

# matières

BARRES





# matières

Faculté de l'environnement naturel,  
architectural et construit (ENAC)  
Institut d'architecture et de la ville (IA)  
Laboratoire d'architecture: Théorie,  
critique et histoire

*Adresse postale*  
EPFL ENAC IA ACHT  
BP 4145 (Bâtiment BP)  
Station 16  
CH-1015 Lausanne, Switzerland  
Tél +41 21 693 52 03  
christophe.vangerrewey@epfl.ch

*Rédaction*  
Christophe Van Gerrewey

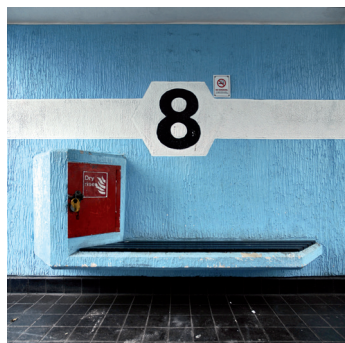
*Coordination éditoriale*  
Stéphanie Savio

*Concept graphique*  
Studio Marie Lusa

*Traductions*  
Anne-Sophie De Clercq  
Sabine El Sayegh  
Yves Minssart

*Impression*  
République tchèque

*Édition et diffusion*  
EPFL Press  
CM Station 10  
CH-1015 Lausanne  
Tél +41 21 693 21 30  
Fax +41 21 693 40 27  
E-mail [info@epflpress.org](mailto:info@epflpress.org)  
[www.epflpress.org](http://www.epflpress.org)



*Couverture*  
Alison & Peter Smithson,  
Robin Hood Gardens (1972),  
Hall d'ascenseur du 8<sup>e</sup> étage (détail),  
photo Seier + Seier (2015)

ISSN 1422-3449 (série)  
© 2022, ISBN 2-88915-498-2  
EPFL Press

Tous droits réservés.  
Reproduction, même partielle,  
sous quelque forme ou  
sur quelque support que  
ce soit, interdite sans  
l'accord écrit de l'éditeur.

**EPFL**

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

Numéro 17 2022

# matières





# Table des matières

Barres Christophe Van Gerrewey	7
« Ces habitations des classes ouvrières » Irina Davidovici	13
La barre non héroïque du town building Silvia Groaz	21
Une infrastructure pour la périphérie de Milan Beatrice Lampariello	27
Bijlmer et Brasilia dans le miroir Andrea Migotto & Martino Tattara	33
<i>Die Platte</i> comme manifeste socialiste Anja & Martin Fröhlich	39
Menace double dans l'IGH de Ballard Sarah Nichols	45
Les huit sœurs de <i>Capital Cities</i> Romain Barth	51
La barre est un parcours Éric Lapierre	57
Hommage à Martin Steinmann (1942-2022) Bruno Marchand	63
Biographie des auteurs	67





## Christophe Van Gerrewey

Une barre, selon le (dictionnaire de français) Larousse, est une « longue et étroite pièce de bois, de métal, etc., rigide et droite », mais aussi – neuvième signification – un « immeuble moderne de grandes dimensions et de forme allongée – un immeuble en bande ». (Selon sa position, une barre dans cette acception peut aussi être une tour.) La langue française offre plusieurs expressions qui peuvent également être associées à une barre : l'immeuble à loyer moyen (I.L.M.), l'immeuble à loyer normal (I.L.N.), et l'immeuble de grande hauteur (I.G.H.). L'architecture de la dalle, en revanche, est quelque chose de différent : un grand espace ouvert constitué par un sol artificiel réunissant des immeubles modernes à un niveau dit *rez-de-dalle*. Une dalle, en d'autres termes, c'est ce qui relie des barres<sup>1</sup>. Étymologiquement, le mot barre renvoie au latin *barra* – une tige, une branche ou une poutre, généralement à la fin de quelque chose. Une barre est donc liée au mot anglais *bar*, comme un meuble droit contre lequel s'appuyer en buvant, mais la traduction anglaise du mot barre, au sens architectural, est *slab*. Déjà en 1952, un article publié dans *The Architectural Review* stipulait : « De nos jours, tout bâtiment rectangulaire mince est généralement appelé une barre<sup>2</sup>. »

Une chose est sûre, toutes ces nuances, généralisations et sous-catégories montrent, non seulement à quel point il est difficile de saisir l'architecture – et même l'architecture supposée simple – avec des mots, mais aussi que l'architecture de la barre a connu une vie riche en France, le pays des grands ensembles (et des grands récits qui en ont formé la base). Dans un texte important consacré à la barre, Stanislaus von Moos souligne, à juste titre, les différences nationales et continentales dans la période suivant la Seconde Guerre mondiale<sup>3</sup>. Des années 1950 aux années 1970, la barre était aussi omniprésente qu'une boîte d'allumettes – debout ou couchée. Aux États-Unis, les barres étaient principalement des immeubles verticaux de bureaux, comme le Secrétariat des Nations unies à New York, de Wallace K. Harrison (1947-1962) ; en Europe, les barres ont été placées horizontalement et remplies d'appartements,

comme la première Unité d'Habitation de Le Corbusier, à Marseille (1942-1952). Ces différences et ces changements, souligne Von Moos, s'accompagnaient également d'un accueil contrasté. Plus exactement, on peut avoir l'impression que les barres, à quelques exceptions près, ont surtout été critiquées, avec des variantes selon le contexte, la situation politique et l'air du temps. L'impression générale semble toujours la même : une barre est ennuyeuse, minable, injustement monumentale, schématique et rigide – une parodie de ce que l'art complexe de bâtir devrait être pour pouvoir accommoder la vie humaine dans toute sa complexité.

D'innombrables exemples peuvent être trouvés dans la culture populaire, mais également dans les milieux professionnels de l'architecture. Dans *Le Déménagement* – le livre que Georges Simenon écrit en 1967, en cinq jours, dans sa grande maison située sur les hauteurs de Lausanne – le personnage principal, Émile Jovis, quarante-cinq ans, s'installe avec sa famille à Claireville, en banlieue parisienne, dans un lotissement moderne. Dans une histoire tout aussi schématique que les nombreuses barres modernistes, le personnage dépérit lentement dans ce nouvel environnement, en premier lieu parce qu'il ne peut pas s'empêcher d'écouter ses voisins lubriques – écoute facilitée par la mauvaise qualité des matériaux de construction. Sur la couverture de l'édition originale, une maison d'habitation traditionnelle est accolée, dans un montage, à un gigantesque gratte-ciel abstrait ; la première édition anglaise (de 1968) est illustrée avec le dessin d'une barre en béton de cinq étages, dotée cependant de nombreuses terrasses spacieuses. C'est un bâtiment qui, avec un peu d'imagination, pourrait faire penser au projet de l'architecte néerlandais Wiel Arets, complété en 2010, dans une banlieue d'Amsterdam – une réalisation qu'à l'époque, en tant que membre du jury du prix d'Architecture de la ville d'Amsterdam, j'espérais voir récompensée. Un autre membre du jury trouvait – non sans raison peut-être – ces quatre barres identiques, dépourvues d'inspiration, de respect pour l'histoire, de poésie, d'expression, paresseuses et sur mesure pour les développeurs commerciaux. Un troisième membre avait des doutes. Au terme d'une longue soirée, le président du jury décida de décerner le prix au projet malgré l'absence d'unanimité.

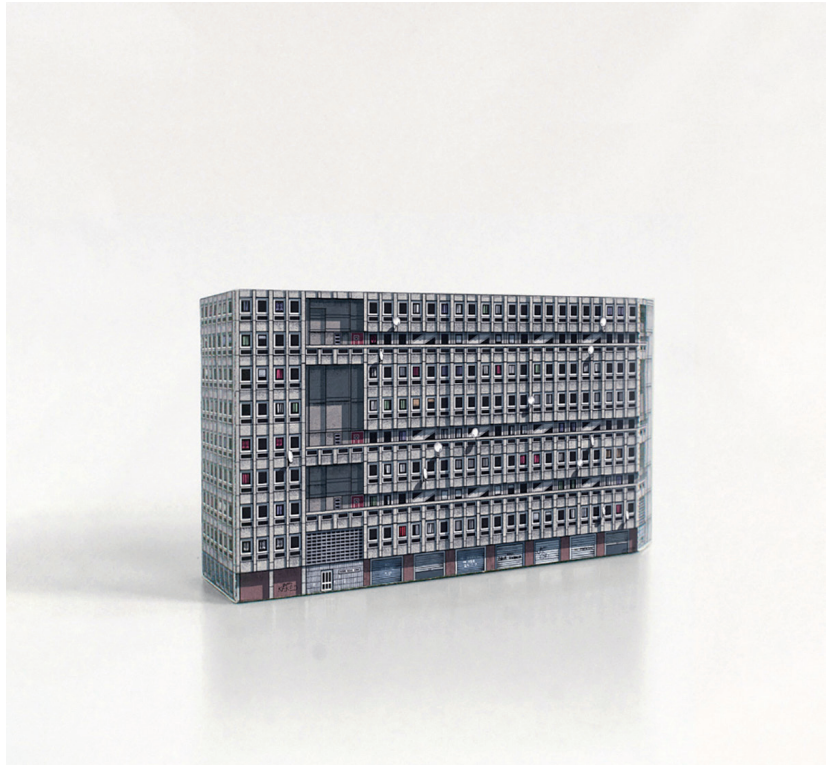
Faut-il encore écrire l'hymne de la barre, ou cet hymne est-il complètement impensable, inaudible ? L'objet de ce numéro de *matières* est plus modeste : différentes barres sont examinées, ou plutôt différentes conceptualisations d'une barre, qui peuvent ou non avoir conduit à un bâtiment. Dans le premier texte, Irina Davidovici rappelle l'histoire de la barre au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple à travers les théorisations de Henry Roberts. La majorité des textes portent sur des édifices plus ou moins canoniques de l'histoire de l'architecture qui illustrent, en tout cas, l'agilité – formelle, programmatique, discursive – du « genre ». Silvia Groaz et Beatrice Lampariello, quant à elles, écrivent chacune sur un bâtiment européen achevé au début des années 1970 : Robin Hood Gardens d'Alison et Peter Smithson et il Quartiere Gallarate d'Aldo Rossi. Andrea Migotto et Martino Tattara, de leur côté, comparent le projet de Lucio Costa de 1956 pour Brasilia avec celui de 1986 d'OMA/Rem Koolhaas pour la refonte du Bijlmermeer, un quartier résidentiel périphérique d'Amsterdam, basé sur un projet urbain élaboré durant les années 1970 – pour conclure que l'environnement d'une barre est au moins aussi important que la barre elle-même. Anja et Martin Fröhlich, pour leur part, écrivent sur la manifestation de la barre dans une autre zone linguistique : en Allemagne, et plus précisément dans l'ex-Allemagne de l'Est. Le terme de *Platte* fait référence à une architecture série derrière laquelle se cache un manifeste

socialiste. Sarah Nichols traite d'une part une barre fictive (dans un roman, l'écrivain J. G. Ballard fait dérailler les vies des habitants d'un immeuble), et d'autre part, d'une barre réelle, habitée lors de la dernière pandémie globale. Romain Barth déterre un projet pensé pour la ville de Moscou au début de ce siècle, développé sous la direction de Pier Vittorio Aureli, à l'institut The Berlage à Rotterdam. Et Éric Lapierre, enfin, décrit la barre du point de vue de la composition architecturale comme un parcours, dans son propre travail mais aussi dans celui, entre autres, d'OMA/Rem Koolhaas.

Ces dernières contributions établissent le lien avec l'actualité et avec l'avenir. Dans son texte de 2017, Stanislaus von Moos montre que l'apogée de la barre peut être située dans l'ère d'après-guerre. Pour diverses raisons – il évoque « la logique de la diversification capitaliste » mais aussi « les malheurs de l'habitat en masse » – la barre a semblé disparaître de l'architecture dans les années 1980, pour réapparaître aussitôt dans les années 1990... dans des projets non construits<sup>4</sup>. Von Moos suggère en même temps que les barres restent un « sujet extrêmement prometteur » pour l'histoire de l'architecture, et beaucoup moins pour l'architecture contemporaine elle-même. Il donne un exemple très influent, dans lequel apparaissent à la fois des barres horizontales et verticales : le projet de Herzog & de Meuron et Rémy Zaugg, de 1991, pour la zone qui entoure le Tiergarten à Berlin<sup>5</sup>. Cette proposition avait été élaborée pour l'exposition *Berlin morgen : Ideen für das Herz einer Groszstadt*, organisée par Vittorio Magnago Lampugnani dans le Deutsches Architekturmuseum, à Francfort. Ce n'est sans doute pas un hasard si la barre revient dans un projet pour une ville si marquée par la Seconde Guerre mondiale et la guerre froide, de surcroît juste après la chute du Mur et l'unification allemande. Dans les notes de Herzog & de Meuron, des comparaisons sont faites avec de grands tableaux noirs et aussi avec des phares, comme si ces bâtiments, dans un avenir incertain mais optimiste, devaient encore être remplis, et en même temps indiquer la voie.

Les barres ont, en effet, été utilisées régulièrement depuis lors, par exemple dans les premiers travaux de Dogma, comme une résistance au développement de la ville capitaliste, presque comme un fragment de la frontière qui séparait auparavant l'ouest libéral de l'est socialiste. Est-ce une expression de nostalgie, comme l'expriment également les activités du duo polonais Zupagrafika qui propose des jeux de construction de barres du XX<sup>e</sup> siècle, comme Robin Hood Gardens ? Peut-être. Mais celui qui rejette à la fois la nostalgie et l'utopie (et le lien presque inévitable des deux) s'enlise dans le conservatisme, voire dans le fatalisme. Pourquoi semble-t-il aujourd'hui que seules les barres existantes doivent être adaptées et renouvelées, et que de nouvelles barres restent impossibles ?<sup>6</sup> La barre peut-elle échapper au double état d'évidence et de rêve (en même temps) ? Quoi de plus efficace et durable – tant sur le plan écologique qu'économique – qu'une barre, qu'elle soit occupée par des logements, des bureaux ou autre chose ? Et quoi de mieux pour répondre au désir de collectivité actuel qu'une forme architecturale dans laquelle les différences existent encore, mais sans se matérialiser trop formellement ?

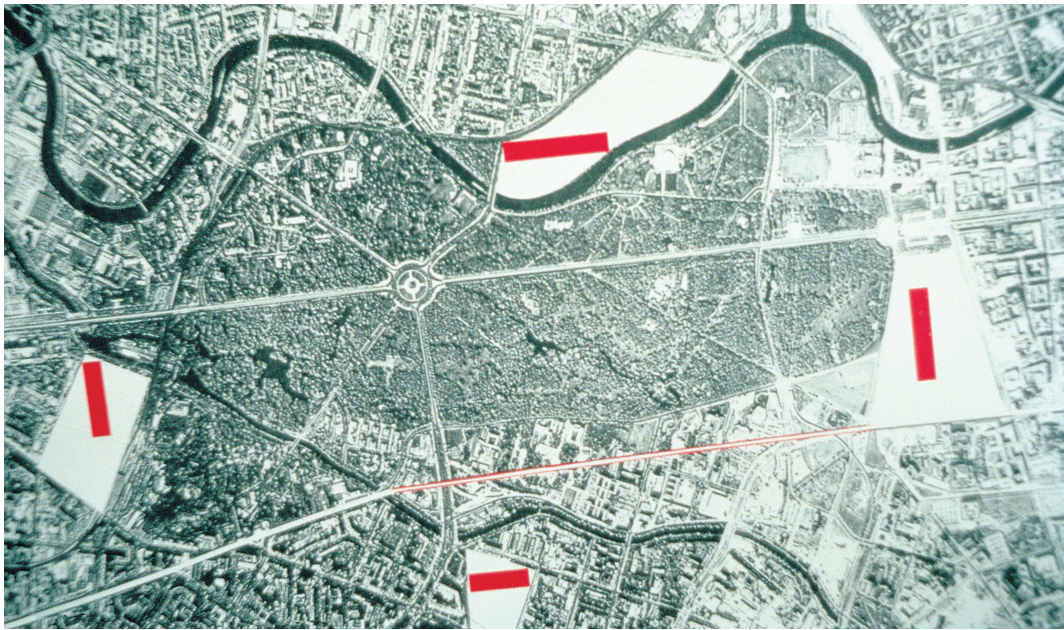
Ce sont des questions qui ont également été posées lors du Superstudio du département de l'architecture de l'EPFL, organisé par Roberto Gargiani au cours de l'année académique 2020-2021. Influencé par cet ensemble de propositions, d'idées et de conférences, ce numéro de *matières* peut, en un sens, être placé à côté de l'ouvrage dans lequel les résultats du Superstudio



Wiel Arets, Quatre barres  
à Osdorp, Amsterdam, 2010

Zupagrafika, Brutal London :  
Robin Hood Gardens, 2015





Herzog & de Meuron,  
Berlin Zentrum, 1991

ont été publiés<sup>7</sup>. Mais ceci est aussi le premier numéro de *matières*, revue de théorie et d'histoire de l'architecture de l'EPFL apparue pour la première fois en 1997, après le départ à la retraite de Bruno Marchand qui en a été le rédacteur pendant de nombreuses années<sup>8</sup>. Comme le titre l'indique, cette publication s'est toujours concentrée sur l'architecture réelle, existante et contemporaine – sur l'expérience matérielle des bâtiments et des espaces. Sur la couverture de ce nouveau numéro figure donc une photographie d'un fragment de Robin Hood Gardens à Londres : le mur de béton, recouvert de plâtre grainé bleu clair, au-dessus d'une banquette au huitième étage, à côté d'un extincteur, dans le couloir devant l'ascenseur. C'est d'ailleurs Bruno Marchand qui conclut ce numéro de *matières* avec un hommage à Martin Steinmann (1942-2022), qui a régulièrement contribué à *matières*, comme l'un des grands théoriciens et critiques suisses de l'architecture contemporaine. Le titre de l'anthologie de 2003 des écrits de Steinmann – *Forme forte* – s'applique au thème de ce numéro, ainsi qu'à la continuité et à la permanence de *matières* elle-même.

#### NOTES

1 Voir Virginie Lefebvre, « L'architecture de dalle : une utopie réalisée », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 355 (2004), p. 70-75.

2 Winston Weisman, « Slab buildings », *The Architectural Review*, n° 662 (1952), p. 119.

3 Stanislaus von Moos, « The Monumentality of the Matchbox. On 'Slabs' and Politics in the Cold War », in Ákos Moravánszky et Judith Hopfengärtner (dir.), *Re-Humanizing Architecture.*

*New Forms of Community, 1950-1970*, Birkhäuser, Bâle, 2017, p. 255-282. Pour la version allemande : Stanislaus von Moos, *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche*, gta verlag, Zürich, 2021, p. 372-403.

4 *Ibid.*, p. 274.

5 Herzog & de Meuron, « No. 71. Berlin Zentrum. Contribution to the exhibition *Berlin Tomorrow* », in Herzog & de Meuron. 1989-1991. *The Complete Works Volume 2*, Birkhäuser, Bâle, 1996, p. 132-135.

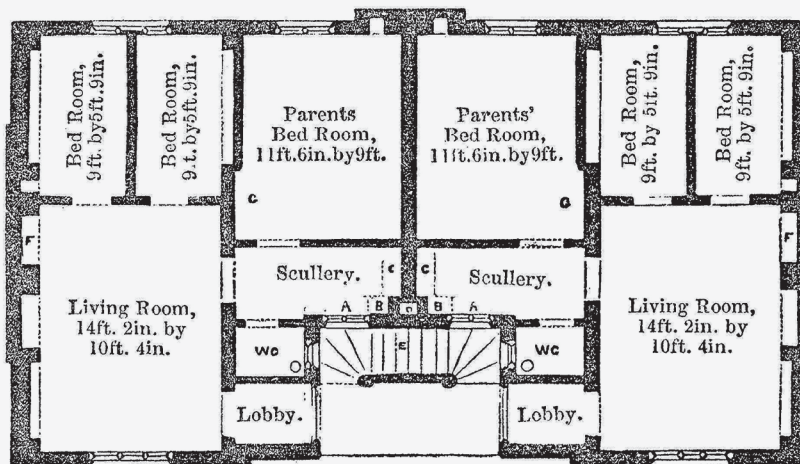
6 Voir par exemple *Werk, Bauen + Wohnen*, n° 1-2 (2018), dédié aux « Grands Ensembles ».

7 Roberto Gargiani et Marson Korbi (dir.), *Grand dessein du rationalisme. 18 architecture projects*, Accattone, Bruxelles, 2021.

8 Pour l'histoire de *matières* : Bruno Marchand, « matières, en continuité », *Les cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n° 13 (2021), p. 60-74.



MODEL HOUSES FOR FOUR FAMILIES,  
ERECTED BY COMMAND OF  
HIS ROYAL HIGHNESS PRINCE ALBERT, K.G.,  
AT THE EXPOSITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS, 1851,  
*And subsequently rebuilt in Kennington New Park, Surrey.*



- A Sink, with Coal Box under.  
B Plate Rack over entrance to Dust Shaft, D.  
C Meat Safe, ventilated through hollow bricks.

- E Staircase of Slate, with Dust Place under.  
F Cupboard warmed from back of Fireplace.  
G Linen Closet in this recess if required.

Scale of 10 5 0 10 20 30 40 feet.



# « Ces habitations des classes ouvrières »

Irina Davidovici

La barre a une histoire plus ancienne qu'on ne le croit généralement. Les innombrables lotissements préfabriqués d'après-guerre ont cimenté l'association monolithique du modernisme aux grands ensembles, qu'ils servent d'immeubles de logements ou de bureaux. Ce lien a été forgé par une avant-garde héroïque, illustrée notamment par le dessin de Walter Gropius intitulé *Vom Block zur Zeile* (« De l'îlot à la barre »), publié dans *Das neue Berlin* en 1929. Gropius y dépeignait les barres (*Zeilen*) comme l'aboutissement d'un processus d'évolution typo-morphologique en trois étapes. Les représentations de ce type conduisent généralement à une phase finale triomphante, mais ici c'est l'étape intermédiaire qui monopolise l'attention. Le premier stade, qui correspond à la ville industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle, est représenté par le concept de l'îlot. La cour intérieure est pleine mais remplie de manière irrégulière, comme pour figurer le manque d'air et de lumière, mais aussi un certain laisser-faire individualiste. Au stade intermédiaire, celui des immeubles réformistes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le même îlot est cette fois dégagé, représenté sous la forme d'un épais rectangle évidé en son centre. Un dessin plus élaboré d'Ernst May publié dans *Das neue Frankfurt* en 1931 dépeint la même évolution, mais en quatre phases. La deuxième se décline en trois variations, dont une correspondant à quatre longs bâtiments organisés autour d'un espace carré ou rectangulaire, se touchant à peine. Cette deuxième étape du dessin de May, transitoire, représente les ensembles à cour ouverte, souvent privilégiés dans les constructions réformistes. Cette configuration centralisée et soignée exige un plus grand respect des règlements de construction et présume une intervention de l'État dans les questions de logement. C'est dans ce format ambivalent, entre îlot et bâtiments indépendants, que les grands ensembles ont laissé une première empreinte identifiable sur le paysage urbain européen.

