Photo Studio Caumas Piennes. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 56 : FLC L1-2-7. Planche contact Be-7 (n° 17). © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 57 : © Archives municipales de Firminy / Fonds Ito Josué. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.
pp. 59-60 : © Stephan Rutishauser. © FLC / 2018, ProLitteris, Zurich.

Ecrire sur les bâtiments, d'aujourd'hui et d'alors

- p. 62 : © Fondation Louis Vuitton / Iwan Baan.
pp. 65-66 : © 2016 by José Aragüez, Lars Müller Publishers, and the authors.
p. 70 (gauche) : © 2016 by José Aragüez, Lars Müller Publishers, and the authors / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p. 70 (droite) : © Fondation Louis Vuitton / Iwan Baan.

La rédemption de Michelucci sur le chantier: l'église de l'Autoroute

- p. 74 : © Roberto Gargiani.
p. 76 : Fonds Italo Gamberini, Archives d'Etat de Florence ; Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, Nadia Musumeci, Paola Ricco, *La Stazione di Fienzedi di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, Electa, Milan, 2016, pp. 75 et 96.
p. 78 : Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milan, 2006, p. 223.
pp. 79-80 : Leonardo Ricci, « L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla chiesa dell'Autostrada del Sole », *L'architettura, cronache e storia*, n° 10, 1962.
p. 81 : Marco Dezzi Bardeschi (éd.), *Giovanni Michelucci, un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*, Alinea, Florence, 1988, pp. 176-177.

p.82 : Leonardo Ricci, «L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla chiesa dell'Autostrada del Sole», *L'architettura, cronache e storia*, op. cit.
pp.83-84 : Giovanni Michelucci, «La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio. Molte cose prima oscure mi sono chiarite o mi sono apparse nuove», *Chiesa e quartiere*, n°30-31, 1964.
p.85 : © Roberto Gargiani.
p.86 : Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, op. cit., p. 283.
p.87 : © Roberto Gargiani.

La genèse du livre *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic ?* A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966

Toutes les illustrations proviennent de l'éditeur Karl Krämer Verlag, Stuttgart, et de leurs Archives – © Karl Krämer Verlag Stuttgart.

Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne

p.102 : Benjamin H. D. Buchloh, *Isa Genzken Early Works*, Galerie Buchholz, Berlin, 2014, p. 26. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.104 (gauche) : *I Love New York, Crazy City*, 1996, republication, les presses du réel, Dijon, 2006, s.p. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.104 (droite) : Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin [éd.], *Malevitch*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1978, p. 70.
p.106 (haut) : © Anna Rosellini / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.106 (bas) : Paul Groot [éd.], *Isa Genzken*, Galerie Fred Jahn, München, 1987, s.p. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.108 (haut) : Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove [éd.], *Isa Genzken Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, p. 184. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.108 (bas) : Sabine Breitwieser [éd.], *Isa Genzken*, Phaidon, Londres, 2006, p. 70. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.109 (gauche) : AA.VV., *Isa Genzken : Open Sesam !*, Museum Ludwig, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londres, 2009, p. 165. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.109 (droite) : Detlef Mertins, *Mies*, Phaidon, Londres, 2014, p. 67 © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.110 (haut) : AA.VV., *Isa Genzken : Open Sesam !*, Museum Ludwig, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londres, 2009, p. 134. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
pp.110 (bas) -111 : Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove [éd.], *Isa Genzken Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, p. 196. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.
p.113 : *Isa Genzken : Ground Zero*, Steidl Hauser & Wirth, Göttingen, 2008, pp. 2-3. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York / © 2018, ProLitteris, Zurich.

Un certain regard sur Berlin. A propos du livre *Zustände* de Tobias Engelschall

p.116 (gauche) : © Nancy Burson.
p.116 (droite) : Photomontage de l'auteur à partir des images du livre *Zustände* et inspiré de sa couverture.
p.120 : © Bernard Zurbuchen.
pp.118-129 : Les illustrations proviennent du livre *Zustände* de Tobias Engelschall – © 2015 Tobias Engelschall, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE.

Le tressage pour les voûtes de Cottancin : au-delà de l'«architecture rationnelle»

pp.132-138 : Archives INPI.
p.139 : Marie-Jeanne Dumont, Martine Ramat, éd., «Sala delle feste per l'Esposizione universale del 1900, progetto del 1894», *Rassegna*, XVIII, n° 68, 1996, pp. 61-63, p. 61.
p.141 : Marie-Jeanne Dumont, «La pietra filosofale: Anatole de Baudot e i razionalisti francesi», *Rassegna*, n° 49, 1992, pp. 37-43, p. 11.
p.142 : Archives INPI.

La maison du peuple d'Eduard Lanz à Bienne. Cathédrale laïque du prolétariat et de la modernité

Toutes les illustrations proviennent du fonds Lanz, Archives de la construction moderne (Acm-EPFL).

Stativet och Tumstocken. Un projet de logements d'urgence d'Erik Gunnar Asplund

p.156 : Musée digital du Centre d'Architecture et de Design de Stockholm (ArkDes).
p.158 : Plan fourni par le Laboratoire de construction et conservation (LCC-EPFL).
p.159 : Musée digital de la ville de Stockholm.
pp.160-161 : Musée digital du Centre d'Architecture et de Design de Stockholm (ArkDes).
pp.162- 164 : © commons.wikimedia.org.