Certains des modèles les plus anciens de cette configuration en quadrilatère ont été édifiés à Londres, première métropole du XIX<sup>e</sup> siècle confrontée aux retombées de l'industrialisation,

et de ce fait devenue un laboratoire du logement pour l'Europe. Divers prototypes construits dans la ville, bien que peu séduisants pour le marché, ont été adoptés par des philanthropes et des entrepreneurs à vocation sociale et ont suscité un certain intérêt à l'étranger. Le Peabody Square de Greenman Street, édifié à Islington (1865), en est un bon exemple. Second lotissement de la fondation philanthropique Peabody Trust, fondée en 1862, il était composé de quatre immeubles indépendants évoquant des barres disposés autour d'un espace ouvert partagé. Leur disposition était librement inspirée de la structure classique des squares londoniens huppés du XVII<sup>e</sup> siècle, les rangées de maisons de ville étant ici remplacées par des barres à plusieurs étages. Ces immeubles standardisés, comprenant chacun quatre étages de logements et une blanchisserie commune sous les combles, ont été dessinés dans un style italianisant suffisamment austère pour apparaître abordables, mais avec une certaine inclination pour le monumental. De construction simple mais robuste, ils étaient en briques jaunâtres typiques de Londres et décorés de bandes blanches. Chaque bâtiment présentait une entrée centrale rehaussée de motifs préfabriqués en terre cuite, des fenêtres à guillotine classiques et un conduit d'aération à l'arrière, aligné sur l'escalier commun. À l'intérieur, les logements de deux ou trois chambres se succédaient de part et d'autre d'une longue coursive. Il n'y avait pas de salle de bains dans les logements, mais on trouvait des évier et des toilettes communs aux extrémités de chaque corridor. Les quatre immeubles encadraient une cour pavée intérieure et étaient suffisamment éloignés les uns des autres pour que l'air puisse circuler correctement. Bien que de forme et de proportions comparables aux barres modernistes, ces bâtiments n'étaient pas orientés de manière optimale par rapport au soleil, ce qui leur épargnait un aspect sériel. Leur implantation était principalement dictée par les contraintes du terrain et soulignait le caractère central et la visibilité de la cour commune.

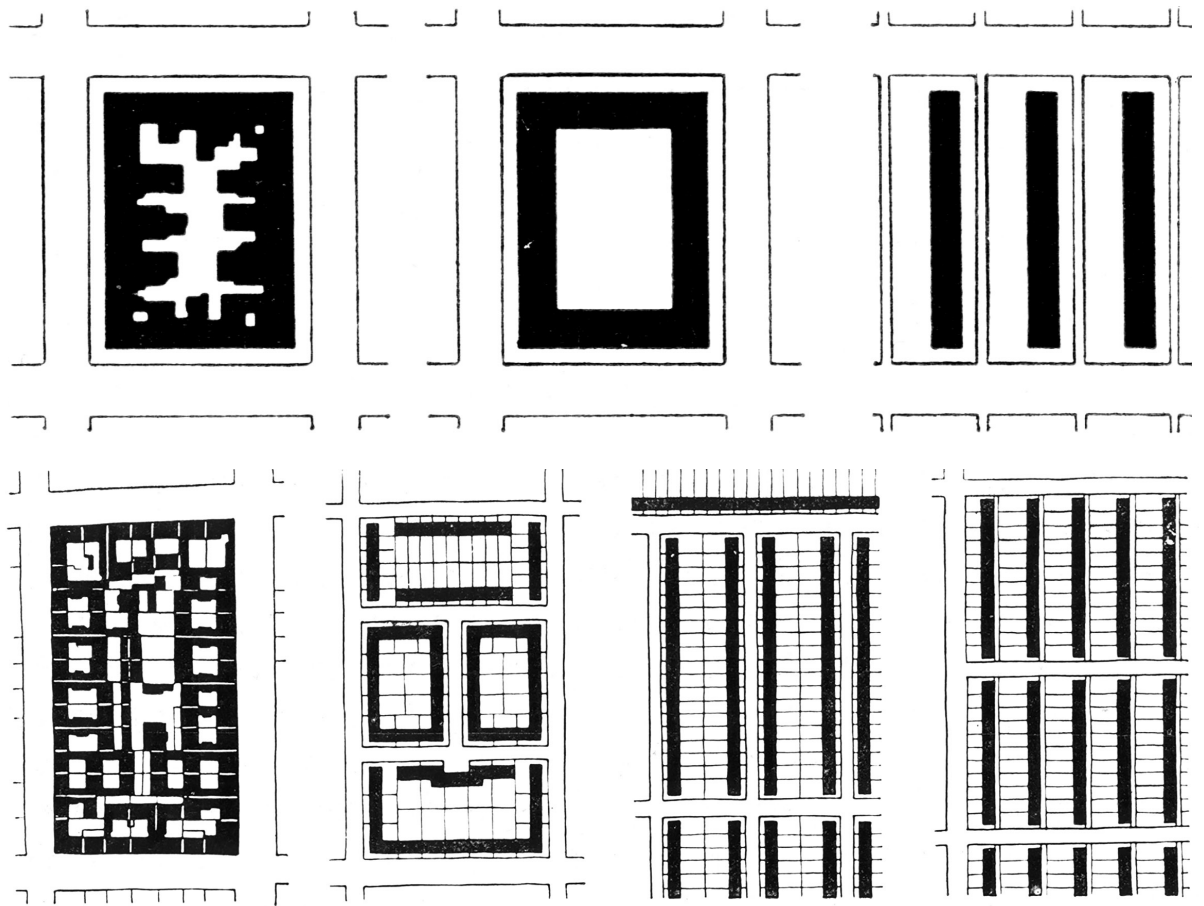
Au cours des vingt années suivantes, Henry A. Darbishire, architecte et géomètre de la fondation, réutiliserait abondamment les mêmes principes dans dix-huit autres Peabody Estates destinés à remplacer des logements insalubres. Malgré leur remarquable cohérence matérielle et formelle, on observe des variations notables entre ces bâtiments, variations dictées par les contraintes spatiales, l'expérience accumulée de leur architecte et les changements réglementaires. Deux autres lotissements d'immeubles à longs corridors ont été construits : un à Shadwell en 1866 et un à Chelsea en 1870. Pour les Peabody Squares de Blackfriars Road (1871), Darbishire a opté pour un autre type de structure, avec des unités plus petites comprenant chacune un noyau de parties communes et d'espaces de circulation bien aérés, ainsi que des appartements ouverts sur deux ou trois côtés. Le mot d'ordre était la flexibilité. Ces modules compacts pouvaient être indépendants ou rassemblés pour former des ensembles plus grands, ou pour s'adapter aux terrains en pente. Ils ont par la suite été édifiés sur des terrains de tailles et de formes différentes, principalement dans une optique de rendement locatif. À Pimlico, sur un terrain étroit et tout en longueur parallèle à la voie ferrée, le lotissement a pris la forme d'une rue. Longue de plus de 300 mètres, Peabody Avenue était flanquée de deux rangées de treize unités et débouchait sur trois modules supplémentaires, plus hauts et indépendants (1876). Les changements législatifs ont également influencé la forme des bâtiments. Après la ratification du Dwelling Improvement Act de 1875 imposant l'augmentation du nombre de logements construits en lieu et place d'habitations insalubres, le modèle de Darbishire s'est vu souvent dénaturé par des étages supplémentaires, d'autres bâtiments dans le périmètre de la cour, ou la fermeture des angles pour clore des îlots. À mesure que les lotissements revenaient au format de l'îlot fermé

surpeuplé, la logique sanitaire évidente sous-tendant l'édification des barres s'est perdue, moins en raison des mouvements spéculatifs du capital que par conséquence des contraintes législatives.

Les unités modulaires flexibles et compactes construites par la Peabody Trust après 1871 ne seraient plus qu'une adaptation du plan dessiné vingt ans auparavant par Henry Roberts pour les Model Houses for Families. La configuration intérieure était identique : des appartements alignés de part et d'autre d'un noyau bien ventilé comprenant espaces de circulation et parties communes. Mais là où Roberts, en avance sur son temps, intégrait évier et toilettes aux appartements, la Peabody Trust opterait pour des salles de bains communes. Le prototype de Roberts, qui doit sa notoriété à sa présentation dans le cadre de l'Exposition universelle de 1851, est d'une importance cruciale dans l'histoire du logement. Rationnel, économique et hygiénique, reproduit à différentes époques et en différents endroits du monde, il était particulièrement souple, ce qui explique sa longévité. Le prototype construit pour l'Exposition universelle était ambigu : il pouvait être considéré tout à la fois comme un couple de maisons de famille (malgré son toit étrangement plat) et comme un immeuble de deux étages à quatre appartements (sorte de fragment d'un bâtiment plus grand encore). Les Model Houses évoquaient délibérément deux types de logements ouvriers bien distincts mais complémentaires : la maison jumelée périurbaine et l'immeuble urbain. Roberts était manifestement conscient de ce potentiel équivoque, puisqu'il décrit les deux typologies dans la troisième édition de son traité sur le logement, *Des habitations des classes ouvrières* (1853) : « Il est évident que dans de nombreux lieux où les habitations d'ouvriers sont indispensables, il est impossible de leur fournir des logements isolés et entièrement indépendants. La pratique générale [...] en Grande-Bretagne, ainsi que dans les grandes villes du Continent, est donc de résider à plusieurs familles d'ouvriers dans une même maison<sup>1</sup>. »

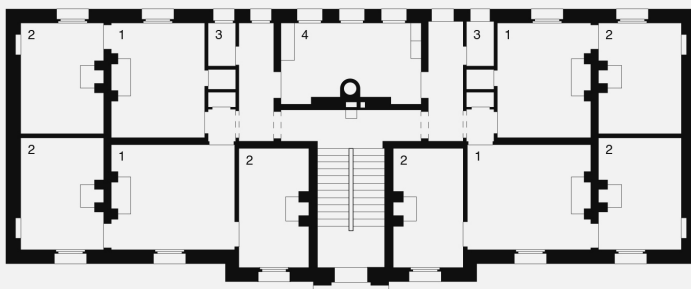
Son traité inclut plusieurs élévations et plans de bâtiments plus importants basés sur la répétition de plans d'étages compacts. Certains en sont restés à l'état de projet, d'autres ont été construits. En répliquant son module verticalement et horizontalement, Roberts envisageait de construire « un bloc spacieux d'habitations [...] là où la valeur du terrain ne permet d'occuper qu'un espace très limité<sup>2</sup>. » Afin d'éviter la « dégradation physique et morale » de ces futurs logements ouvriers, il recommandait l'intimité domestique et la séparation stricte des habitations familiales en vertu d'arguments moraux et sanitaires<sup>3</sup>. Le plan des Model Houses de 1851 n'en était pas moins centré sur les bâtiments mêmes, sans considération urbanistique ou foncière.

La Peabody Trust n'a pas été la seule à adapter le prototype de Roberts. Il a en effet remporté un certain succès auprès des promoteurs à vocation sociale : les « *five percent philanthropists* », ces investisseurs qui se contentaient d'un retour sur investissement de cinq pour cent. Plusieurs immeubles de cinq ou six étages ont été construits par l'Improved Industrial Dwellings Company, fondée en 1863 par Sydney Waterlow, un homme d'affaires. Avec l'aide de l'entrepreneur Matthew Allen, Waterlow a construit des immeubles pour artisans consistant en un empilement vertical et latéral du prototype de Roberts : les Langbourne Buildings à Finsbury (1863) et les Gladstone Buildings à Londres (1869-90). Il a également joué un rôle dans le développement des Corporation Buildings de Farringdon Road, dessinés par Horace Jones pour la City de Londres. Même s'ils étaient souvent intégrés à des structures plus conventionnelles telles que des rues ou des îlots, ces bâtiments aux façades linéaires et à l'allure carrée peuvent



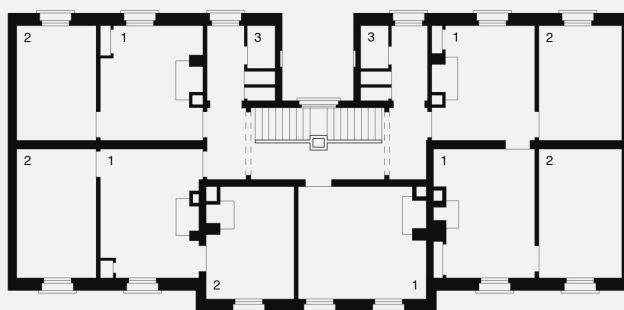
Walter Gropius, Das neue Berlin, 1929

Ernst May, Das neue Frankfurt, 1930



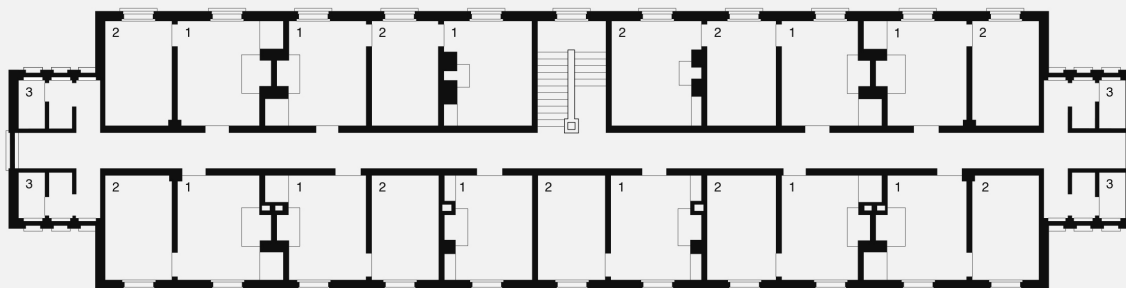
Peabody Pimlico Estate / Peabody Avenue

1: Salon avec cuisine / 2: Salle de bains / 3: Toilettes /  
4: Lieu de lavage



Peabody Blackfriars Estate

1: Salon avec cuisine / 2: Salle de bains / 3: Toilettes



Peabody Islington Estate

11: Salon avec cuisine / 2: Salle de bains / 3: Toilettes

être considérés comme des barres. Ils présentent une caractéristique typique, révélatrice de leur filiation avec le prototype de Roberts : le renforcement central par lequel on accédait aux logements. Le choix d'éclaircir cet empilement de balcons grâce à des balustrades peintes confère une certaine légèreté à l'ensemble, ce qui le distingue des immeubles Peabody, plus austères.

Les Model Houses de 1851 constitueront le point d'orgue du travail de Henry Roberts pour la Society for Improving the Condition of the Labouring Classes (SICLC), fondée en 1844. Construits après des années d'expérimentation, ils ne sont pas le fruit d'une création impromptue, mais une synthèse, ainsi qu'une correction d'essais antérieurs. Parmi ceux-ci, mentionnons les Queen's Buildings, édifiés par la Birkenhead Docks Company en 1847. Roberts les évoque dans *Des habitations des classes ouvrières* pour illustrer les logements ouvriers sur plusieurs étages édifiés hors de Londres. Une autre source indique qu'ils ont été (partiellement) financés par un bailleur de fonds local, John Laird, dont l'ascendance écossaise explique l'adoption de l'immeuble à étages multiples, peu connu à l'époque en Angleterre mais très répandu en Écosse<sup>4</sup>.

Birkenhead, modeste port maritime proche de Liverpool (et foyer de la seconde révolution industrielle britannique) était une bourgade de 200 habitants en 1821. En 1847, c'était devenu une petite ville de 20 000 habitants, des agriculteurs venus d'Irlande pour la plupart. Achevés en 1847, au plus fort de la grande famine irlandaise, les Queen's Buildings devaient accueillir des agriculteurs pour les grands carénages. Le bien-être de leurs occupants devait être assuré par l'accès à l'eau et au gaz, ainsi que par l'installation de toilettes dans chaque logement.

Ce projet pensé pour 324 familles, souvent décrit comme le premier immeuble à appartements pour les classes ouvrières en Grande-Bretagne, est aussi l'une des premières barres résidentielles. Les Dock Cottages, comme on les appelait alors, étaient spartiates. Dessinés par l'architecte londonien Charles E. Lang, ils brouillaient les frontières entre intérêts pragmatiques, commerciaux et philanthropiques<sup>5</sup>. Contrairement à ce que leur nom suggère, les *cottages* n'étaient pas de petites maisons, mais un ensemble régenté d'immeubles de quatre étages identifiés par de grandes lettres peintes sur les façades latérales. Chacun était une combinaison de blocs de quatre étages reproduits à l'identique, avec deux appartements par étage, séparés par des escaliers et un hall commun. Les logements à deux chambres étaient équipés d'une arrière-cuisine, d'un évier et de toilettes rudimentaires. Les unités étaient configurées de différentes manières pour s'adapter à la forme triangulaire du site. L'agencement en rangées parallèles de trois à six modules de long se démarquait par sa densité. Cette rigidité géométrique était atténuée en bordure du terrain avec un immeuble indépendant et d'autres construits en angle ou infléchis à une extrémité pour créer des façades à front de rue régulières en bordures nord et ouest du site. Les blocs de douze mètres de haut étaient très proches les uns des autres, séparés par des allées de cinq mètres et demi de large seulement.

Avant la construction, ce design plutôt sévère avait été soumis à la toute nouvelle SICLC. Le rapport, reproduit cinq ans plus tard dans l'ouvrage de Roberts, critiquait le projet à plusieurs titres<sup>6</sup>. Tout d'abord, les bâtiments étaient trop proches les uns des autres pour assurer une aération correcte et laisser passer la lumière naturelle. On recommandait de doubler la distance entre les

immeubles, mais la proposition a été clairement ignorée. Ensuite, les chambres étaient trop petites pour séparer convenablement les filles des garçons. Enfin, par manque d'entretien et d'aération, les habitations risquaient d'être envahies d'odeurs nauséabondes provenant des égouts. Trois ans après l'achèvement de la construction, Roberts visiterait Birkenhead et y trouverait des immeubles presque déserts. Attribuant généreusement cet échec au contexte économique, il mettrait néanmoins en cause l'impression « repoussante » que les logements pouvaient laisser aux locataires potentiels<sup>7</sup>. Les Dock Cottages sont devenus célèbres pour leur taux de criminalité élevé. Ils ont été démolis en 1938, 90 ans après leur achèvement, à l'occasion d'un entraînement au raid aérien. Ils ont été bombardés et incendiés « par souci de réalisme »<sup>8</sup>. Pour donner la mesure des sentiments que les bâtiments devaient susciter, précisons que cet adieu spectaculaire fut pensé par Charles McVey, maire de Birkenhead, né et élevé dans le bloc D des Dock Cottages.

Utilitaires et glacials, les Birkenhead Cottages ont pourtant éveillé suffisamment de curiosité pour figurer dans le *British Almanac* de 1848 et recevoir des commentaires positifs sur leur construction robuste à l'épreuve du feu, ainsi que sur leur « admirable » système d'écoulement des eaux usées<sup>9</sup>. Ils ont aussi révélé à quel point les immeubles à plusieurs étages des classes ouvrières étaient étrangers aux villes anglaises des années 1840, alors que ce type de logement était déjà répandu sur le continent et en Écosse. Les dimensions et l'apparence des barres de Birkenhead ont laissé perplexes même les plus fervents défenseurs des réformes du logement. L'auteur d'un article de l'époque publié dans le *Labourer's Friend*, le périodique du SICLC, s'interroge :

« Ces habitations des classes ouvrières : que sont-elles ? Nous ne savons qu'en penser au premier abord. Elles sont si différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés qu'il nous est difficile de trouver à quoi les comparer. [...] Elles ont avant tout l'apparence de maisons réservées à l'aristocratie. Nous sommes donc bien en peine de les relier aux besoins et désirs limités d'une population laborieuse. À regarder les façades avant et arrière, on constate, à dire vrai, un décalage certain quant à l'ordre des choses en matière d'habitations des classes ouvrières<sup>10</sup>. »

Il nous est aujourd'hui impossible de retrouver cet état d'esprit. Ce type de construction si familier ne nous apparaît plus comme une étrangeté. Évocatrices à la fois des palais et des usines, les barres étaient simplement en « décalage certain quant à l'ordre des choses » à cette époque. Nous avons tendance à oublier que les logements de type industriel, rapidement devenus incontournables en raison de la demande incessante plutôt que pour des raisons de confort, étaient autrefois perçus comme une nouveauté et un sujet de préoccupation. « Ces habitations des classes ouvrières » sont le produit de processus fluides et accélérés d'expérimentation et d'accumulation des connaissances qui ont parallèlement marqué la naissance d'un débat autour du logement dans la profession architecturale.

Dans tous les cas, le grand ensemble est moins étroitement lié au préfabriqué moderniste qu'on ne le suppose souvent. Il est inextricablement associé à l'industrialisation au sens large, non seulement du point de vue de la logique sérielle imposée par l'ensemble répétitif qu'il constitue, mais aussi du point de vue des transformations socioéconomiques et environnementales qui en découlent. Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, à mesure que les populations urbaines grossissaient pour répondre à la demande de main-d'œuvre

non qualifiée, la barre est apparue comme une solution dans cette recherche frénétique, mais désordonnée, de nouveaux types résidentiels. Elle a évolué dans un tissu de relations politiques, culturelles et économiques que les dessins trop sages de l'avant-garde moderniste étaient bien incapables de représenter. Le passage sans heurt « de l'îlot à la barre », corrélant émergence de la barre et dissolution de l'îlot, est un mythe. En tant que concept, la barre et la tour sont avant tout une émanation de l'industrialisation. En dehors des discours modernistes, leurs transformations ont été socialement et intellectuellement intégrées à un va-et-vient d'expérimentations, d'interprétations et de traductions, un enchevêtrement d'intérêts et de visions à l'opposé de leur linéarité géométrique.

Ce texte a été traduit de l'anglais par Anne-Sophie De Clercq.

#### NOTES

1 Henry Roberts, *Des habitations des classes ouvrières* [1853], L'Harmattan, Paris, 1998, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 67.

4 Voir Municipal Dreams, *The Woodchurch Estate. Birkenhead*, <municipaldreams.wordpress.com>.

5 Voir John Nelson Tarn, *Five per Cent Philanthropy. An Account of Housing in Urban*

*Areas Between 1840 and 1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973, p. 4-5.

6 Ce rapport, daté du 1<sup>er</sup> mai 1845, a été rédigé par une sous-commission d'experts comptant notamment Henry Roberts et William Denison, ingénieur de Leeds et spécialiste des questions de logement. Voir Roberts, *op.cit.*, p. 13-14.

7 *Ibid.*, p. 14.

8 Municipal Dreams, *op. cit.*, s.p.

9 *The British Almanac of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, for the Year of Our Lord 1848 Being Bissextile, or Leap Year. The Companion to the Almanac, or, Year-Book of General Information for 1848. The Twenty-First Year*, C. Knight, Londres, 1848, p. 244.

10 Auteur inconnu, « The Land We Live In », *Labourer's Friend*, octobre 1847, p. 182. Cité dans Tarn, *op.cit.*, p. 5.





Islington Estate  
1865



Shadwell Estate  
1866



Westminster Estate (demolished)  
1868



Chelsea Estate  
1870



Blackfriars Road Estate  
1871



Stamford Street Estate  
1875



Bermondsey Estate (demolished)  
1875



Pimlico Estate/ Peabody Avenue  
1876



Southwark Street Estate  
1876



Old Pye Street Estate  
1877



Whitechapel Estate  
1881



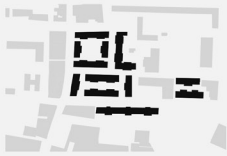
Abbey Orchard Street Estate  
1882



Bedfordbury Estate (demolished)  
1882



Wild Street Estate  
1882



Whitecross Street Estate  
1883



Roscoe Street Estate  
1883

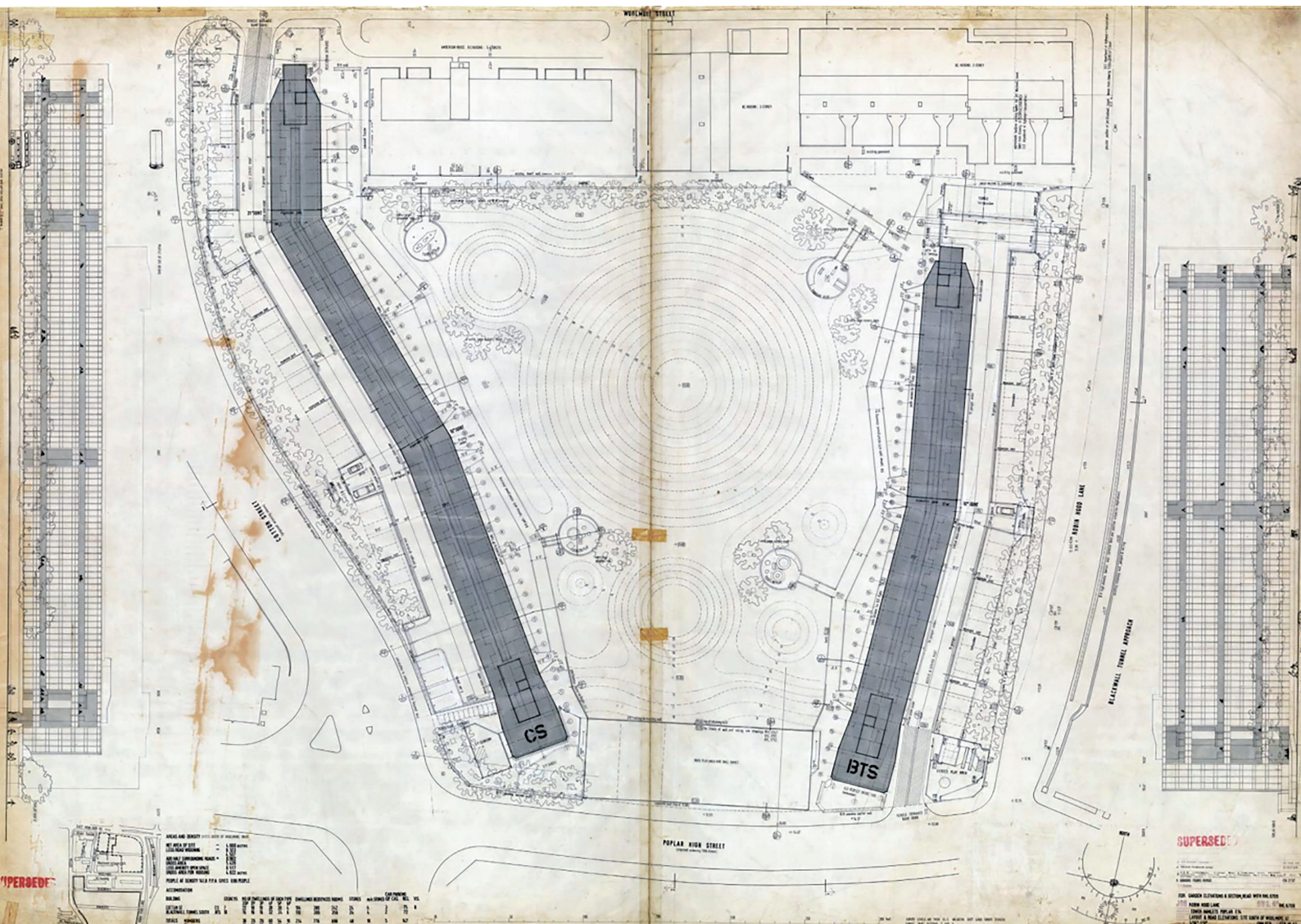


Clerkenwell Estate  
1884



Herbrand Street Estate  
1885







# La barre non héroïque du town building

Silvia Groaz

La culture architecturale anglaise de l'après-guerre reste étonnamment insensible à la rhétorique de la barre brillante, lisse et transparente de l'International Style, qui n'a pas trouvé en Angleterre une culture capable de s'y adapter ou d'interpréter ses préceptes. Le modèle qui s'impose, non sans controverse, en réponse aux questions posées par la reconstruction est, au contraire, celui de l'Unité d'Habitation de Marseille, avec en toile de fond la quête anglaise d'un nouvel humanisme exprimant des valeurs régionales liées au concept d'*Englishness*. La réinterprétation de la barre *lecorbusienne* constitue une prise de position dans le débat sur la reconstruction qui, jusqu'à la fin des années 1950, s'articule autour de la dichotomie entre *low rise* et *high rise*. Ce débat oppose le modèle de l'Unité au modèle à faible densité de la *New Town* anglaise de type *howardienne* et aux principes urbanistiques du *New Picturesque*. Sous l'impulsion de commandes publiques qui privilégient la construction d'édifices comprenant entre cinq et neuf étages, la barre devient le thème clé d'un champ d'investigation en mesure de redonner une certaine identité à l'architecture londonienne, que ce soit à travers la volonté de définir une mécanique du plan libérée des géométries rigides, ou bien en redécouvrant la valeur de la rudesse des matériaux qui puise ses origines chez les théoriciens anglais du XIX<sup>e</sup> siècle. Qu'il s'agisse des exemples des années 1950 de l'Alton Estate West et du Gascoyne Estate réalisés par le London City Council, ou du Park Hill Estate de Lynn et Smith à Sheffield, en passant par les réalisations des années 1960 de Lasdun et Goldfinger, la barre devient l'occasion d'imaginer des scénarios urbains qui se distinguent de la tradition anglaise, sur fond d'expériences internationales allant de Le Corbusier à Mies, et de Aalto au SOM.

Robin Hood Gardens, le complexe résidentiel controversé réalisé par Alison et Peter Smithson en collaboration avec Ove Arup & Partners, est emblématique en ce qu'il témoigne, à travers la barre, du processus de recherche d'une architecture régionaliste. Outre les débats nés de la reconstruction, ce sont aussi les réflexions théoriques des Smithson en quête d'une « nouvelle théorie » du *New Brutalism* qui montrent que

Alison & Peter Smithson,  
Robin Hood Gardens (1972),  
photo Seier+Seier (2015)

Alison & Peter Smithson,  
Robin Hood Gardens (1972), Alison  
& Peter Smithson Special Collection,  
Loeb Library, Harvard University

le projet est appelé à répondre à des contextes et à des programmes de plus en plus complexes, et s'étend dans le tissu urbain, conduisant le modèle de la barre rationaliste à s'infléchir et à refuser l'isolement, en privilégiant les principes de « connexions » et d'« associations ».

Au printemps 1966, le Greater London Council commande aux Smithson une étude de faisabilité sur la re-densification d'un quartier résidentiel populaire situé dans la zone industrielle de Tower Hamlets, à l'est de Londres, dans le but de remplacer un ensemble de bâtiments abandonnés connus sous le nom de Grosvenor Buildings. Le cahier des charges prévoit la construction de 210 logements pour 700 habitants, et implique de résoudre les relations conflictuelles intrinsèques au développement de la métropole d'après-guerre : celles entre la circulation des voitures et des piétons, et celles entre l'espace privé et l'espace public. S'attaquant au fonctionnalisme de la charte d'Athènes, et en vertu d'une nouvelle dimension éthique attribuée au rôle social de la planification urbaine, les Smithson aboutissent à la proposition de deux bâtiments de 7 et 10 étages, traversés par le mouvement de voies de passage visant à tisser des relations à la fois physiques et visuelles entre le contexte et les habitants. Les barres s'émancipent de la géométrie rectangulaire rigide et se plient pour définir un *space in between*, le point charnière du projet, pensé pour garantir une zone verte protégée du bruit des grandes artères voisines, sur le modèle historique de Gray's Inn. Les logements, que ce soit ceux d'un seul niveau au rez-de-chaussée, destinés aux personnes âgées, ou ceux sur plusieurs niveaux situés aux étages supérieurs, sont tous traversants et répondent à la volonté de faire passer la circulation piétonne du côté externe des deux barres, afin de garantir la plus grande protection acoustique possible dans les chambres et les salles à manger. « La maison, cette coquille qui épouse le dos de l'homme, est tournée vers l'intérieur de la famille et vers l'extérieur de la société, et son organisation doit refléter cette dualité d'orientation<sup>1</sup>. »

Même si le projet n'est achevé qu'en 1972, Robin Hood Gardens est l'occasion de concrétiser les recherches sur l'aménagement urbain entamées dès les années 1950, époque à laquelle ils participent aux discussions des CIAM avec les autres membres de Team X. Les principes urbains évoluent à partir de leur vision d'une « architecture de réalité », dans laquelle l'insertion de nouveaux bâtiments détermine une topographie précise et un principe de relation avec le contexte, selon l'intention explicite de « tresser ensemble ce qui est bon dans l'espace environnant<sup>2</sup>. » Robin Hood Gardens témoigne de l'évolution d'un mécanisme de distribution mis au point à partir de l'intérieur, et qui s'étend et se complexifie jusqu'à prendre une dimension urbaine, renforcée par un *pattern* de connexions horizontales et verticales. La circulation des voitures, soigneusement séparée de celle des piétons, est canalisée dans un « fossé », inséré entre la chaussée et la barre correspondante, permettant ainsi l'accès au parking et aux services au sous-sol. L'accès aux logements se fait par des coursives extérieures qui relient les cages d'escalier situées aux deux extrémités et au centre de chaque barre, et auxquelles on accède à pied depuis l'espace vert central.

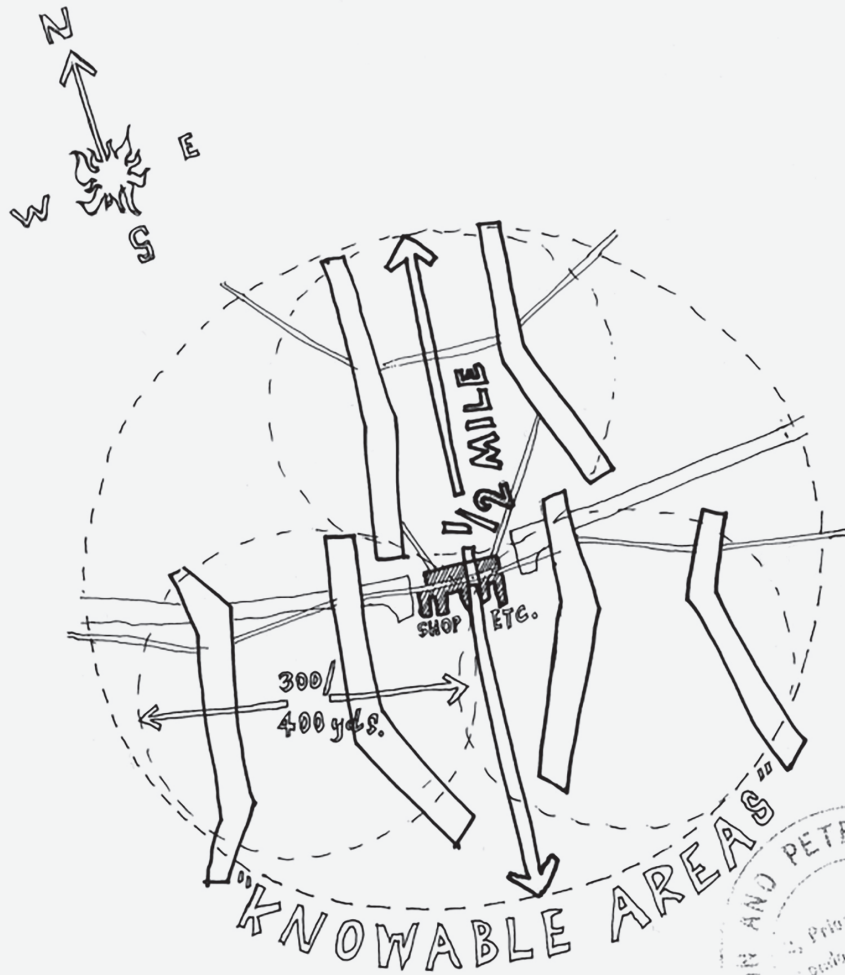
Le projet de concours pour le quartier bombardé de Golden Lane (1952), qui reprenait l'image d'une Unité articulée, et celui pour Berlin Hauptstadt (1958), libéré du contrôle géométrique en vertu d'une organisation sociale, constituaient déjà une tentative d'explicitation du passage de la conception du bâtiment comme machine des années 1920, à la découverte de la matrice fondatrice d'un mécanisme urbain capable de composer la structure d'une communauté. Les Smithson définissent ce principe à travers l'expression *town building*, qui ne saurait être interprétée simplement comme synonyme d'urbanisme dans

la mesure où elle évoque une extension idéale du bâtiment comme machine, capable d'intégrer et de prendre en compte la ville.<sup>3</sup>

Le principe est élaboré par les Smithson à partir de leurs réflexions sur la rue, revisité à partir de références allant de l'anthropologie à la littérature en passant par la sociologie et l'histoire du cinéma, dans le but de démontrer que la nécessité d'une nouvelle vision urbaine « est dans l'esprit du temps<sup>4</sup>. » En guise d'élément fondateur du *town building*, les Smithson choisissent le *street deck in the air*, dans lequel les habitants peuvent mettre en scène « l'attrail normal du spectacle extérieur domestique<sup>5</sup>. » Loin d'être une attitude « soumise » à l'égard de Le Corbusier et la rue intérieure, comme l'avait fait remarquer Banham, le *street deck* est considéré par les Smithson comme la quintessence de la dimension sociale de l'architecture, au point qu'ils le définissent comme « générateur du schéma architectural<sup>6</sup>. » Le retour du *street deck* dans la proposition pour Robin Hood Gardens, principe présent depuis le concours pour Golden Lane, rappelle la persistance de la quête du *new order* : une matrice libre, compositionnelle et sociale, élaborée initialement à travers les associations libres de *Parallel of Life and Art*, ou encore à travers l'inversion du programme pour la House of Soho, ou dans l'assemblage topologique pour l'université de Sheffield. Dans Robin Hood Gardens, la recherche d'un *new order* est porteuse d'une vision basée sur des principes de relation et d'association entre le complexe résidentiel, ses habitants et les formes possibles d'appropriation : « L'approche d'une maison est le lien des occupants avec la société dans son ensemble. [...] C'est cela qui compte vraiment et non la surface minimale des pièces, les hauteurs de plafond, etc., car tout intérieur peut devenir une maison, tout endroit peut être décoré ou modifié<sup>7</sup>. »

L'obsession pour le *new order*, dont ils ont eu l'intuition initiale en voyant les toiles de Pollock affranchies de la composition, est ramenée à un autre modèle « *un-theoretical, non-revolutionary, un-heroic* » : la Baker House d'Aalto<sup>8</sup>. Dès 1955, les Smithson avaient remarqué dans les travaux d'Aalto la démonstration d'un nouvel ordre capable de traduire la complexité des relations entre l'individu et la collectivité au moyen d'un bâtiment façonné par la circulation. La référence à la Baker House s'avère décisive pour comprendre et démontrer la possibilité d'« une architecture autre », capable de traduire l'exemple de l'*action painting* de Pollock en une série de barres qui donnent forme à une autre topographie, en affirmant un principe de composition qui dépasse le rationalisme traditionnel. À travers les formes évasées, fluides et expressives, empruntées par la circulation de la Baker House, les Smithson retrouvent l'essence d'un *New Humanism* qui, au cours des années 1960 se base sur les valeurs de l'« ordinaire » et des « valeurs partagées » à Robin Hood Gardens.

Le projet reflète l'attitude des Smithson, et apparaît comme l'unique exemple qui découle des théories qu'ils défendent sur le *New Brutalism* compris dans son sens le plus large et complexe qui transcende pour eux la fidélité à un matériau unique, et implique une posture éthique, incarnée précisément dans le *town building*. On pourrait même aller jusqu'à penser que Robin Hood Gardens prend la forme d'une réponse au livre de Banham de 1966, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic ?*, dans lequel les Smithson avaient été accusés de revenir à la dimension nostalgique du *craft* et du *townscape*, incarnés par le projet contemporain du siège de *The Economist*. On ne peut ignorer les accents nostalgiques qui persistent du fait des similitudes avec le projet pour Golden Lane conçu une bonne décennie plus tôt. Néanmoins, c'est aussi à travers Robin Hood Gardens que les Smithson réussissent finalement à donner une forme concrète et cohérente au *New Brutalism*, après une série de projets que la critique avait tenté, avec difficulté, d'assigner à cette définition.



P. S.  
20:3:68.

FILE WITH  
ROBIN AND GARETH



56



Alison Smithson, 1970,  
photo Peter Smithson,  
The Smithson Family Collection



En intégrant une lecture de la conception de la ville, en définissant un nouveau paysage et en créant un organisme qui se plie et s'étend à travers de nouvelles connexions, les Smithson adoptent une posture culturelle « *un-revolutionary, un-heroic* », parvenant à donner un sens à l'adjectif du concept de *New Brutalism*, compris comme le dépassement de la matrice *lecorbusienne*. C'est précisément le modèle de l'Unité qui est actualisé dans la perspective du *town building* fondé sur un principe de matrice d'agrégation et dans lequel la matérialité du béton subit une altération importante. En effet, si dans les premières phases du projet, les Smithson avaient prévu un bâtiment entièrement en béton coulé sur place et laissé apparent, à partir de décembre 1966, et sur les suggestions des ingénieurs d'Arup, ils optent pour un système mixte qui prévoit une structure en caissons préfabriqués pour les logements, inspirée du système suédois SUNDH, et une structure coulée sur place pour les parties communes.

Le choix d'une structure combinant des parties préfabriquées et des parties coulées sur place répond à un principe d'universalisme et « d'unicité » dans lequel chaque composante est soigneusement conçue par rapport à sa fonction, donnant ainsi au complexe un degré de vitalité que les Smithson avaient infusé à leur vision de l'architecture depuis leur manifeste de 1955. Les deux barres, articulées en « tête, cou, articulations et queue » sont subdivisées en niveaux animés par des blocs de couleurs utilisés pour les cages d'escalier, la signalétique et les portes d'entrée, dans le but de rendre reconnaissables les étages : le gris pour le garage du sous-sol, le vert pour les appartements à un seul étage situés au niveau du parc, et le jaune, l'orange et le bleu pour les étages supérieurs<sup>9</sup>. Un façonnage particulier des éléments architecturaux que sont les cloisons et les piliers indique le mouvement à l'intérieur du complexe : « Le bâtiment explique son utilisation par le fait que chaque fois que l'on doit s'accrocher à quelque chose ou se déplacer, il y a un coin arrondi et lisse<sup>10</sup>. » Même le plan du parc, redessiné sur la base des principes pittoresques, contribue à la vitalité à travers la mise en scène d'éléments qui, du fait du contraste entre les formes du bâti et celles d'une nature artificiellement modelée, « expriment l'humeur, guettent la météo », comme la colline située au nord de la *stress free zone*, réalisée en accumulant les restes de démolition et la terre excavée. « Tout peut être élevé par association pour devenir la poésie de l'ordinaire<sup>11</sup>. »

Le projet s'appuie sur un système conceptuel et symbolique complexe qui va des biens de consommation de masse à la production industrielle, en passant par la dimension de la ville basée sur des facteurs de connectivité et de mobilité. La forme des barres, dérivée des différents systèmes de circulation et de relations visuelles qui les traversent, sert à inclure les aspects sociaux et technologiques de la métropole contemporaine et

répond « à la façon dont les gens veulent vivre aujourd'hui avec leurs équipements, leurs appareils ménagers et leurs voitures<sup>12</sup>. » D'autre part, la référence à la voiture, en tant que symptôme du potentiel des biens de consommation à transformer non seulement les modes de vie mais aussi le mode d'habiter et la configuration de l'espace urbain, est devenue au fil des années une obsession pour le couple.