Biographie des auteurs

Salvatore Aprea

Né en 1973, Salvatore Aprea obtient son diplôme d'architecte à l'Université de Naples en 2002, un Master of Advanced Studies en histoire de l'architecture à l'Université de Roma Tre en 2004 et le Doctorat ès sciences à l'EPFL en 2015. Il a publié plusieurs articles sur l'histoire de la construction en béton et a donné des conférences et des cours dans différents pays. Il est actuellement directeur des Archives de la construction moderne à l'EPFL.

Roberto Gargiani

Né en 1956, Roberto Gargiani est diplômé en architecture de la Faculté de Florence en 1983. En 1992, il obtient son doctorat en histoire de l'architecture et de l'urbanisme. Il a enseigné l'histoire de l'architecture à Florence, Rouen, Paris, Venise et Rome. Depuis 2005, il est professeur d'histoire de l'architecture à la faculté ENAC, EPFL, et directeur du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH3).

Franz Graf

Franz Graf est professeur associé à l'EPFL où il dirige le Laboratoire des techniques et de la sauvegarde de l'architecture moderne, et professeur de construction à l'USI. Ses recherches développent la connaissance des systèmes constructifs modernes et contemporains et leur sauvegarde. Il est Président de Docomomo Suisse et membre de la Fondation Le Corbusier.

Silvia Groaz

Née en 1987, Silvia Groaz est assistante au laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH3) de l'EPFL, où elle prépare une thèse de doctorat, axée autour d'une recherche historiographique sur les origines et les diverses déclinaisons du New Brutalism. Elle est actuellement chercheuse invitée à la Columbia University de New York. Avant de commencer sa carrière doctorale, elle a obtenu en 2015 un Master en histoire de l'architecture à la Bartlett School of Architecture de Londres, et a travaillé entre 2012 et 2014 comme architecte à Rome, Amsterdam et Londres. Elle s'est diplômée en architecture à l'EPFL en 2012, après avoir obtenu un Bachelor à l'Académie de Mendrisio.

Beatrice Lampariello

Née en 1981, Beatrice Lampariello est diplômée de l'Université de Rome TRE, et a obtenu son doctorat à l'EPFL, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. Actuellement, elle mène des activités de recherche et d'enseignement au Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture 3 de l'EPFL. Elle a publié des monographies sur Superstudio (avec Roberto Gargiani), sur la Villa à Floirac réalisée par Rem Koolhaas/OMA et sur Aldo Rossi.

Bruno Marchand

Né en 1955, Bruno Marchand obtient le diplôme d'architecte EPFL en 1980 et le titre de docteur ès sciences en 1992. Professeur de théorie de l'architecture à la faculté ENAC, EPFL, et directeur du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH2), il fut également membre associé du bureau d'urbanisme DeLaMa avec Patrick Devanthéry et Inès Lamunière, à Genève, jusqu'en 2014.

Luca Ortelli

Né en 1956, Luca Ortelli est professeur à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. Ses études sur l'architecture suédoise du début XX^e siècle ont été publiées, entre autres, dans *Lotus International*, *Casabella*, *Werk*, *Bauen und Wohnen* et *Faces*. Chez Electa, il a publié une monographie consacrée à l'Hôtel de ville de Stockholm.

Anna Rosellini

Anna Rosellini obtient le diplôme d'architecte à l'Université IUAV de Venise en 2003 et un master européen en histoire de l'architecture à l'Université de Roma Tre en 2004. En 2008, elle a terminé son doctorat en théorie et histoire de l'art à la SSVL de Venise. De 2009 à 2015, elle a mené des recherches à l'EPFL. Depuis 2015, elle est chercheuse à l'Université de Bologne (Section Co.Me., Département des Arts) et professeure invitée à l'ENSAVT de Marne-la-Vallée. Elle est l'auteure de *Le Corbusier, Béton brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, avec R. Gargiani (2011); *Le Corbusier e la superficie, dal rivestimento d'intonaco al béton brut* (2013); et *Louis I. Kahn, Towards the Zero Degree of Concrete, 1960-1974*, avec R. Gargiani (2015).

Martin Steinmann

Né en 1942, Martin Steinmann obtient le diplôme d'architecture de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich (ETHZ) en 1967 et le titre de docteur ès sciences en 1978. Professeur de projet et de théorie de l'architecture à la faculté ENAC, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), de 1987-2007, il exerce actuellement une activité d'architecte indépendant à Aarau.

Christophe Van Gerrewey

Né en 1982 en Belgique, Christophe Van Gerrewey a étudié l'architecture à l'Université de Gand et la Théorie de la littérature à l'Université de Louvain. Il a fait son doctorat sur les écrits critiques de Geert Bekaert. Comme éditeur de la revue *OASE*, il a fait des numéros sur la qualité en architecture (2013), la première décennie d'OMA/Rem Koolhaas (2015) et action et réaction dans l'architecture (2016). A l'EPFL, il est professeur assistant de théorie de l'architecture et directeur du Laboratoire pour l'Architecture: Critique, Histoire et Théorie (ACHT).

Bernard Zurbuchen

Né en 1952, Bernard Zurbuchen obtient le diplôme d'architecte EPFL en 1984. Il dirige son propre bureau avec Maria Zurbuchen-Henz dès 1987. Assistant du professeur Martin Steinmann de 1990 à 2001, il a rédigé des articles dans différentes revues d'architecture. Avec Maria Zurbuchen-Henz, il a aussi obtenu la bourse fédérale des Beaux-Arts en 1992 ainsi que la Distinction vaudoise d'architecture. Ils sont professeurs invités à l'EPF de Lausanne pour l'enseignement du projet de 2006 à 2009. En 2010 et 2015, ils sont professeurs invités en classe de master à l'université Catholique de Louvain-la-Neuve pour l'enseignement du projet.