Robin Hood Gardens ne représente pas seulement une synthèse et une réactualisation du modèle *lecorbusien*, il incarne également l'esthétique de Mies qui, depuis le projet pour l'école de Hunstanton, avait été énigmatiquement associée au *New Brutalism*. Et c'est précisément cette synthèse apparemment inconciliable entre l'esthétique « brute » et « primitive » de l'Unité de Marseille et celle « lisse » du modèle *miesien* de l'acier et de la Lever House de SOM, que réalise, étonnamment, Robin Hood Gardens<sup>13</sup>. La série de montants non porteurs qui rythment les façades, installés en séquences irrégulières comme dispositifs acoustiques, semble conçue à partir de la perfection des profilés métalliques des œuvres de Mies et sont bien loin de l'esthétique du brutalisme international. Les coffrages revêtus de plastique utilisés pour couler les profils témoignent de l'intérêt des Smithson pour un béton poli et impeccable, et constituent les parties du projet les plus « extrêmement compliquées », comme le rappelle Frank Allum, ingénieur chez Arup<sup>14</sup>. Peter Smithson s'occupe du contrôle de la qualité du béton et de la finition homogène, demandant à l'entreprise plusieurs prototypes, ce qui finit par retarder l'achèvement des travaux. Les barres ne sont ordinaires qu'en apparence, car en réalité elles cachent le souci permanent des Smithson pour la perfection et l'unicité qu'ils avaient réintroduit à travers le parallèle établi avec l'industrie automobile.

Il convient donc de considérer Robin Hood Gardens comme le testament du *New Brutalism* qui supplée les contradictions des écrits des Smithson et dans lequel sont résolues, à travers la cohérence d'un projet expliquant leur concept de *town building*, les différentes énigmes inhérentes à ce concept, en partant du modèle *miesien* à l'origine de Hunstanton, jusqu'aux interprétations *lecorbusiennes* de Golden Lane, en passant par la dérive pop de la House of the Future et la perfection technique des modes de fabrication, sans oublier les compromis pittoresques de *The Economist*. Robin Hood Gardens, inauguré à la fin de la période des politiques de *welfare*, en pleine récession liée à la crise du pétrole des années 1970, représente à la fois la fin du phénomène du *New Brutalism* et l'acmé du long débat sur la reconstruction de l'après-guerre. Du fait de l'incapacité de l'English Heritage à en assurer la protection, le complexe a été entièrement démoli entre 2017 et 2018<sup>15</sup>.

Ce texte a été traduit de l'italien par Sabine El Sayegh.

## NOTES

1 Alison et Peter Smithson, *Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-1960 and Their Application in a Building Project 1963-1970*, MIT Press, Cambridge, 1970, p. 44.

2 *Id.*, *The Smithsons on Housing*, S. B. Johnson, BBC Radio 2 Broadcast, 1970.

3 *Id.*, Jane Drew, Maxwell Fry, « Conversation on Brutalism », *Zodiac*, n° 4 (1959), p. 73-81.

4 *Id.*, « Banham's Bumper Book on Brutalism », *Architects' Journal*, n° 26 (1996), p. 1590-1591.

5 *Id.*, *Ordinariness and Light*, op. cit., p. 52 ; *Id.*, « Robin Hood Gardens. London E 14 », *Architectural Design*, n° 9 (1972), p. 559-573.

6 Reyner Banham, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*, Architectural Press, Londres, 1966 ; Alison et Peter Smithson, « Banham's Bumper Book on Brutalism », op. cit., p. 1590.

7 Alison et Peter Smithson, « Robin Hood Gardens. London E 14 », op. cit., p. 569.

8 Peter Smithson, « Alvar Aalto and the Ethos of the Second Generation », *ARK. Arkkitehti*, n° 7-8 (1967), p. 21.

9 Frank Allum, « Job No. 1903 – Robin Hood Lane, Tower Hamlets, London, E14 », *Arup Newsletter Supplement*, n° 33 (1969), cité par Alejandra Albuérne, « Robin Hood Gardens. Reinforced concrete design and construction of a museum artefact in reinforced concrete », in James

W. P. Campbell (dir.), *Iron, Steel and Buildings. Studies in the History of Construction. Proceedings of the Seventh Conference of the Construction History Society*, Cambridge, 2020, p. 613.

10 Alison et Peter Smithson, *The Smithsons on Housing*, op. cit., s.p.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Peter Smithson, « Letter to America », *Architectural Design*, n° 3 (1958), p. 93-102.

14 Alejandra Albuérne, « Robin Hood Gardens », op. cit., p. 613.

15 Sur la démolition controversée, voir Alan Powers (dir.), *Robin Hood Gardens Re-visions*, Twentieth Century Society, Londres, 2010.





letizia lodi

...perche' possa  
incontrare  
anche  
una chiesa



PONTIFICIA OPERA  
PER LA PRESERVAZIONE DELLA FEDE  
E LA PROVISTA DI NUOVE CHIESE IN ROMA

Piazza S. Giovanni in Laterano, 6/a  
c/c postale 1/53210 - Roma

13 APRILE 1975 GIORNATA DELLE NUOVE CHIESE



# Une infrastructure pour la périphérie de Milan

## Beatrice Lampariello

Une barre de 185 mètres de long sur 12 mètres de large et 13,5 mètres de haut en périphérie de Milan, venant limiter le complexe résidentiel de Carlo Aymonino, plus connu sous le nom de Gallarate, se tourne vers une campagne encore vierge : c'est l'immeuble de logements économiques et populaires conçu par Aldo Rossi entre 1967 et 1969 et construit entre 1970 et 1974<sup>1</sup>. Cette barre est le fragment d'une vision théorique élaborée dans le cadre d'une nouvelle échelle territoriale afin de concevoir pour cette dimension des formes constituant des points fixes et signifiants, des permanences qui, par leur caractère même, contiennent l'essence de la ville : en étant persistantes mais aussi en constante évolution, en tant que cristallisation de la mémoire collective, en tant que lieux dans lesquels l'individualité et la communauté se rencontrent et se mêlent en un équilibre complexe, en étant capables d'orienter l'urbanisation, et enfin en incarnant ce qu'il y a d'éternel dans la vie des êtres humains<sup>2</sup>. Dans ce condensé de permanence de significations et de vie urbaines se cache l'objectif ultime de Rossi, à savoir éviter cette « fin de la ville » qui semble se profiler au lendemain de la Seconde Guerre mondiale du fait de l'incessante expansion et dispersion du tissu bâti sur le territoire, à travers la multiplication de formes faisant office de ville<sup>3</sup>.

Dès lors, Rossi envisage tout projet comme une permanence, qu'il s'agisse d'ouvrages publics ou de ces complexes résidentiels qu'il avait identifiés comme un tissu bâti indifférencié, avec une durée de vie limitée et un rôle secondaire dans l'orientation des transformations urbaines. En cherchant à faire du logement une permanence pour la nouvelle dimension urbaine, Rossi reprend les indications d'Aymonino pour concevoir un bâtiment long et étroit dressé sur trois étages avec un portique en rez-de-chaussée, afin de lui donner valeur d'infrastructure. La barre du Gallarate est un tracé, signe physique que Rossi avait identifié comme unique permanence du tissu, et partant, sa seule synthèse possible. « La permanence la plus signifiante est donnée [...] par les routes »,

avait-il écrit en 1966, élevant le tracé au rang de persistance, au même titre que le monument, peu avant de commencer l'élaboration du projet du Gallaratese en tant que « parcours ».<sup>4</sup>

Le tracé du Gallaratese traverse en ligne droite la campagne, s'imposant comme l'acte de fondation d'une nouvelle entité urbaine indifférente à la topologie des lieux et aux violentes articulations expressionnistes des barres d'Aymonino dans lesquelles il pénètre comme une « lame » pour ordonner le « fouillis<sup>5</sup> ». Sa dimension est « exceptionnelle », sa longueur étant déterminée par un cahier des charges et un cadastre précis, mais en fait, elle est idéalement illimitée pour transformer le Gallaratese en viaduc à l'échelle territoriale, comme d'autres bâtiments déjà imaginés avant lui en forme de viaducs. Pourtant le viaduc de Rossi a un caractère particulier : il bannit la voiture, comme pour suivre l'indication de Louis I. Kahn pour une *architecture of man's activities* distincte de toute *architecture of the car*, mais pas moins conçu comme une rue<sup>6</sup>. En tant que lieu de circulation de « dimension exceptionnelle », réservé exclusivement aux êtres humains, le Gallaratese trouve un précédent inédit dans la muraille de Chine, dont Rossi écrit au début des années 1960 qu'elle est l'« élément coagulant » des personnes qui s'y promènent aujourd'hui pour admirer le paysage<sup>7</sup>.

La métaphore infrastructurelle dont le centre symbolique est l'être humain nie toute substance mécaniste pour faire du Gallaratese la quintessence de la persistance et de la fixité, s'affranchissant du passage du temps toujours nécessaire à la naissance d'un monument. Cette forme atemporelle, projetée par-delà la contemporanéité, devient cette « scène fixe » que Rossi décrit dans *L'architettura della città*, comme un lieu dédié à la rencontre et aux échanges entre les personnes, la concrétisation du mirage communiste, d'une vie où l'individualité serait complémentaire à la collectivité, comme l'architecture l'est à la ville<sup>8</sup>. Étant, par définition, composée d'individus différents, cette communauté montre combien elle est loin de la notion de « peuple » qui avait traversé les années du régime fasciste, et permet de construire une nouvelle humanité « baignée dans des histoires mineures, des intimités domestiques, des relations<sup>9</sup> ».

L'architecture transformée en infrastructure à l'échelle des êtres humains offre un temps de répit dans la vie et l'urbanisation. C'est le don de Rossi à l'humanité, pour qu'elle engage sa refondation civique dans un bâtiment qui s'efforce de conférer aux logements économiques et populaires une valeur et une dignité sociale comparables à celles des monuments. Ainsi, sur un prospectus diffusé en avril 1975 pour annoncer une journée de débats sur la construction d'églises dans les quartiers périphériques, un photomontage présentait un enfant perdu entre des barres verticales et horizontales, parmi lesquelles apparaît également le Gallaratese. Ce que personne n'avait compris, c'était que le territoire milanais venait de voir surgir de terre une église – si l'on entend le terme dans son acception originale grecque d'assemblée de personnes organisées en société urbaine : la permanence infrastructurelle de Rossi. Il n'y a donc rien de surprenant quand Rossi, dans ses dessins, représente systématiquement le Gallaratese comme dissocié et projeté dans des paysages différents, afin de montrer qu'il s'agit d'un immeuble de logements élevé au rang de monument. Une assemblée de personnes est ainsi accueillie, pour engendrer une ville à la manière du palais de Dioclétien à Split, mais sous la forme d'une infrastructure analogue à celle qui, à partir de 1969, traverse la planète comme une nouvelle ville visionnaire : le *Monument continu*<sup>10</sup>.

La transfiguration de la barre en infrastructure découle de ses proportions inhabituelles et exceptionnelles, et aussi de la configuration des lieux collectifs qui se présentent, au rez-de-chaussée, sous la forme d'un portique grandiose avec des escaliers, des ascenseurs et des commerces – autant d'« éléments architecturaux qui caractérisent la rue » – et, aux étages, des coursives pour les logements<sup>11</sup>. Ce choix renvoie aux études que Rossi a menées dans les années 1960 sur la valeur même du type comme autre permanence du tissu résidentiel. Pourtant, au Gallaratese, ce type ne débouche sur aucune variante dans la configuration ou l'agrégation des logements qui sont au contraire tous identiques, ne se différenciant que par leurs dimensions, et calqués sur des schémas relevant d'une tradition résidentielle consolidée – bien loin des barres d'Aymonino, qui déclinent des logements à cour, des duplex et des studios. Le type se trouve ainsi transfiguré en forme, ou « forme typologique », faisant office de viaduc territorial selon un acte de « terrorisme » perpétré par le concept de forme contre celui de type<sup>12</sup>. En ce sens, il faut également intégrer à la réflexion de Rossi sur le type cristallisé en forme infrastructurelle le complexe résidentiel de San Rocco, où la répétition de barres crée une trame orthogonale de tracés, forme typologique de la cour.

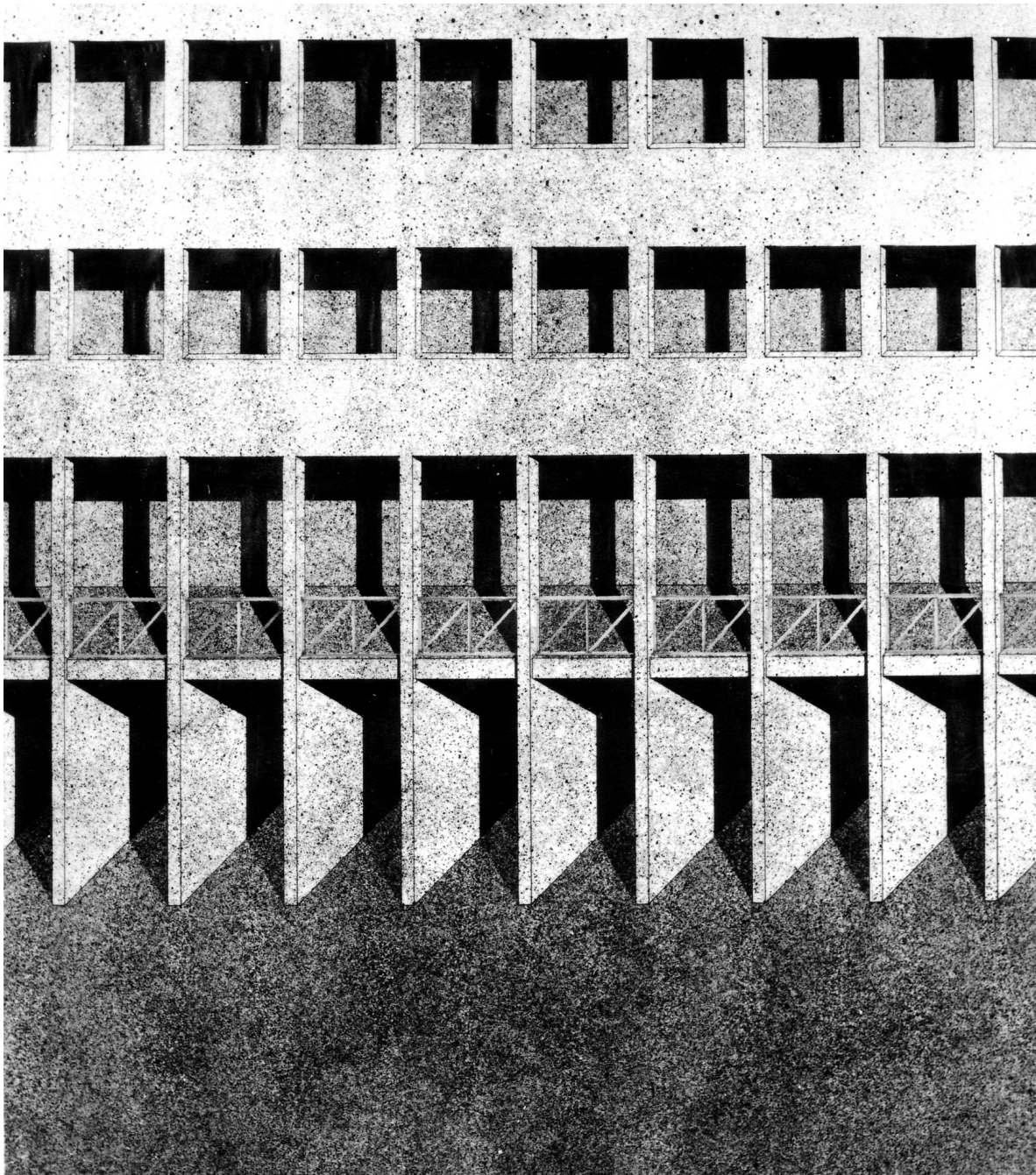
Pour trouver un précédent à cette barre exceptionnelle, il faut suivre Rossi et sa passion pour les immeubles milanais à coursives, déjà réinterprétés dans les années 1950 par certains maîtres du rationalisme italien, tels que Piero Bottoni, Luigi Figini et Gino Pollini. Le Gallaratese n'a toutefois que l'apparence de ce genre de rationalisme conventionnel qui investit les autres barres de la périphérie milanaise. En réalité, de par sa conception infrastructurelle mais aussi sa structure et ses détails techniques, le Gallaratese est l'emblème d'un autre type de rationalisme, que Rossi qualifie d'« exalté<sup>13</sup> ». Il incarne une synthèse de principes rationnels et de suggestions poétiques et autobiographiques exacerbés au point de l'emporter sur toute vérité, sur toute contrainte économique visant à réduire les coûts et les matériaux, ce qui est pourtant un principe fondamental de la construction de barres économiques et populaires.

Au rez-de-chaussée, les piliers conventionnels en béton armé deviennent exceptionnels par leur configuration en murs de 3,8 mètres de long – deux fois plus nombreux que ne l'exigeraient les contraintes structurelles – afin de renforcer leur présence dans la cadence rythmique et de produire une alternance de lumière et d'ombre à l'échelle du territoire. Le mensonge de la structure est décisif pour exalter le portique et lui conférer la dignité sociale que Rossi souhaitait pour son monument, au mépris des surcoûts de construction liés à ce mensonge. Et, toujours à la recherche de dignité pour ce portique, l'un des joints de dilatation prend une dimension exceptionnelle, devenant une fente d'un mètre de large qui modifie la structure du rez-de-chaussée et le rythme des étages, comme si le bâtiment était traversé d'un imperceptible mouvement. Le rythme des murs se rompt et change, et quatre puissants cylindres creux, eux aussi de dimension exceptionnelle, surgissent afin de créer dans cette partie un point focal triomphal sur lequel le regard, guidé par le rythme des murs, peut arrêter son incessante course. On pourrait voir dans la conception des murs et des cylindres un écho des expériences de Le Corbusier, et pourtant c'est Rossi lui-même qui aide à comprendre la signification de sa structure, en fournissant un autre indice de la métaphore infrastructurelle<sup>14</sup>. « J'ai mesuré les colonnes et les murs à partir des grands ponts de l'autoroute », explique-t-il, s'intéressant à ces viaducs qui, à partir de la fin des années 1950, avaient commencé à traverser le territoire italien pour relier les



Aldo Rossi, Gallarate 2, Milan,  
1967-1974, Fondazione Aldo Rossi  
© Aldo Rossi Heirs





Aldo Rossi, Gallarate 2,  
Milan, 1967-1974, Deutsches  
Architekturmuseum Frankfurt  
© Aldo Rossi Heirs

extrémités des frontières nationales<sup>15</sup>. Un enduit de plâtre blanc habille l'infrastructure *rossienne* pour cacher le mensonge de la structure, signant ainsi un autre acte exalté contre la vérité de l'architecture contemporaine chère au brutalisme international.

Dans les étages, le rythme de la structure du portique, aussi vraie et factice soit-elle, est contrôlé pour reproduire l'image d'un mur percé par une séquence régulière de fenêtres carrées, devenant la limite de la périphérie, nouvelle muraille de Chine sous la fausse apparence d'une barre rationaliste conventionnelle qui « se dresse à présent terriblement sur la plaine » pour contrôler l'urbanisation<sup>16</sup>. Le résultat est une forme exaltée, étirée dans des proportions exceptionnelles pour créer une protection, une délimitation, une finitude et une différenciation dans l'expansion continue de la ville sur le territoire ; un signe anthropique qui n'a pas besoin de gratter le ciel pour devenir un monument urbain reconnaissable par la collectivité. Ce mur faisant office de limite devient, dans le vocabulaire de Rossi, un « écran » suffisamment puissant pour produire une « image indépendante de sa réalité physique et constructive »<sup>17</sup>. D'abord parce qu'il a l'aspect d'une surface dépouillée de toute articulation entre ossature et remplissage, où rien ne transparait de l'organisation des logements ou du fonctionnement des coursives – la seule exception étant les ouvertures rectangulaires plus grandes en écho aux « éléments architecturaux qui caractérisent la rue » ; et ensuite parce que ce mur prend l'aspect d'une véritable *skênê* de la vie des êtres humains, rideau idéal cristallisé dans une surface aux fenêtres carrées et une structure partiellement fausse, comme le bâtiment de la Michaelerplatz d'Adolf Loos. En tant qu'écran percé de fenêtres toutes identiques, il redevient, dans la vision de Rossi, une infrastructure – un « train » qui accueille dans son ventre les déplacements et la rencontre des personnes<sup>18</sup>.

La monotonie du mur et son « silence hermétique » ne se veulent pas un emblème de « renoncement au monde », comme Tafuri l'a suggéré, mais plutôt une offrande à la liberté et à la créativité des êtres humains pour modifier et altérer l'architecture<sup>19</sup>. Rossi écrit : « Dans ces murs, dans les coursives [...] dans tout, je suis attentif à ce tumulte qui fait partie intégrante de la vie : il me semble le préparer, observer avec perplexité tout ce qui arrivera. Je ne puis qu'imaginer que des nœuds, des liens divers se créeront à travers les faits qui s'y dérouleront et que nous organisons. »<sup>20</sup> Les photographies en noir et blanc, sans personnages, prises par l'un de ses collaborateurs, Heinrich Helfenstein, montrent clairement que Rossi aspire à une architecture qui constitue la toile de fond de la collectivité, sans en indiquer des usages précis, sans en limiter les significations, « car si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela »<sup>21</sup>. Cette collectivité s'appropriera les lieux conçus par Rossi non seulement à travers des cordes à linge, des plantes, des bicyclettes, des enfants courant dans les coursives et sous le portique, et des personnes qui se retrouvent à l'extérieur des logements pour bâtir une communauté libre de toute aliénation, telle qu'il l'avait imaginée.

Au printemps 1974, un groupe de sans-abri occupe les immeubles du complexe résidentiel du Gallarate, pour protester contre son architecture jugée « luxueuse », « cossue », inadaptée aux « familles nombreuses », et perçue comme l'expression d'une pure spéculation immobilière<sup>22</sup>. La barre de Rossi échappe à ces violentes critiques parce que la collectivité s'est identifiée à son infrastructure, y a reconnu les lieux communautaires, les logements traditionnels, les immeubles à coursives populaires, la froide essence milanaise. Elle y a vu son reflet, bien que cette barre soit le produit d'un acte autobiographique, atteignant l'objectif ultime de l'« architecture-ville », synthèse entre histoire collective et histoire individuelle<sup>23</sup>.

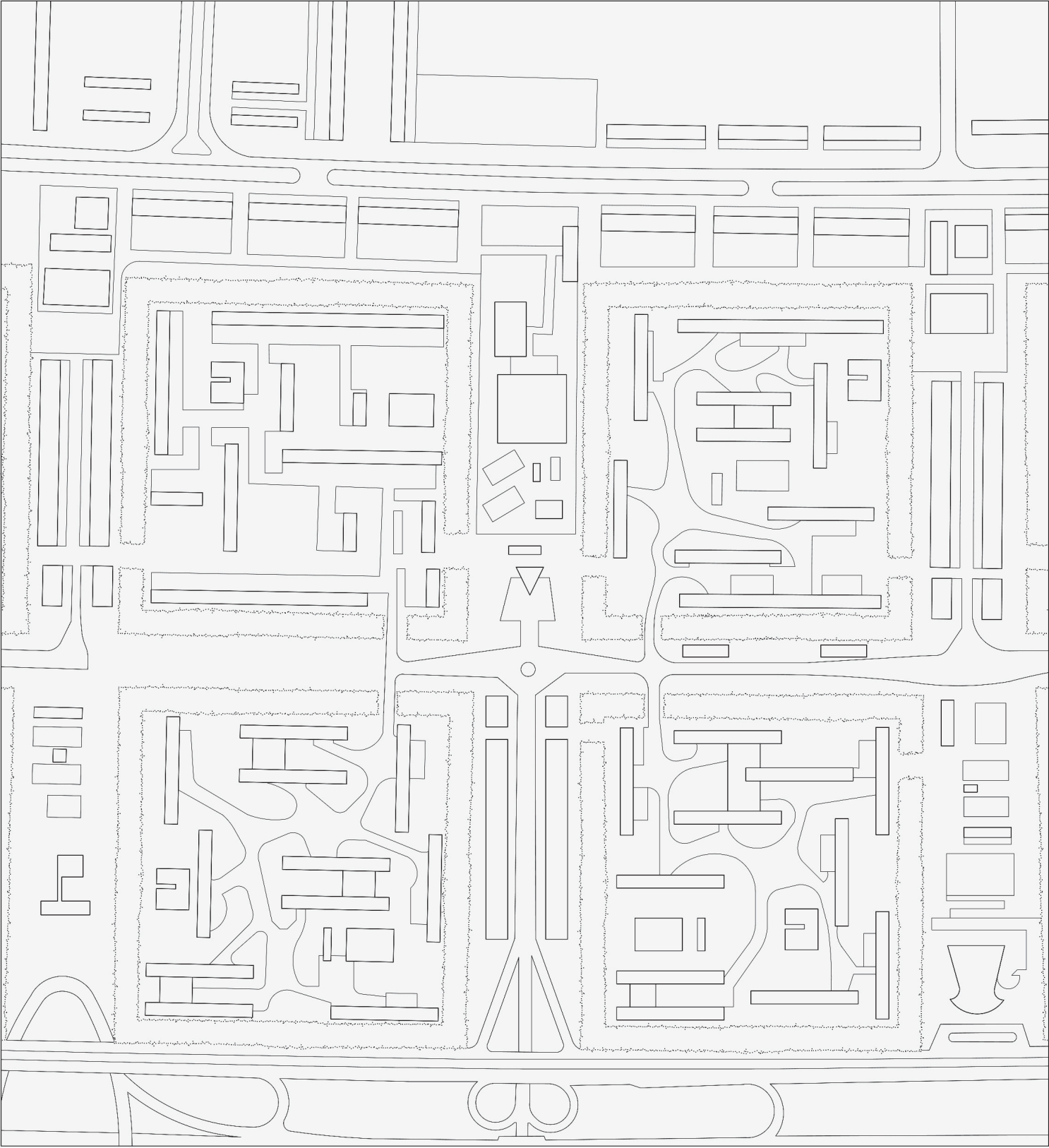
## NOTES

- 1 Sur le Gallarate, voir : Claudia Conforti, *Il Gallarate di Aymonino e Rossi 1967-1972*, Officina Edizioni, Rome, 1981 ; Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla « città analoga » 1950-1973*, Quodlibet, Macerata, 2017 ; Roberto Gargiani, *Razionalismi esaltati, nostalgici, radicali 1967-1973*, Skira Editore, Milan, 2020.
- 2 Sur la dimension territoriale de la ville, voir Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, « La città territorio. Verso una nuova dimensione », *Casabella continuità*, n° 270 (1962), p. 16-19.
- 3 Voir Erwin Gutkind, *L'ambiente in espansione. La fine delle città. Il sorgere delle comunità*, Edizioni di Comunità, Milan, 1955.
- 4 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville* [1966], InFolio, Gollion, 2006, p. 57 ; Aldo Rossi, in Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milan, 1976, p. 75.
- 5 Francesco Dal Co (dir.), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, n° 2 [1968], Electa/The Getty Research Institute, Milan/Los Angeles, 1999.

- 6 Louis I. Kahn, « Form and Design », *Architectural Design*, n° 4 (1961), p. 151.
- 7 Aldo Rossi, *Appunti Libro Urbanistica*, 1963, s.p., Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 8/98.
- 8 Rossi, *L'architecture de la ville*, p. 13.
- 9 Aldo Rossi, « *La arquitectura Analoga* », *2C. Construcción de la ciudad*, n° 2 (1975), p. 10.
- 10 Pour l'intérêt de Rossi pour le palais de Dioclétien, voir Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 12 (1972), s.p.
- 11 Aldo Rossi, in Vittorio Savi, *op. cit.*, p. 75.
- 12 Voir Aldo Rossi, *Lezione Politecnico. La disciplina nel sistema universitario. La facoltà di architettura*, 20 avril 1966, p. 2, Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 1/31 ; Rossi, Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 12 (1972), s.p.
- 13 Aldo Rossi, « Introduzione », in Etienne-Louis Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Padoue, 1967, p. 11-12.
- 14 Pour la relation entre l'œuvre de Le Corbusier et celle de Rossi, voir Vittorio Savi, *op. cit.*, p. 72 ; Roberto Gargiani, *op. cit.*, p. 63-68.

- 15 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 14 (1972), s.p.
- 16 Aldo Rossi, lettre à Carlo Aymonino, 3 juillet 1972, in Claudia Conforti, *op. cit.*, p. 123.
- 17 Aldo Rossi, « Aldo Rossi », *Controspazio*, n° 4 (1974), p. 36.
- 18 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 14 (1972), s.p.
- 19 Manfredo Tafuri, lettre à Aldo Rossi, 12 octobre 1971, Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 11.
- 20 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 15 (1973), s.p.
- 21 André Gide, in Aldo Rossi, note manuscrite, n.d., Fondazione Aldo Rossi, Milan.
- 22 « Comunicazione giudiziaria al capo del Genio Civile », *Il giorno*, 19 avril 1974 ; « Troppo cari per gli inquilini IACP gli alloggi di lusso di via Cilea », *Corriere della Sera*, 25 septembre 1974 ; et Alberto Ferrari, « Case senza tetto », *Casabella*, n° 391 (1974), p. 17-25.
- 23 C'est le titre de la section d'architecture dirigée par Rossi à la XV<sup>e</sup> Triennale de Milan. Voir Gianni Braghieri, Franco Raggi (dir.), *Architettura razionale*, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli Editore, Milan, 1973.





# Bijlmer et Brasilia dans le miroir

Andrea Migotto  
& Martino Tattara

En 1986, l'OMA, fondé par Rem Koolhaas, présentait une étude pour la transformation de la banlieue Bijlmermeer d'Amsterdam<sup>1</sup>. Ce projet singulier constitue encore aujourd'hui l'un des contre-arguments les plus méthodiques et néanmoins subtils opposés au modèle typique des quartiers résidentiels satellites d'après-guerre, avec leurs immeubles de grande hauteur environnés d'espaces verts et d'équipements sociaux. La rénovation était impérative, car le lotissement moderniste de Bijlmer représentait un fardeau financier pour le bureau du Plan local et ne cadrait plus avec l'augmentation du niveau de vie exigé par la population. Étonnamment, l'étude renonçait aux pratiques habituelles de démolition et de reconstruction, sans pour autant opter pour la transformation chirurgicale des bâtiments existants. Le projet prenait à bras-le-corps la réalité déplaisante et dépassée de la ville fonctionnelle pour faire émerger le potentiel à même de satisfaire les demandes grandissantes de la florissante société postfordiste. Pour soigner l'urbanisme moderne, l'OMA ne traiterait pas les maux des I.G.H. surdimensionnés, mal construits et typologiquement homogènes ; c'est le vide qui incarnerait les possibilités de modernisation pour le *high-rise city*.

Après la Seconde Guerre mondiale, la barre et la tour représentaient un idéal pour la ville moderniste. Les bâtiments à grande échelle construits en série ont été privilégiés pour combler le manque de logements et de bureaux. La production industrielle immobilière, dynamisée et souvent soutenue par des fonds publics, a ouvert la voie à un vocabulaire urbain simplifié composé de juxtapositions volumétriques épurées. Libérés des contraintes de la rue et de l'îlot urbain, les bâtiments ont acquis une tridimensionnalité qui, en théorie du moins, devait libérer une expression architecturale moins encarcannée et plus individualisée. Cependant, en particulier dans les quartiers de logements sociaux, ces espoirs ont été déçus en raison de contraintes politiques et financières menant la plupart du temps à une homogénéité architecturale terne. Universitaires, architectes et urbanistes

Lucio Costa, Brasilia (1960),  
Unité de quartier de quatre  
superquadra, dessin des auteurs



ont longtemps été obnubilés par ces qualités et maux des objets architecturaux modernistes, négligeant par là même une réalité plus subtile et néanmoins déterminante : le *high-rise city* était avant tout un projet de réorganisation et de négociation des relations sociales à une échelle urbaine. Depuis les années 1950, ce type d'objectif était poursuivi par le biais de normes législatives et de règles de conception nationales, ainsi que de critères analytiques tels que le zonage fonctionnel et l'intégration de zones résidentielles et d'espaces de loisir. Ces sujets ont été discutés lors du quatrième CIAM, en 1934<sup>2</sup>. Sophie Wolfrum argue de manière convaincante que, durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les fondements théoriques de l'urbanisme fonctionnaliste ont été reconnus comme une vérité sociale encore valable aujourd'hui<sup>3</sup>.

Le meilleur exemple de matérialisation de la ville à immeubles de grande hauteur est celui des gigantesques lotissements résidentiels planifiés par l'État, dont les principes ont rapidement gagné une légitimité internationale après la guerre<sup>4</sup>. Dans plusieurs pays européens, des barres de logements de grande hauteur ont été construites sur des terrains bon marché périphériques à des centres urbains. Ces complexes ont été groupés en unités de voisinage ou en secteurs comprenant des appartements familiaux et des installations destinées aux loisirs, à l'éducation et au commerce. L'organisation rationnelle de ces immeubles ainsi que des espaces collectifs et des terrains non bâtis faisait rentrer la vie quotidienne dans le moule de la production industrielle, une logique sociale typique des décennies d'après-guerre. Elle incarnait ainsi ce que T. H. Marshall voyait comme une caractéristique élémentaire, et pourtant paradoxale de l'État-providence : la cohabitation de la croissance économique capitaliste et de l'extension des droits sociaux<sup>5</sup>.

Le 22 juin 1989, un groupe d'architectes et d'urbanistes d'Amérique du Sud et d'Europe se retrouvait à Rotterdam à l'occasion d'un congrès intitulé *De moderne stad* (« La ville moderne »). Il était consacré aux failles de l'urbanisme moderne et à l'urgence d'évaluer son héritage intellectuel et culturel<sup>6</sup>. En 1989, à la sortie de la guerre froide et d'une longue crise de l'urbanisme d'après-guerre dictée par l'État, il était impératif de se pencher sur ce qu'il restait des leçons de la charte d'Athènes. À l'Est, de grands immeubles de logements en préfabriqué avaient encore été construits pendant une bonne partie des années 1980. Cette typologie était désormais associée partout dans le monde aux politiques étatiques dirigistes. À l'Ouest, en revanche, les critiques insistantes formulées à l'encontre des grands ensembles immobiliers étaient déjà devenues systématiques au milieu des années 1960, une rupture avec ce que l'on observait de l'autre côté du rideau de fer. Tout au long des années 1980, l'urbanisme moderne avait été graduellement perçu comme autoritariste par essence et critiqué pour ses défaillances sociales et matérielles<sup>7</sup>. Plutôt que de se raccrocher à une doctrine universelle, les spécialistes pouvaient répondre aux défis posés par la ville contemporaine en étudiant des cas particuliers pour en dégager des outils d'analyse. En ce sens, le congrès de 1989 allait offrir une confrontation stimulante entre Rem Koolhaas et Maria Luisa Costa, architecte et fille de Lúcio Costa, le concepteur de Brasília.

Koolhaas était le tenant d'une vision européenne négative des réalisations d'après-guerre. Nostalgique des actes héroïques du passé, il estimait qu'en raison de l'éclatement des acteurs du bâtiment et de la prévalence des intérêts privés, il était impossible de créer des formes urbaines totalement contrôlées dans la ville contemporaine. Mais puisque le zonage ségrégationniste et la formation urbaine technocratique enfermaient les interactions sociales dans une camisole spatiale et programmatique, une

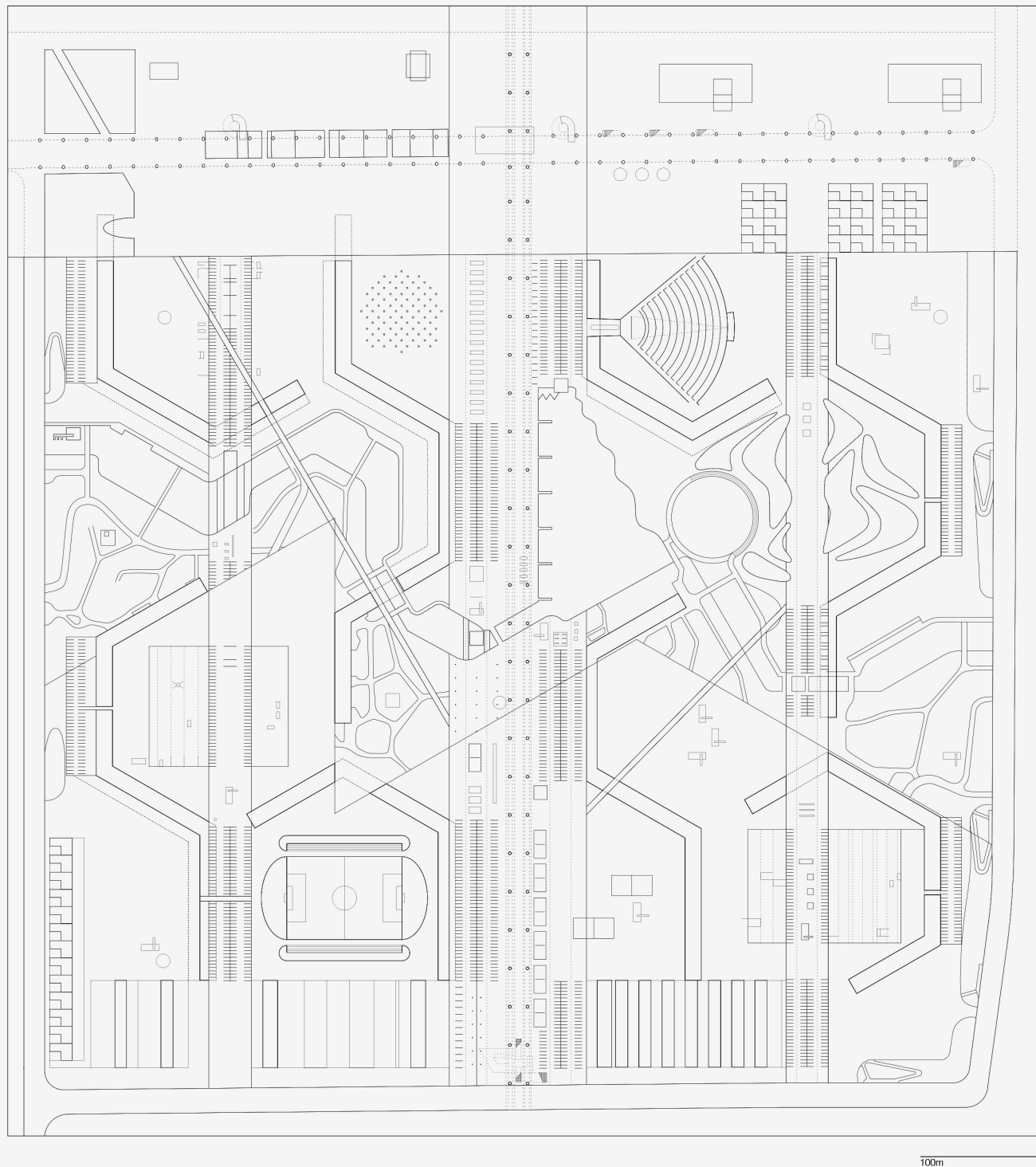
approche passéiste n'était pas non plus envisageable. Faisant de nécessité vertu, Koolhaas embrassait le chaos urbain en décidant de concevoir les restes du passé – le vide – comme des « moyens d'exercer un certain contrôle sur l'aménagement urbain<sup>8</sup> ». Maria Luisa Costa, pour sa part, revenait sur les transformations urbaines de Brasília dans une tentative de réévaluer les qualités formelles du plan d'origine. Pour elle, les caractéristiques largement dénoncées par l'historiographie comme des vices de l'utopie moderniste – échelle inhumaine de la ville, ségrégation fonctionnelle, distance entre bâtiments et espaces ouverts – étaient précisément celles qui avaient favorisé une réception positive et une assimilation culturelle du projet par ses habitants<sup>9</sup>. L'axe monumental, l'ordre des *superquadras*, la relation entre la ville et le *cerrado* environnant constituaient pour Costa des principes urbains lisibles qu'il était possible de s'approprier et d'approfondir.

Au-delà de leurs divergences culturelles, Koolhaas et Costa partageaient une vision de l'héritage de l'urbanisme moderne. Leurs approches ont réorienté l'attention, auparavant fixée sur la *présentéité* de l'architecture (avec des qualités intrinsèquement incontrôlables dans une économie soumise au marché et souvent typologiquement conservatrice), sur tout ce qui restait non bâti, ce domaine où les changements imprévisibles de la vie sociale pourraient se jouer. *Revisie Bijlmer* s'inscrivait dans cette démarche cherchant à conclure une amnistie face à l'effrayante décadence des quartiers résidentiels d'après-guerre. Costa avait suivi une approche comparable dans la planification de l'axe monumental et du *superquadra* résidentiel de Brasília<sup>10</sup>.

Brasília a souvent été qualifiée de *high-rise city* par excellence, et à juste titre. Les axes monumental et résidentiel, dont le croisement définit la forme de la ville, sont dominés par l'architecture simple et pourtant remarquable de ce type moderne. Une suite d'immeubles identiques agencés en rangées parallèles accueille les bureaux ministériels des deux côtés de l'axe et de l'esplanade, s'étendant de la Praça dos Três Poderes à la place municipale, avec les institutions politiques de l'État et d'autres installations culturelles et religieuses. Sur l'axe résidentiel, la volonté de Costa de répondre aux besoins résidentiels de la nouvelle capitale se traduit par une séquence continue de *superquadras*, un terme qu'il a forgé pour désigner de grands îlots urbains d'environ 300 mètres par 300 mètres comptant en moyenne onze immeubles résidentiels, librement répartis dans un environnement semblable à un parc.

Les critiques ont souvent reproché à Brasília d'être un produit littéral de la doctrine du CIAM, le résultat de l'application stricte et dénuée d'inventivité des normes définies dans la charte d'Athènes, basé sur une vision de la ville en collection de grands immeubles modernes dans un paysage vert ouvert et indéterminé. Cette position a été étayée par de nombreux relevés photographiques récemment reproduits dans diverses publications : Brasília est confondue avec son image architecturale et en particulier avec le remarquable profil des établissements publics, presque tous dessinés par Oscar Niemeyer. Non seulement ces images éclipsent le rôle du véritable créateur de la ville, Lúcio Costa, mais elles réduisent également la possibilité de comprendre la ville comme un environnement et pas seulement à travers la nature iconique de ses monuments. Ce qu'il reste, c'est la distance entre l'« artificialité » et la monumentalité perçues des établissements publics, et la véritable dimension de la vie urbaine.

L'intervention de Maria Elisa Costa au congrès de Rotterdam en 1989 invite à une autre lecture : l'architecture jouait un rôle



OMA, Revisie Bijlmer (1985),  
Plan du project, dessin des auteurs

important mais secondaire dans l'idée que son père se faisait de la capitale. Pour saisir pleinement l'importance de l'espace ouvert à Brasilia, il est utile de se référer au rapport de Costa sur la compétition, le document qui expose le plus nettement les principes sous-tendant sa conception<sup>11</sup>. Dans ce court texte illustré de croquis, l'axe monumental est décrit non pas comme un ensemble de formes architecturales indépendantes, mais comme une surface urbaine étendue comprenant des bâtiments publics, judicieusement organisée comme un terrain horizontal. Cette surface qui, des mots de l'architecte, évoque la spatialité d'un centre commercial anglais, peut être parcourue à pied, mais aussi servir pour des défilés. L'architecture des ministères acquiert une dimension territoriale, non pas en attirant l'attention mais, au contraire, en soulignant la tridimensionnalité structurelle du terrain. La monumentalité cesse d'être un trait architectural dérivé de la seule taille des immeubles ; elle découle du caractère même des bâtiments en rapport avec le paysage.

Dans le même rapport, la description du *superquadra* s'ouvre sur les aspects qui seraient habituellement considérés comme secondaires, associés à la question résidentielle. Costa accorde une importance primordiale à l'état du sol, à la qualité du paysage naturel et à la relation entre volumes bâtis et espaces ouverts. Les arbres environnant les bâtiments font l'objet d'une attention particulière et surprenante dans la mesure où ils réduisent la visibilité des immeubles résidentiels, qui deviennent de ce fait des « bâtiments sans importance<sup>12</sup> ». Si dans son texte Costa déplore l'impossibilité de contrôler la qualité d'une future production immobilière, il souligne néanmoins que la cohérence de l'ensemble peut être assurée par la maîtrise de ces aspects traditionnellement considérés comme secondaires. Le périmètre vert de chaque *superquadra*, défini par des arbres, la relation entre le terrain non bâti et les bâtiments isolés, l'échelle dimension compositionnelle, la liberté de parcourir la surface horizontale, la prescription de bâtir sur pilotis, et la valeur communautaire du terrain révèlent la primauté de l'espace ouvert sur la conception des bâtiments.

En 1987, lorsque Costa est convié aux discussions sur la conservation de Brasilia à l'occasion de la candidature de la ville au patrimoine mondial de l'UNESCO, il confirme cette vision<sup>13</sup>. La conservation de la ville, explique-t-il, n'est pas une affaire de protection de son patrimoine architectural. À l'exception de quelques bâtiments institutionnels, il propose même que chaque bâtiment puisse être simplement démoli et reconstruit. En revanche, le volume et la position de chacun d'eux ne devraient jamais être altérés : seule la perpétuation des principes du projet originel permettra à la ville de résister au passage du temps.

Brasilia a été bâtie sur un terrain vierge prêt à accueillir les espoirs d'une modernité florissante. La banlieue de Bijlmer, en revanche, était déjà solidement bâtie lorsque l'OMA a réalisé son étude, et elle incarnait plusieurs appréhensions relatives à la modernité. Depuis plus d'une décennie, le lotissement était méprisé par une opinion publique hostile à une approche fonctionnelle du logement<sup>14</sup>. Son aménagement urbain avait été pensé au début des années 1960 pour accueillir 100 000 *Amsterdammers*, principalement des navetteurs travaillant dans le centre. Le plan d'organisation suivait un motif hexagonal inhabituel dissimulant une disposition urbaine moderniste courante : des bâtiments de neuf étages implantés autour de grands secteurs urbains desservis par des autoroutes, mais aussi par une ligne de métro qui ne serait achevée qu'en 1980. Des équipements commerciaux et de loisir étaient prévus pour le divertissement et le confort des habitants, mais peu ont finalement été installés. Les véritables

problèmes du lotissement sont apparus dans les années 1970, lorsque des revers financiers et l'adoption de nouvelles politiques nationales du logement favorables à la propriété individuelle ont transformé la banlieue de Bijlmer en ghetto pour minorités sociales et raciales, incarnation de l'inachèvement des utopies d'après-guerre. La mairie et les *Woningbouwverenigingen* (les différentes entreprises subventionnées propriétaires du lotissement) se sont alors concertées pour réfléchir aux stratégies financières et architecturales qui permettraient d'endiguer le déclin prématuré du quartier. Malheureusement, toutes les solutions avancées se retrouvaient aux prises avec un dilemme de toute évidence intemporel : retouches chirurgicales à l'architecture des logements de masse d'un côté, démolition aveugle du quartier de l'autre<sup>15</sup>.

Avec *Revisie Bijlmer*, l'OMA proposait une rupture stratégique et conceptuelle profonde. Pour Koolhaas, la démolition à grande échelle de lotissements était inutile : le véritable malaise de la ville d'après-guerre ne trouvait pas son origine dans le caractère monotone et effrayant de son architecture, mais dans la vie polie et prévisible modelée par le principe bien trop dirigiste de « l'unité de voisinage ». À l'opposé du feu d'artifice d'activités, d'usages et de modes de vie métropolitains qu'il avait croqué dans *Delirious New York* en 1978, le patrimoine bâti de l'État-providence européen n'offrait qu'un environnement ennuyeux, codé, pour ne pas dire paternaliste, imprégné de politiques de réparation qui ne faisaient pas le poids face aux désirs naissants d'expression individuelle, de shopping, de socialisation, de loisirs et de divertissements, typiques de la culture post-industrielle<sup>16</sup>. La manifestation par excellence du conformisme d'après-guerre n'était à ses yeux pas le caractère générique et austère des unités de logements préfabriquées de Bijlmer. Le véritable problème reposait dans la configuration programmatiquement (et spatialement) indéterminée du terrain non bâti, qui n'inspirait que des usages banals comme la marche, le vélo et la pêche.

Pour adapter le lotissement ruineux à des usages moins prévisibles et plus autonomisants typiques du paradigme postfordiste en plein essor, l'OMA s'est concentré sur une section représentative du lotissement d'une taille comparable à celle d'une unité de voisinage de Brasilia, soit l'équivalent d'un ensemble de quatre *superquadras* pour Costa. Le cabinet voulait y éprouver la manière dont la reprogrammation d'installations collectives pourrait contrer l'obsolescence idéologique et spatiale de l'urbanisme moderne. Dans sa proposition, l'OMA part des caractéristiques existantes du site et dresse une liste de transformations spatiales et d'usages susceptibles de déclencher une métamorphose sémantique des éléments occupant la surface non bâtie séparant les immeubles. Les espaces inutilisés, discrets, prennent dans ce projet une importance inattendue. Les parkings éparpillés y sont réorganisés en bandes devant les barres résidentielles. Les zones végétalisées sont densifiées et découpées pour créer des masses vertes aux formes géométriques audacieuses. Les cours encadrées d'immeubles accueillent des équipements et des terrains de sport et de loisir, tandis qu'une galerie commerciale est installée sous le viaduc du métro. Grâce à cette densité programmatique renforcée, les immeubles prennent un sens nouveau : ils deviennent un réservoir résidentiel érigé sur un tissu d'activités métropolitaines.

Sans changer d'un millimètre la taille du quartier moderniste ni le moindre trait typologique des bâtiments, *Revisie Bijlmer* utilise le vide pour transformer le *high-rise city* d'après-guerre en infrastructure où mettre en scène les libertés individuelle et collective. L'OMA était visiblement de l'avis de Costa : le non-bâti peut offrir à la ville une forme pérenne. Ramenés à l'arrière-plan,

les immeubles résidentiels ne sont plus les protagonistes de la ville, mais les spectateurs des usages et des relations sociales qui se développent entre et sous eux. Il y a néanmoins une différence cruciale entre les deux approches, une discordance telle que la vision du vide de Koolhaas peut être interprétée comme un rejet du principe de Costa. En effet, contrairement à celui de Brasília, le vide de *Revisie Bijlmer* ne porte pas en soi de réelle valeur spatiale ou formelle puisqu'il autorise des usages indéterminés comme la marche ou le vélo. Or, le vide de la banlieue de Bijlmer était précisément encensé parce qu'il encourageait les architectes à imaginer une appropriation non conventionnelle et, ainsi, de nouvelles installations et activités commerciales. Bien qu'allant à l'encontre de la pratique en vogue mais peu économique de la démolition du patrimoine immobilier social, l'amnistie prototypique offerte par l'OMA à l'urbanisme moderne renonçait ouvertement à une part importante du potentiel d'autonomisation sociale et environnementale du non-bâti. Même si le projet était précurseur dans le caractère changeant des activités susceptibles de se dérouler entre les bâtiments, la liste des usages imaginés prévalait sur les qualités spatiales. Le paradigme de conception avait changé : pour répondre aux transformations sociales et les encourager, les architectes ne proposeraient désormais plus de configurations claires mais abstraites, dans lesquelles la vie humaine peut librement prendre place. La vie elle-même se retrouverait soumise au design par le biais d'une liste d'usages programmatiques précis. Par le biais d'un projet formellement moins oppressant qui répondait immédiatement à des besoins en mutation rapide, le potentiel du non-bâti était dorénavant soumis aux impératifs sociaux et spatiaux de la société postfordiste : la consommation individuelle et la densification urbaine.

Ce texte a été traduit de l'anglais par Anne-Sophie De Clercq.

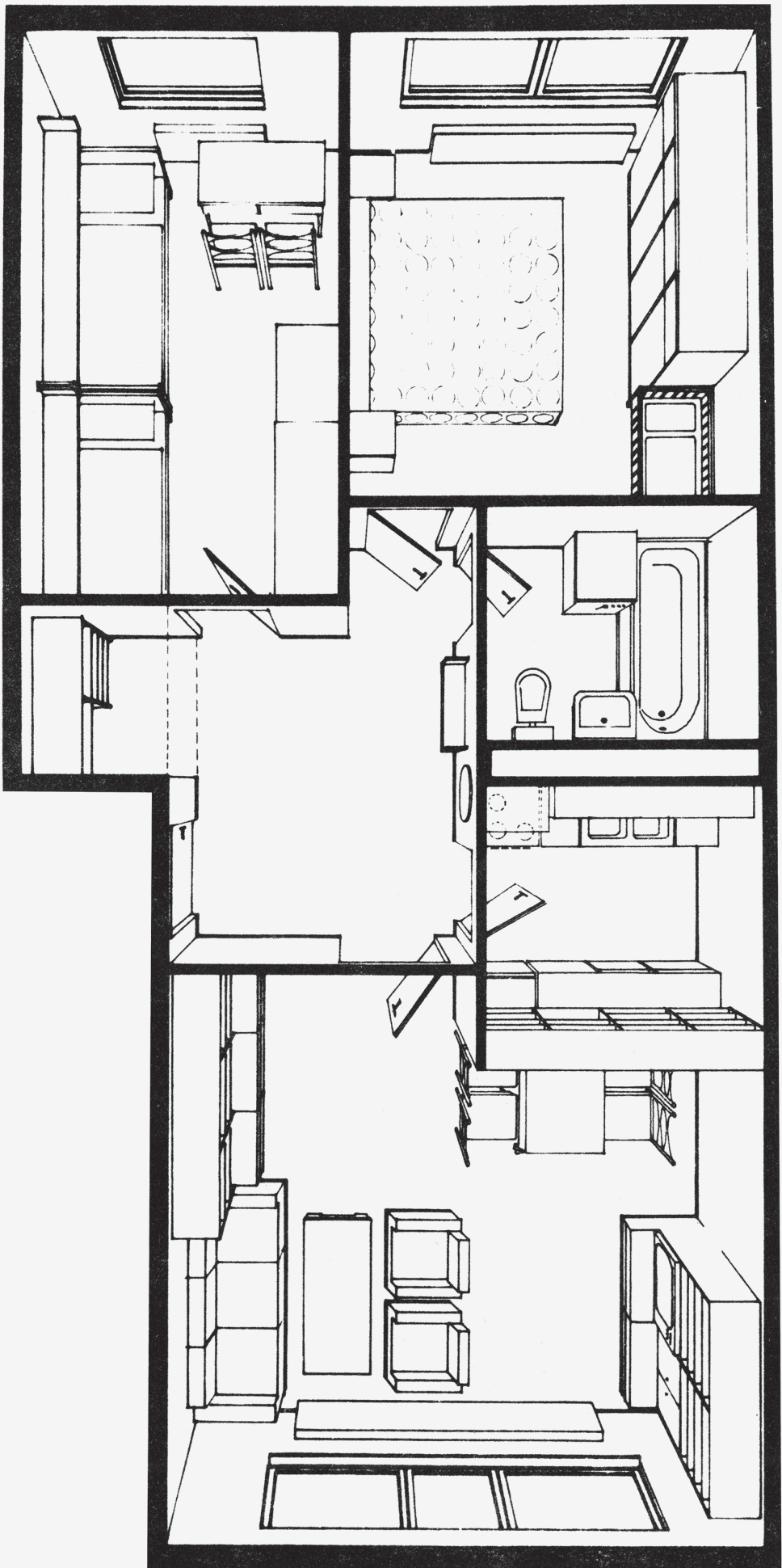
#### NOTES

- 1 OMA/Rem Koolhaas, *Revisie Bijlmer*, Rotterdam, 1986, Archives CCA.
- 2 Paola Di Biagi (dir.), *La Carta d'Atene. Manifesto e Frammento Dell'urbanistica Moderna*, Officina Edizioni, Rome, 1998.
- 3 Sophie Wolfrum, « Zoning bien défini ? », in Evellien van Es, Gregor Harbusch, Bruno Maurer, Muriel Pérez, Kees Somer (dir.), *Atlas of the Functional City. CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Thoth Publisher/gta Verlag, Zürich, 2014, p. 83-90.
- 4 Voir, entre autres, les projets de José Luis Sert, *Can Our Cities Survive ?*, Harvard University Press, Cambridge, 1942.
- 5 T.H. Marshall, *Citizenship and Social Class and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1950, p. 1-85.
- 6 Paul Meurs, Jan Mulver, Wim Nijenhuis, « De moderne stad en het virus van de tijd. Status

- stadconcept problematisch », *De Architect*, n°11 (1989), p. 78-87.
- 7 Mentionnons l'exemple frappant d'Alice Coleman, *Utopia on Trial. Vision and Reality in Planned Housing*, Hilary Shipman Ltd., Londres, 1985.
- 8 Rem Koolhaas, « Imaginer Le Néant », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 238 (1985), p. 38.
- 9 Voir, par exemple, James C. Scott, *Seeing like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven, 1999.
- 10 Koolhaas est récemment revenu sur l'impact que Brasília avait sur lui en soulignant la fascination que la ville, construite *ex nihilo*, exerçait sur son imagination. <<http://revistacentro.org/index.php/koolhaasen>>
- 11 Lucio Costa, *Memória Descritiva do Plano Piloto de Brasília*, 1956, <[doc.brasilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml](http://doc.brasilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml)>

- 12 Lucio Costa, Arthur Korn, Denys Lasdun et Peter Smithson, « Capital Cities », *Architectural Design*, n° 11 (1958), p. 437-441.
- 13 Lucio Costa, « Brasília revisitada », in *Id.*, *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, Rio de Janeiro, 1985, p. 330-331.
- 14 Frank Wassenberg, *Large Housing Estates. Ideas, Rise, Fall and Recovery. The Bijlmermeer and Beyond*, Thèse doctorale, TU Delft, 2013.
- 15 Pour un exemple de transformation architecturale de grand ensemble, voir F. Bokelman, J. van Leeuwen, « Revitalizing Bijlmer. Verbetering aan Geinwijk, Gerenstein en Echtstein », *De Architect*, n°9 (1987), pp. 51-55.
- 16 Rem Koolhaas, « The Las Vegas of the Welfare State », in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, p. 861-877.





# Die Platte comme manifeste socialiste

Anja & Martin  
Fröhlich

Dans l'est de l'Allemagne, le terme de *Platte* renvoie au-delà d'un simple élément de construction ou d'une forme de bâtiment. En allemand, le mot *Platte* désigne le panneau en tant qu'élément préfabriqué à proprement parler, mais aussi le bloc en construction préfabriquée, de préférence en béton. Il est également associé au programme politique, synonyme d'égalité sociale et symbole d'ascension socialiste. Cet état de fait s'explique par le rôle majeur de la construction standardisée, à l'origine – au cours des deux dernières décennies de la RDA – d'un système de construction unique principalement déployé avec la série de construction de logements 1970 (WBS 70). L'extrême uniformité des bâtiments et des logements construits pose la question du rôle joué par l'homme au sein de ce processus. L'analyse qui suit interroge de ce point de vue le concept répondant à la « question du logement » dans la RDA, à l'aune du conflit entre promesse d'égalité et perspective architecturale.

Par sa réponse à la « question du logement », la politique de la RDA visait deux objectifs majeurs déjà préformulés par Friedrich Engels : remédier à l'extrême pénurie de logements et mettre un terme à l'inégalité sociale. Toutes deux dues à l'industrialisation et à l'urbanisation du XIX<sup>e</sup> siècle, elles n'ont cessé d'alimenter la critique vigoureuse du capitalisme par le mouvement ouvrier. Dans son livre *La Question du logement* de 1872, Friedrich Engels défendait la thèse selon laquelle le capitalisme ne saurait remédier à la pénurie de logements : « Ce n'est pas la réponse à la question du logement qui résout du même coup la question sociale, mais bien la réponse à la question sociale, c'est-à-dire l'abolition du mode de production capitaliste, qui rendra possible celle de la question du logement<sup>1</sup>. »

C'est un siècle plus tard environ, avec l'intention résolue de renverser le capitalisme et de le contrer par une forme d'habitat universelle et des méthodes de production industrielles, que le gouvernement de la RDA a fait la promesse, par son programme de construction de logements, de fournir « à chacun son propre logement ». La foi en la rationalisation devait lui permettre de relever ce défi.

La fabrication en série ayant autorisé une diffusion à grande échelle des biens de consommation, la production de « logements à la chaîne » semblait déjà possible, au cours des années 1920, selon l'avant-garde architecturale représentée par Walter Gropius, Ernst May, Martin Wagner et Bruno Taut. La politique de la RDA a immédiatement souscrit à cet objectif de répondre à « la question du logement » par des conditions socialistes modifiées. Le concept reposait sur l'idée technocratique de dépassement des inégalités sociales par le recours à la technique la plus moderne. La condition sociale pour une telle stratégie était l'homogénéisation des conditions d'habitat, les gains de productivité dégagés par une fabrication à la chaîne s'accompagnant d'une standardisation extrême des produits. L'industrialisation de la construction de logements dans la RDA était par conséquent liée à une représentation sociale dans laquelle l'individualité jouait un rôle annexe. En tant que produit industriel, *die Platte* devient le programme politique pour l'éducation d'un nouvel homme socialiste.

L'idéal d'égalité lui-même n'est pas une « construction » du marxisme-léninisme, mais un objectif de développement social qui façonne la pensée socio-philosophique depuis l'Antiquité. Le mouvement ouvrier et la théorie socialiste voyaient toutefois avant tout dans l'égalité sociale – à savoir une égalité étendue aux conditions de vie – la réponse résolue à la revendication pour l'égalité. C'est également à cela que se référaient Marx et Engels lorsqu'ils appelaient de leurs vœux, dans le *Manifeste du parti communiste*, une société dans laquelle « le libre développement de chacun [serait] la condition du libre développement pour tous.<sup>2</sup> » Dans ce contexte, la politique du logement allait justement jouer un rôle décisif. Engels ayant annoncé que la réponse à la « question du logement » serait apportée par le socialisme, la politique de la RDA se devait de trouver des mesures appropriées dans ce domaine. Le droit au logement a ainsi été inscrit dans la Constitution et la propriété privée du sol abolie – en septembre 1950 est entrée en vigueur la loi sur la reconstruction permettant la reconstruction des villes dans la RDA par l'abolition de la propriété privée dans les zones urbaines détruites – ; les surfaces habitables ont été réparties par les administrations communales et les loyers fixés par la loi. L'égalité comme critère social essentiel devenait un leitmotiv idéologique central du fait de la revendication en faveur d'un « rapprochement des classes et des couches sociales ». L'une des conséquences a été la désindividualisation de la société dans laquelle chacun devait s'engager au profit du collectif au sein d'un réseau dense d'éducation et de contrôle mutuel. La plus petite cellule sociale était la famille nucléaire socialiste, appelée « collectif de base ». L'environnement social de chacun s'est constitué par l'addition avec d'autres « collectifs » comme le collectif pionnier, le collectif sport, le collectif travail ou le collectif occupants de l'immeuble. « La relation entre société et famille dans le socialisme est définie par l'harmonie fondamentale entre les intérêts de chacun, ceux des différentes familles et les intérêts de la société<sup>3</sup>. »

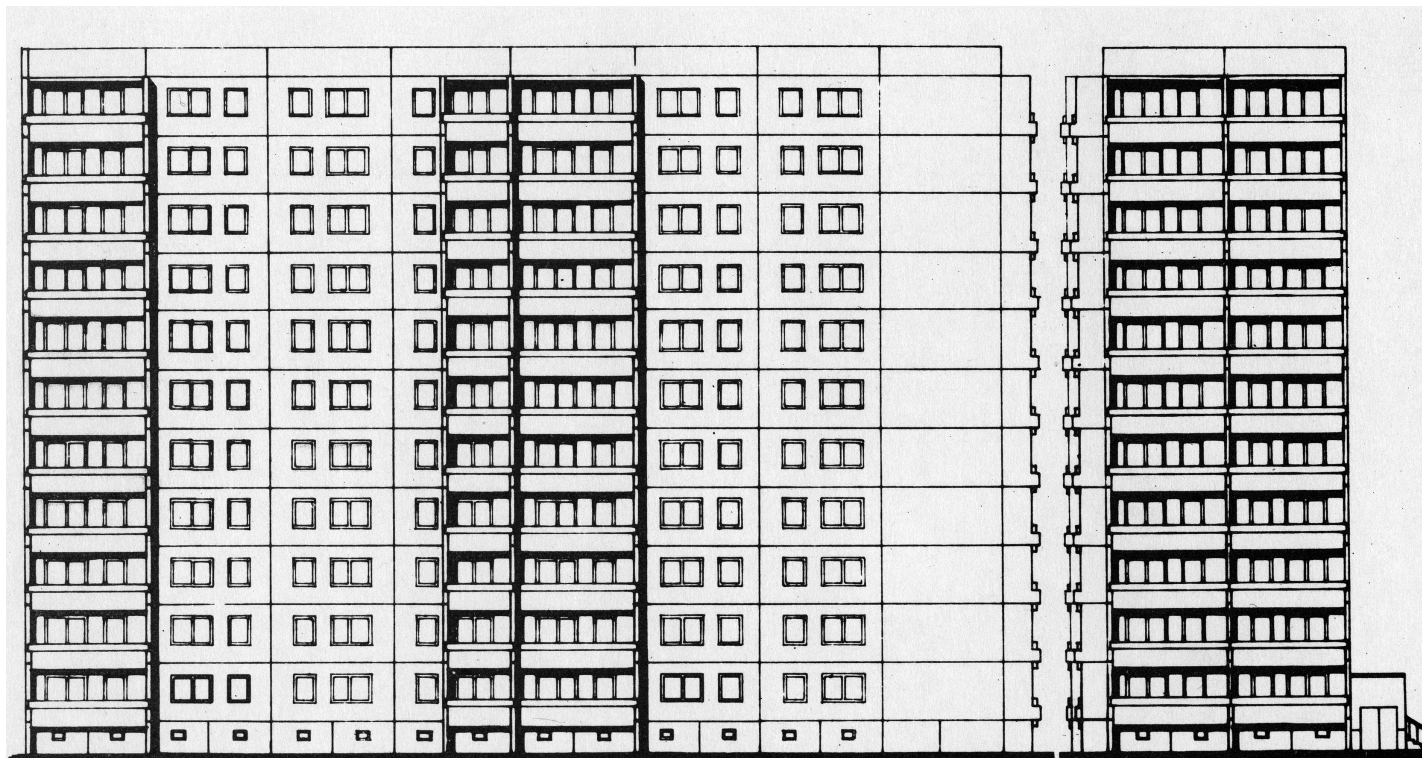
La réponse du secteur du bâtiment à la demande d'harmonie et d'égalité se manifeste par la création de conditions d'habitat égales et confortables. Le logement n'était plus considéré comme une marchandise et ne devait pas non plus exprimer la différenciation sociale. Cet objectif se retrouve dans les concepts d'urbanisme, surtout au début des années 1970, notamment dans l'aménagement de Halle-Neustadt : « Le complexe d'habitat d'une ville sous le socialisme ne se caractérise pas par la différenciation en fonction des classes de revenus, catégories socioprofessionnelles ou autres différences. [...] Chacun vit dans des logements similaires et des conditions égales : le directeur général loge dans le même bâtiment que l'opérateur de ligne du grand combinat de chimie, la maire dans

le même bloc que l'opérateur du centre de contrôle de la centrale thermique et l'urbaniste ayant participé à la conception de la ville<sup>4</sup>. » Un type de logement unique a été développé – sur la base d'une idée d'égalité fondamentale – pour les femmes et les hommes socialistes adaptés, dans de grands ensembles aux structures identiques.

La devise reprise du modèle soviétique (et de Khrouchtchev) : « Construire mieux, moins cher et plus vite », s'est traduite par l'expérimentation de méthodes de fabrication industrielles selon différents procédés de préfabrication – au début la construction de blocs, par couches et la construction par blocs de briques. L'objectif de ces expérimentations consistait à jeter les bases de leur utilisation à grande échelle, mais aussi à établir des valeurs indicatives pour les différents coûts. Après une expérience de vingt ans en industrialisation du bâtiment en Union soviétique, l'architecte Hans Schmidt a affronté le défi de poser les bases théoriques pour la typisation et la standardisation de l'ensemble de la construction de logements dans la RDA. En 1956, ce Suisse ouvertement communiste a occupé durant deux ans le poste d'architecte en chef à l'Institut de typisation récemment créé. Il a accéléré la conversion à la planification par types et à la préfabrication industrielle. Les premiers essais de construction par grands panneaux ou en panneaux de béton se sont déroulés en parallèle. La première usine de panneaux a été mise en service à Hoyerswerda en 1957, la technique de construction de la RDA se trouvant alors au niveau international. Il convenait désormais d'élaborer de nouveaux plans standard.

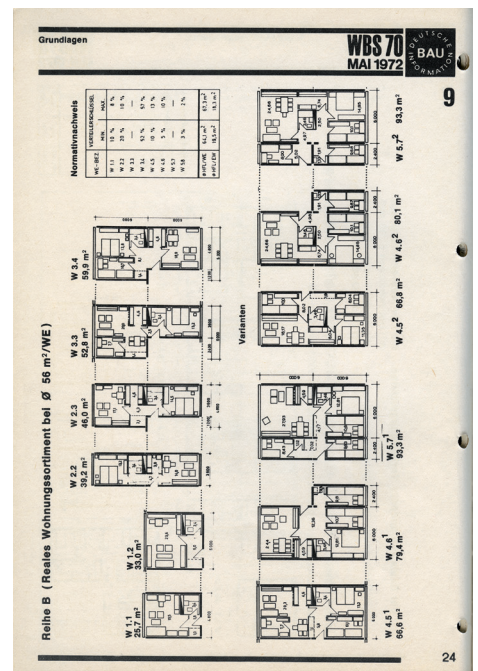
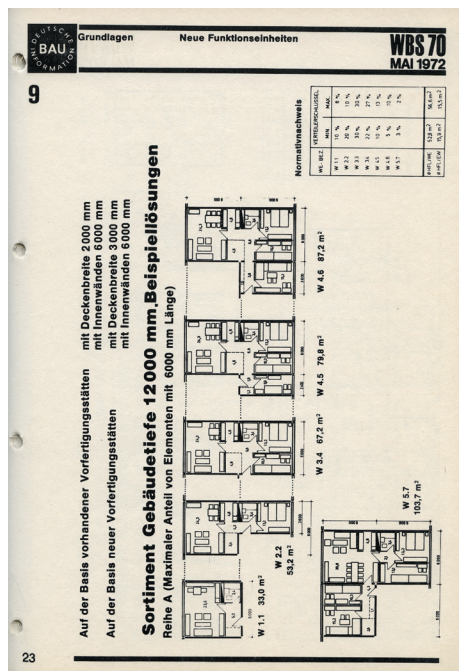
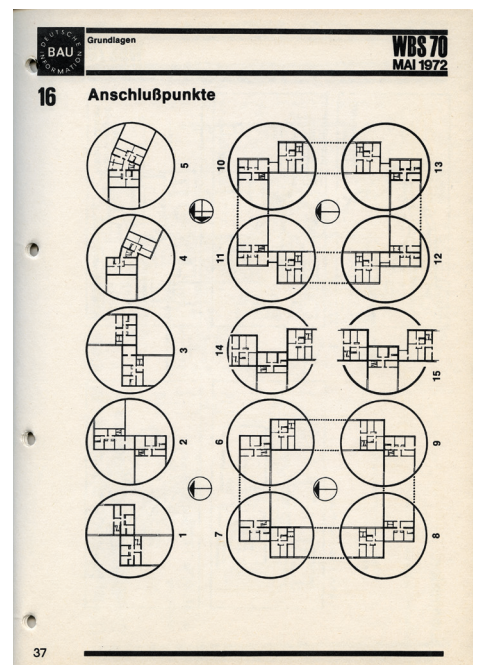
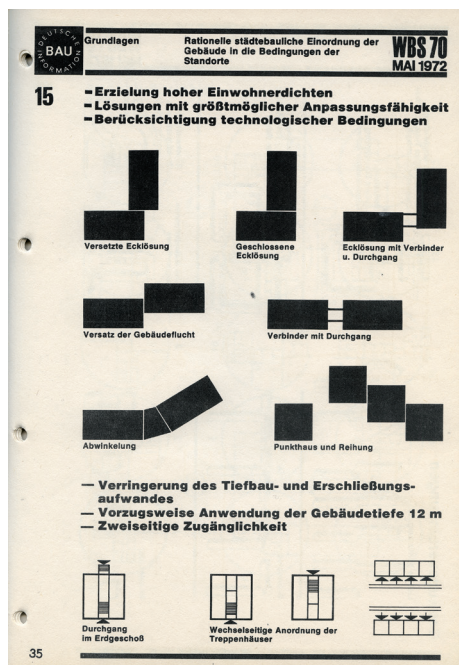
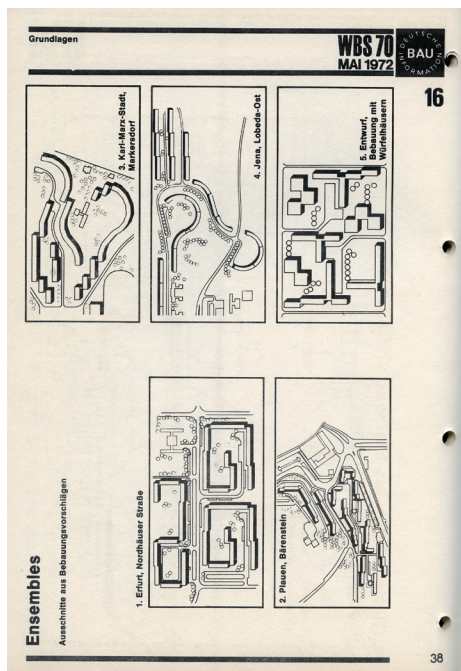
Les économies espérées n'ont cependant pas été atteintes au moyen de la construction par panneaux. Les types P1, P2, QP et P Halle étaient si différents du point de vue constructif que le répertoire du catalogue d'éléments n'a cessé de s'étoffer, malgré des plans similaires. Ce n'est qu'avec le développement des types P2 à WBS 70 que la conversion à un système unique a réussi, au cours des années 1970, avec une gamme d'éléments nettement restreinte. Le concept de ce mode constructif en grands panneaux de béton s'appuie sur la décomposition du bâtiment en un nombre minimal de panneaux aussi similaires que possible, prêts à l'emploi, préfabriqués et montés sur le chantier. C'est ainsi que le système modulaire de production économique WB S70 est devenu, avec quelque 644 900 logements, le type de bâtiment le plus répandu dans la RDA, avec un total d'environ 1 459 500 logements en construction par panneaux<sup>5</sup>.

Réalisés en immeubles de cinq, six et onze étages, les types de plans WBS 70 ont été conçus selon la demande de surfaces, le catalogue proposant des logements d'une à cinq pièces. Pour augmenter l'espace habitable, des surfaces ont été ajoutées dans la profondeur ou la largeur à partir d'une trame de base de 6 × 6 mètres. La conception des plans repose sur une répartition précise de l'habitat en fonctions distinctes – cuisiner, manger, se laver et dormir. Un espace particulier a été affecté à chacune de ces fonctions : cuisine, salle à manger, salle de bains et chambre(s) à coucher. Ce rationalisme reprend à l'évidence les idées de la construction du logement le plus petit pour le « minimum existentiel », où chaque pièce a été optimisée selon ses fonctions. Dans l'esprit de la rationalisation tayloriste, même les surfaces, l'équipement et les mouvements nécessaires ont été minimisés. Dès la fin des années 1920, Alexander Klein avait apporté une contribution majeure à l'optimisation de la surface d'habitation par des analyses schématiques de l'enchaînement des mouvements des habitants<sup>6</sup>. Les études autour des types de plans WBS 70 ont conduit à une diminution progressive de la surface du logement pour atteindre une surface moyenne d'environ 56 m<sup>2</sup> (surfaces de logements moyennes dans le cas d'une répartition du type de logement pour



Vue des logements série 70,  
loggia et pignon, 11 étages





## Liens des bâtiments

## Classification urbaine rationnelle des bâtiments

### Points de connexion des bâtiments

Propositions d'ensembles  
Variantes de plan d'étage  
avec une profondeur de construction  
de 12 mètres

**Gamme réelle d'appartements  
d'une taille moyenne de 56 m<sup>2</sup>  
par unité**

une profondeur de bâtiment de 12 m), avec comme résultat que les pièces étaient si petites qu'elles ne pouvaient être meublées que suivant la manière prescrite. Depuis le simple meuble jusqu'au système de mobilier, l'aménagement spatial lui-même faisait partie du concept de typisation. Il a été adapté aux logements avec précision et sur mesure. Les Deutsche Werkstätten Hellerau ont mis au point un programme mobilier à partir d'un système modulaire pour tous les domaines du logement. Un collectif de concepteurs sous la direction de Rudolf Horn a développé le programme *MDW* (Modulprogramm Deutsche Werkstätten), comme le programme d'éléments mobiliers *Leipzig 4* de 1964.

Il comprenait un programme de base avec sièges ou rangements et tables, complété par du mobilier pour chambres à coucher, d'enfants ou pour jeunes. À l'instar de la construction de logements, le programme mobilier était conçu pour la fabrication industrielle en série, très productive, de quelques composants d'un système tramé rigoureux. Le concept WBS 70 s'oppose ainsi radicalement au plan neutre d'habitat qui, avec des pièces de surfaces similaires, une cuisine habitable et du mobilier au choix, augmente la variété d'utilisation des pièces et offre aux différents occupants la possibilité de se retirer dans une pièce. Dans le type WBS 70 au contraire, seule la salle de séjour permet un retrait à l'écart du travail et des fonctions physiologiques. Il s'agissait du lieu des repas et des échanges. Les chambres à coucher étaient en revanche dédiées à la nuit et au rangement des vêtements, la cuisine à la préparation des repas. Toute autre utilisation était à peine envisageable, voire proscrite. Les personnes devaient en effet s'adapter – aux logements comme à la société socialiste.

La réponse à la « question du logement » avant 1990 était un projet ambitieux de la politique de la RDA sur la voie planifiée vers des lendemains supposément lumineux grâce au progrès. Du point de vue quantitatif, on pourrait dire que la promesse du programme de construction de logements de 1973 a été tenue. Environ 2 172 000 logements ont été construits avant le tournant politique de 1989<sup>7</sup>. À l'époque postsocialiste où les logements sont mis en vente, on constate en héritage des manquements qualitatifs au niveau du concept architectural. L'un des problèmes majeurs est l'absence de personnalisation et de diversité. Cela se manifeste par le fait que, mis à part le studio pour célibataire, aucune autre forme de cohabitation que celle d'une famille nucléaire n'a été prévue. Même dans les types de plans pour famille nucléaire, les fonctions étaient strictement prescrites et affectées à des lieux, des heures particulières et des personnes spécifiques. La prise en compte de critères comme la diversité et la flexibilité n'était pas envisagée, car des logements où l'on ne peut que manger et dormir convenaient bien mieux pour former les personnes en une « masse homogène », exactement comme elle a elle-même été incarnée dans les bâtiments. L'analyse des compositions urbaines tend à faire penser que les bâtiments n'ont pas été conçus pour un site spécifique, mais au contraire que des sites ont été recherchés pour les bâtiments. Dans le but d'adapter à grande échelle le système

rigide de la construction par grands panneaux, le catalogue de types a été complété par des éléments, au moyen de détails spécifiques pour des solutions de retrait et d'angle, mais aussi des liaisons articulées entre bâtiments. Dès 1957, Hans Schmidt avait identifié le risque que cette obsessionnelle fabrication en série de logements standard ne débouche sur un conflit formel, lorsqu'il s'était confronté à l'introduction de la construction industrialisée et qu'il en avait appelé – sur un ton critique – à une nécessaire conversion : « On sépare la question de l'architecture de celle de la pratique de la construction... et la question de l'architecture reste sans réponse<sup>8</sup>. » L'enfilade de logements identiques dans des bâtiments similaires et sans articulation – donc des logements standard dans des bâtiments standard – dégage une impression extrêmement limitée du potentiel de l'architecture qui, sous cette forme, ne nécessite pas le recours à des architectes, car aucun travail d'architecture n'est nécessaire après l'élaboration du concept dans le catalogue de types.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Bruno Flierl, ancien collaborateur de Hans Schmidt, affirme que les architectes ne sont que des « employés du bâtiment qui n'est pas une discipline d'urbanisme et d'architecture, mais un secteur de production constructive »<sup>9</sup>. Les architectes se sont ainsi plus ou moins retirés de la conception de logements qui ne vise plus que l'approvisionnement de base et ne poursuit qu'un objectif quantitatif de conception. L'échec ne revient pas tant aux architectes, qui se sont efforcés d'introduire des variations dans les plans, qu'aux prescriptions économiques. La conséquence de cet état gelé du logement standard et de l'architecture standardisée était un refus du développement culturel et des identités locales.

La responsabilité en incombe en fin de compte au système socialiste dont Flierl révèle les conditions de propriété et de production, à propos de l'architecture et, plus généralement, de la société dans la RDA : « Le secteur du bâtiment de la RDA n'avait pas non plus à faire ses preuves sur un marché. Il assurait la fonction d'approvisionnement du marché intérieur et n'affrontait aucune concurrence, contrairement à l'industrie automobile de la RDA qui a, des décennies durant, fabriqué le même modèle automobile de piètre qualité<sup>10</sup>. » Il en allait de même pour les logements : une fois construites, les 47 usines de panneaux n'ont cessé de fabriquer le même type ; or, des questions d'économie, de technique et de valeur d'usage se posaient à une tout autre dimension : « Comme dans d'autres pays, nous ressentons une saturation accrue vis-à-vis de produits valorisant par l'image leurs atouts en matière de technique et d'économie, mais qui ne contribuent pas à l'émergence d'un sentiment d'appartenance nationale. Les arts plastiques ne peuvent remplacer ce que l'architecture ne propose pas. On ne peut parler d'art lorsque les pierres restent muettes !<sup>11</sup> » Dans ce contexte, il est bien évident que la réponse à la « question du logement » ne concernait pas l'architecture, mais plutôt l'identité d'une société socialiste dans laquelle l'architecture était conçue et utilisée.

Ce texte a été traduit de l'allemand par Yves Minssart.

#### NOTES

1 Friedrich Engels, *La Question du logement, Der Volksstaat*, n° 51-53 (1872), p. 103.

2 Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848, p. 482.

3 Georg Abmann (dir.), *Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie*, Dietz Verlag, Berlin, 1983, p. 179.

4 *Halle-Neustadt. Plan und Bau der Chemiewerkstadt*, VEB Verlag für Bauwesen, Berlin, 1972, p. 85.

5 R. Oswald et V. Schnappauff, *Wohnbauten in Fertigteilbauweise in den neuen Bundesländern. Bauforschung für die Praxis*. Tome 2, IRB Verlag, Stuttgart, 1995, p. 12.

6 Voir Alexander Klein, « Untersuchungen zur rationalen Gestaltung von Kleinwohnungsgrundrissen », *Die Baugilde*, n° 22 (1927), p. 1349-1368, et Alexander Klein, « Neues Verfahren zur Untersuchung von Kleinwohnungsgrundrissen », in *Id.*, *Der Städtebau*, s.l., 1928, p. 16-21.

7 R. Oswald et V. Schnappauff, *op. cit.*, p. 11.

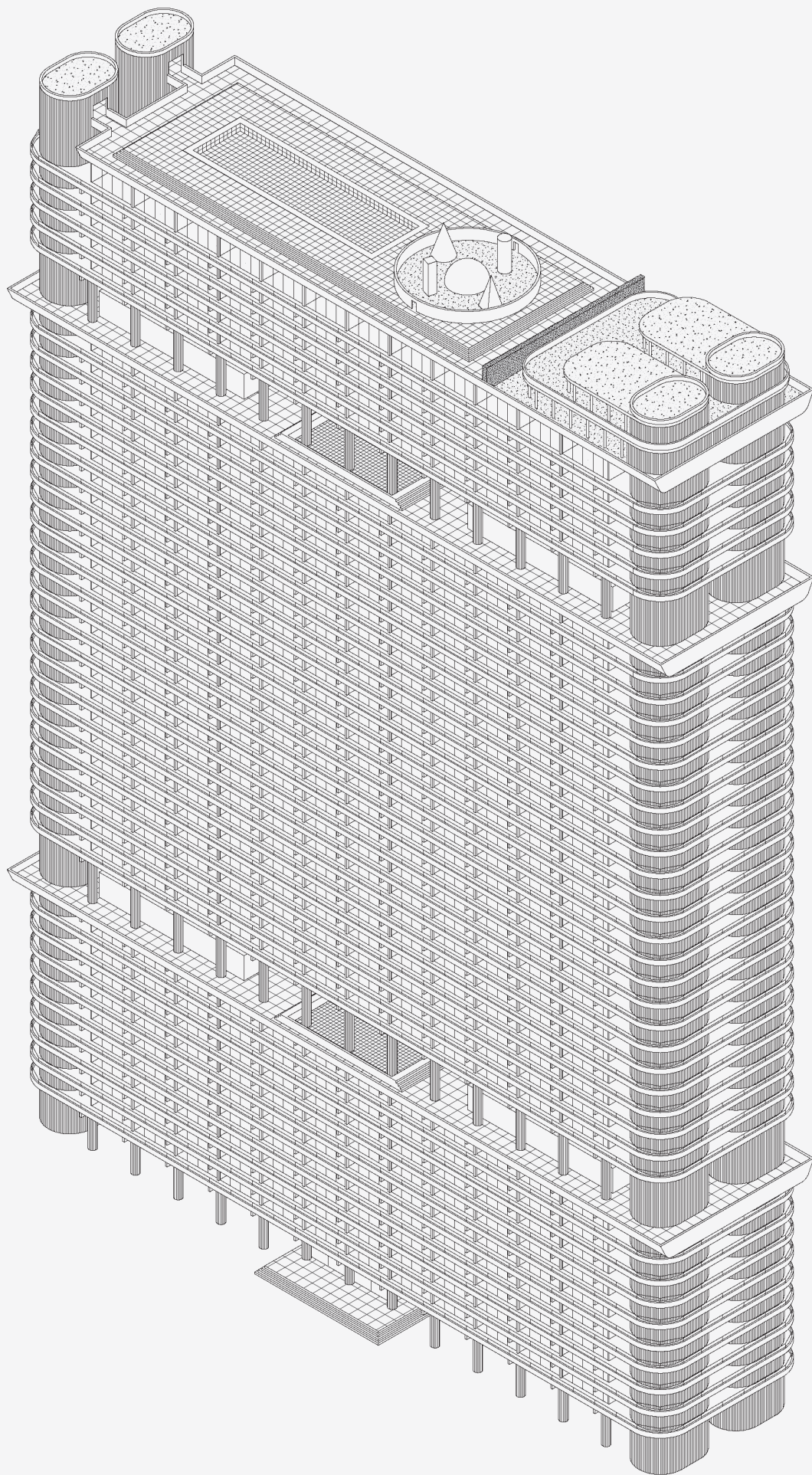
8 Hans Schmidt, « Es geht um den Weg unserer Architektur », *Deutsche Architektur*, n° 1 (1957), p. 44-46.

9 Bruno Flierl, « Komplexe Stadtgestaltung in den 80er Jahren – Theoretische Probleme », *Architektur und Bildende Kunst*, n° 4 (1982), p. 4-24.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*





# Menace double dans l'IGH de Ballard

Sarah Nichols

« Plus tard, installé sur son balcon pour manger le chien, le Dr Robert Laing réfléchit aux événements insolites qui s'étaient déroulés à l'intérieur de la gigantesque tour d'habitation au cours des trois derniers mois<sup>1</sup>. » C'est sur cette phrase que s'ouvre le roman *I.G.H.* de J. G. Ballard (publié en 1975). Dernier opus de *La trilogie de béton* (qui rassemble également *Crash !* et *L'île de béton*), *I.G.H.* s'attaque à la tyrannie du confort domestique dans un immeuble à appartements de Londres. L'immeuble du titre est représenté comme une tour sur les illustrations de couverture et dans l'adaptation cinématographique de 2015, mais Ballard précise dans plusieurs passages qu'il s'agit d'une barre. Ses dimensions imposantes – 40 étages et un millier d'appartements – suggèrent qu'elle se tient sur son extrémité courte, plus haute que large<sup>2</sup>. Alors que, comme le souligne Stanislaus von Moos, la plupart des immeubles de logement de l'époque étaient tout en longueur plutôt qu'en hauteur, ce gratte-ciel avec ses galeries d'accès extérieures est un des nombreux clins d'œil aux multiples IGH – *immeubles de grande hauteur* – britanniques d'après-guerre, et plus précisément à deux réalisations d'Ernő Goldfinger : la Balfour Tower (1967, 21 étages) et la Trellick Tower (1972, 31 étages)<sup>3</sup>.

En définissant l'immeuble de béton en type résidentiel, *I.G.H.* incarne les lotissements familiaux de la période d'après-guerre. Aux dixième et trente-cinquième étages, des corridors composant deux « rues dans le ciel » accueillent juste ce qu'il faut d'espaces de divertissement et de vente pour dissuader les occupants de sortir du bâtiment. Ils servent aussi à séparer le « prolétariat », c'est-à-dire les travailleurs des métiers de services entassés dans les neuf étages inférieurs, de la classe moyenne qui occupe les étages intermédiaires, elle-même coupée d'une « oligarchie » d'ultra-riches qui profite des cinq derniers étages. Avec une ironie désabusée, Ballard pervertit l'idée de reproduction du plan de masse pour définir une nouvelle hiérarchie sociale « en haut/en bas » qui n'impose plus une distinction entre employés de maison et aristocratie terrienne, mais entre différents niveaux



de professions bourgeoises. Dans l'univers *ballardien*, la violence s'installe progressivement. La mise en relief des tensions explosives intestines aux trois classes détache le roman des débats réducteurs sur les prétendues failles du logement social pour en faire une réflexion plus large sur l'étrangeté de la vie moderne.

Si l'immeuble de bureaux a suscité plus d'attention d'un point de vue typologique – son silence, ses ratés, ses murs-rideaux –, l'immeuble de logements est plus clairement défini par un ensemble de traits bien établis, dont le plus évident est le corridor. Dans un immeuble de bureaux, la configuration spatiale n'est pas figée : il est toujours possible d'arranger l'espace en plateau, d'organiser différentes pièces autour d'un couloir ou de penser d'autres configurations. Dans l'immeuble de logement, il en va autrement. Le long corridor, inévitable et pourtant antinomique de l'anonymat métropolitain, constitue un lieu par excellence où se joue le conflit moderne : bonjours forcés, regards fuyants, chicanes sur les chaussures ou les sacs poubelles déposés devant les portes, circulation des odeurs et des bruits d'un appartement à l'autre... Ballard l'avait bien compris, et c'est par le prisme d'une violence obsessionnelle qu'il révèle l'étrangeté et l'aliénation fondamentales de ce type de logement. Les équipements organisationnels non thématiques de l'immeuble deviennent des éléments sociaux définitoires au même titre que les grandiloquences architecturales que constituent les « rues dans le ciel ». Dans une approche de l'architecture froide et hyperconsciente du discours contemporain dans le domaine mais qui s'abstient de se positionner par rapport à ce discours, *I.G.H.* renvoie l'immeuble de béton aux architectes, et met sur un pied d'égalité l'ascenseur, l'escalier d'évacuation, le corridor, le vide-ordures et les espaces communs.

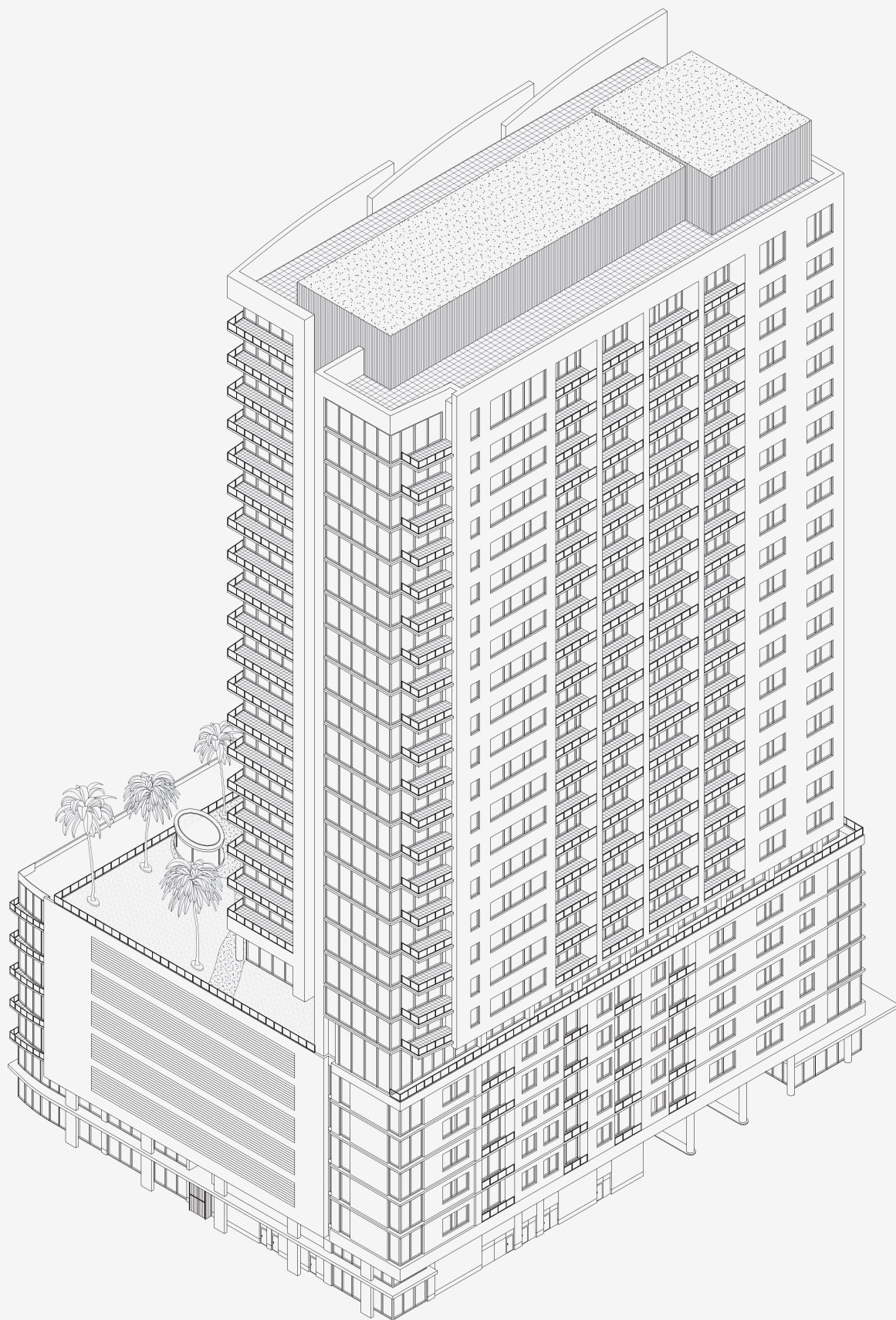
Chez Ballard, l'immeuble n'est pas qu'un décor ; il met le récit en branle. Dans un climat tendu engendré par l'inévitabilité de voisins dont le simple nombre devrait pourtant suffire à rendre chacun anonyme, les éléments et l'infrastructure deviennent des sources de friction du vivre-ensemble, tout en offrant la possibilité de penser une forme de communauté neuve mais perverse. À la suite d'une panne de courant brève mais suspecte, les habitants deviennent des grains de sable dans l'engrenage qu'est leur immeuble : ils actionnent les interrupteurs, sectionnent des câbles et érigent des barricades. Dans l'ennui produit par le confort moderne, le corridor, le balcon, la circulation verticale et les « rues dans le ciel » deviennent des formes distinctes d'antagonisme. Malgré cela, l'approche relativiste des espaces banals comme remarquables prive la structure architecturale dans son ensemble de tout statut particulier. Le fonctionnalisme des espaces est défini (et essentiellement complété) par les services qu'offre le bâtiment. Les descriptions de machines bourdonnantes, de tuyauteries suintantes et de tableaux de commande chromés sont aussi riches et centrales que celles de l'efficacité du plan, du moelleux des moquettes ou de la torpeur du béton. « L'ensemble formé par le conditionnement de l'air, les ascenseurs, les vide-ordures et l'installation électrique » dans cette « immense machine » assure « à la perfection une quantité de tâches qui, un siècle plus tôt, auraient requis la présence d'une armée de domestiques infatigables »<sup>4</sup>. Ballard met en scène d'innombrables conflits interpersonnels dans cette tour, mais n'y place aucun membre d'une classe de personnel d'entretien dont dépendrait un tel bâtiment. Pas un concierge, jardinier, plombier, électricien ou homme de ménage n'interfère avec le concept de cette machine à habiter en unité autonome et homogène qui sombre dans la sauvagerie non pas malgré mais *à cause* du bâtiment qui répond aux moindres besoins de ses occupants. *I.G.H.* n'est ni édifiant ni particulièrement anticonformiste.

L'immeuble en béton a toujours été mal aimé. On l'a souvent comparé à une boîte d'allumettes ou même, comme le fait Jean-Luc Godard dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), à une boîte de lessive. Il était déjà passé de mode à son apogée, bien avant d'être dénoncé comme un des maux du logement sous l'État-providence. Au début des années 1960, nombreux étaient les modernistes déjà prêts à se libérer de l'étau des corridors sans issue des immeubles de béton. L'orphelinat municipal d'Aldo van Eyck (1960) et le logement pour étudiants de Giancarlo de Carlo à Urbino (1966) ouvraient de nouvelles voies : au lieu de l'empilement d'étages à circulation contrainte, ces projets se laissaient aller à des périmètres moins stricts avec des espaces qui se chevauchent, une circulation ramifiée et des frontières plus subtiles entre le collectif et le privé. L'attachement à l'IGH s'est amenuisé à mesure que le CIAM se démaillait : tandis que quelques membres de la Team X hachaient menu le logement pour le recomposer en ensembles moins lisses, d'autres s'attaquaient au déterminisme de la barre et de la tour avec des bâtiments en réseau – des « toiles » chez Shadrach Woods –, dans lesquels les corridors ne seraient plus des rues mais les parties d'un système ouvert.

Et pourtant, alors même que les projets de ce type se multipliaient sur le papier, les projets de grande envergure initialement lancés au début des années 1950 arrivaient seulement en phase d'achèvement et des bâtiments encore plus imposants étaient toujours en construction<sup>5</sup>. Ballard érige sa tour fictionnelle à une période où des critiques s'élèvent contre les promesses de l'État-providence d'après-guerre. En 1972, alors que commence la démolition de Pruitt-Igoe, Newman publie son travail fondateur sur « l'espace défendable ». Il donne une base *a priori* scientifique à la dépréciation des immeubles de béton, et particulièrement à ses corridors flanqués de deux rangées de logements et à leur circulation crispée, arguant qu'ils favorisent les comportements antisociaux. L'IGH fera ensuite l'objet de nombre des critiques formulées par le public à l'encontre du projet moderniste et *incarnera* même souvent le modernisme.

Dans le roman de Ballard, la tour sombre avant que le reste du lotissement puisse être achevé. Est-ce réaliste ? Alors que l'opinion publique se retourne contre les principes mêmes de ces projets, Ballard n'étrille pas vraiment les idéaux du modernisme : il présente leur évolution vers une sauvagerie inattendue, mais abstraite. Il égratigne la libération promise mais jamais apportée par le modernisme en révélant l'incomplétude de cette vision qui pourrait contenir plus que de la lumière, de l'air et des loisirs : plus de violence, plus de changement structurel, plus de rejet des sensibilités bourgeoises. Que se passerait-il réellement si le modernisme tenait ses promesses ?

J'ai lu *I.G.H.* près de cinquante ans après sa publication, alors que je vivais dans un immeuble de béton à Houston, au Texas. Le développement immobilier actuel de la ville montre indéniablement que l'immeuble de béton n'est pas mort. La nouvelle génération d'IGH est dépouillée de tout éclat, et les rues dans le ciel sont devenues des terrasses d'agrément, ce qu'elles ont peut-être toujours été au fond. Au cours des dernières années, au moins cinq gratte-ciels ont été construits dans la zone du Inner Loop, la petite ceinture de Houston, témoins de la popularité des tours. Il est maintenant habituel que ces immeubles soient tout en hauteur, se dressant au-dessus d'une zone de parking dense et couronnés d'une terrasse avec piscine. Pensés pour dépasser les bâtiments qui dominent déjà la ville plutôt que pour s'élever dans un espace ouvert, ils contiennent des appartements à vendre ou à louer, mais pas de logements sociaux : ils sont plutôt destinés



High-Rise (2019), Texas,  
dessin Chiara Pezzetta  
et Driss Veyry

aux cols blancs ou aux magnats du pétrole qui ont besoin d'autres pied-à-terre que leurs ranchs. Le sénateur Ted Cruz vivait dans un immeuble de ce type, une option plus enviable que le « donut » texan, ce modèle de grand ensemble résidentiel de hauteur moyenne incroyablement dense, de construction extrêmement économique, dont les immeubles encadrent un parking et renferment des appartements organisés de part et d'autre de corridors, qui donnent soit sur la rue, soit sur l'espace intérieur et dont les chambres sont souvent dépourvues de fenêtre.

J'aimerais pouvoir affirmer que ce nouvel immeuble de Houston qui, comme celui de Ballard, est bien plus haut que large (27 étages, 357 unités), n'entretient aucune ressemblance avec l'I.G.H. Malheureusement, dans ce lotissement, le vernis de la modernité semble aussi un peu trop fin. Pour ses habitants bourgeois, l'étage est un signe de statut social. Le dixième, avec sa salle de sport, sa piscine et ses palmiers, sépare les microappartements des neuf étages inférieurs des logements des dix-huit étages supérieurs, occupés par des professionnels du milieu médical et des trafiquants de drogue. Ballard était obsédé par une nouvelle classe professionnelle (les dentistes, en particulier) dont les membres auraient plus en commun avec leurs collègues qu'avec les personnes partageant leurs origines socioéconomiques. Dans l'IGH de Houston, c'est une nouvelle classe sociale qui se révèle sans ambages, définie par son niveau de consommation et d'influence sur les réseaux sociaux plutôt que par son statut professionnel. Cette démographie inattendue n'est devenue évidente qu'à mesure que se déroulait une série d'événements de plus en plus terribles : bris en série de vitres de voitures, vols, violences familiales, meurtres. Un autre meurtre se serait produit quelque temps auparavant dans un immeuble voisin. Un professeur, une petite amie en colère et un escarpin... La vie dans les banlieues a une mythologie propre ; la vie dans les grands ensembles aussi.

Dans l'immeuble en question, des algues ont verdi l'eau de la piscine, des vents puissants ont déraciné les palmiers, et de l'eau a commencé à s'infiltrer dans le parking situé sous la terrasse. L'eau suintait continuellement du béton, si bien que de petites stalactites se sont progressivement formées, s'égouttant sur les voitures et le long de la rampe hélicoïdale. L'eau s'est répandue dans la rue, faisant déborder la bouche d'égout déjà obstruée par du béton abandonné là. Comme dans I.G.H., un événement déclencheur a précipité l'immeuble dans une spirale de réclusion et de violence, un événement qui a touché le monde entier, au début du printemps 2020. Le bâtiment a pris une allure de vaisseau spatial, comme si l'extérieur n'existait pas et que le confinement et les nouveaux rituels qu'il imposait n'étaient réels qu'à l'intérieur. Les corridors, les ascenseurs, les espaces communs et les balcons sont devenus les lieux de conflits sourds mais d'autant plus retentissants. Des ascenseurs sont tombés en panne, et puisqu'ils représentaient de toute manière des espaces de contagion potentiels, les escaliers d'évacuation sont devenus des endroits de passage très fréquentés par les habitants des deux ou trois premiers étages, mais aussi par ceux des dixième ou quinzième. Les couloirs, froids et humides, ont été truffés de climatiseurs pour éviter le développement de moisissures ; il ne faisait plus bon s'y éterniser. Les efforts pour les garder secs restaient vains. Après l'explosion de conduites, l'arrachage de plinthes et le perçage de cloisons, des ventilateurs industriels ont finalement été installés pour sécher les murs. Les voisins se sont mis à se plaindre des fumées qui s'échappaient des dessous de porte de certains logements. Face aux menaces d'expulsions, les fumeurs – dont l'identité restait inconnue – se sont repliés dans les cages d'escalier, dont les portes étaient scellées. Mais les escaliers ont aussi été

pris d'assaut par les amateurs d'activité physique qui en ont fait des pistes de course verticales, faute de pouvoir se rendre à la salle de sport. Des pelures de fruits, des feuilles à rouler et des bouteilles de boissons énergétiques se sont amoncelées. Les conflits se sont multipliés dans ces espaces soudainement surpeuplés jusqu'à ce qu'un meurtre survienne et que la circulation entre étages apparaisse de ce fait risquée. Les escaliers seraient désormais réservés aux sorties, confinant chacun à son étage et son corridor. Deux façades principales identiques se sont retrouvées dans des situations bien différentes selon leur orientation par rapport au soleil. Ces façades sont équipées de balcons d'une largeur généreuse (1,5 m) sur toute leur longueur, dès le premier étage. Des colonnes structurelles externes séparent les appartements, assurant un peu d'intimité aux occupants. Mais les odeurs se diffusant entre étages ont aussi fait grimper les tensions. L'air remontant le long de la façade portait constamment une puissante odeur de lingettes pour sèche-linge, de barbecue et de fumée de vapeuses. Dans les mails adressés aux habitants, les invitations à des dégustations de vin se retrouvaient toujours plus souvent mêlées à des supplications de plus en plus désespérées des gestionnaires de l'immeuble à ne pas jeter les déjections canines par les balcons. Malgré la disposition globalement symétrique du bâtiment, les conditions étaient diamétralement opposées d'une façade à l'autre. Celle donnant sur la rue (et exposée au soleil subtropical) a pris une allure désolée et *ballardienne* de « flanc de falaise » : il était rare qu'un objet, un bruit ou une odeur parasite vienne troubler l'impression d'isolement qu'elle dégageait<sup>6</sup>. Les habitants ont rassemblé leurs meubles le plus loin possible du soleil pour s'en protéger, créant sans le vouloir une façade fantomatique depuis la rue puisque toutes les traces d'occupation restaient tapies dans l'ombre. De l'autre côté, la façade identique mais protégée du soleil est devenue une collectivité verticale reliant les balcons jusqu'au plan horizontal supérieur de l'étage piscine. Les balcons ont été transformés en scènes pour DJ et en pistes de danse équipées d'enceintes, de caissons de basses et de lumières. Les voisins ont créé des groupes WhatsApp pour coordonner des soirées sur toute la façade. Sur la musique de Houston, hachée et entêtante, ralentie par la codéine et alourdie au contact de l'air pesant, les fêtards se défoulaient, isolés mais ensemble : « Ils semblaient installés dans les loges d'un immense théâtre de verdure<sup>7</sup>. » Dans cette tour, j'ai observé plus que ce qui était promis. La rigidité de l'immeuble a produit une matérialité et des façons d'être sauvages légèrement *ballardiennes*, mais presque vivables.

Ce texte a été traduit de l'anglais par Anne-Sophie De Clercq.

## NOTES

1 J.G. Ballard, *I.G.H.* [1975], in *La trilogie de béton*, Gallimard, Paris, 2014, p. 441.

2 Merci à Andrew Jiao et Jane van Velden de Rice University d'avoir imaginé à quoi ressemblerait l'*I.G.H.*

3 Stanislaus von Moos, « The Monumentality of the Matchbox: On 'Slabs' and Politics in the Cold War », in Ákos Moravánszky et Judith Hopfengärtner (dir.), *Re-Humanizing Architecture: New Forms of Community, 1950-1970*, Birkhäuser, Bâle, 2017, p. 255-282.

4 J.G. Ballard, *op. cit.*, p. 446-447.

5 Mark Jarzombek, « Corridor Spaces », *Critical Inquiry*, n° 36 (2010), p. 728-70.

6 J.G. Ballard, *op.cit.*, p. 457.

7 *Ibid.*, p. 492.





# Les huit sœurs de *Capital Cities*

## Romain Barth

Au début des années 2000, Pier Vittorio Aureli, accompagné d'Elia Zenghelis et Joachim Declerck, dirige un studio de recherche au Berlage Institute à Rotterdam nommé *Capital Cities*. L'ambition est de redéfinir la notion de ville par une analyse politique et historique. Dans un contexte de globalisation où les villes entrent en compétition pour attirer des capitaux, et face à l'urbanisation infinie déterminée par les forces du marché, le studio agit *a contrario* et affirme ce qu'il considère comme « l'essentiel : les préoccupations politiques, sociales, culturelles et physiques concernant la forme de la ville et la pertinence potentielle de l'architecture à cet égard »<sup>1</sup>.

En 2005-2006, le programme de recherche a pour objet d'étude la ville de Moscou et propose un rapport nommé *Paradigm Moscow. Redefining the Peoples' Metropolitan Consciousness*. D'une centaine de pages, le rapport débute par une étude historique de la ville sous ses aspects politiques, esthétiques et urbains, pour ensuite proposer une série d'interventions architecturales. S'illustrant à l'échelle de l'*urban design* pour influencer formellement une partie de la ville, cette série d'actions s'apparente à une composition linéaire d'artefacts. Parmi ces interventions, un projet – attribué à Kristijan Cebzan – propose d'implanter huit barres de grandes dimensions entourées de parcs le long de la Moskova. La stratégie consiste à répéter à rythme régulier les barres. En suivant le cours d'eau, elles traversent linéairement toute la ville, tout en s'adaptant au contexte environnant. Cette stratégie prend la direction inverse d'une ville construite par des initiatives privées, engage ainsi un rapport de force avec l'urbanisation libérale et propose une vision idéale et politique. À première vue, ce projet interpelle par son optimisme dans la capacité d'une architecture à devenir support d'une représentation urbaine. Il propose ainsi aux citoyens une ville dans laquelle ils peuvent à nouveau s'identifier collectivement, ce que le studio décrit comme « la redéfinition d'une conscience métropolitaine ».

Kristijan Cebzan, Proposition  
d'un nouveau type urbain à Moscou,  
2006, The Berlage Institute, Rotterdam

Lors d'une interview avec Peter Eisenman en 2013, Aureli décrit le Berlage Institute du début des années 2000 comme un générateur des réflexions architecturales européennes, immergé dans la croyance envers le marché et la politique libérale<sup>2</sup>. Il semble que, dans le contexte hollandais, les architectes s'emparent d'un optimisme envers la capacité du marché à générer des bénéfices, lesquels « ruissellent » sur la production architecturale et améliorent son efficacité, sa visibilité et son effectivité ; les architectes voient plus *grand* et augmentent l'échelle des projets d'architecture en relation à la ville. Bien qu'agissant en réaction à ce contexte et en proposant la réintégration d'organes de grande taille dans la ville afin de la redéfinir collectivement, il semble qu'Aureli s'insère dans cet état d'esprit optimiste pour la grandeur. Tout en ne la confondant pas avec la naïveté libérale et une croyance aveugle envers le marché, il injecte ainsi dans le projet une dimension politique, critique et idéaliste.

Aureli a révélé plusieurs fois, notamment dans son article « The Difficult Whole » de 2007, sa fascination pour sept immeubles de grande hauteur édifiés de 1950 à 1955 à la demande de Staline<sup>3</sup>. Construites pour servir la classe dirigeante et signaler le pouvoir autoritaire du Parti, les Sept Sœurs représentent l'extension symbolique du Kremlin en s'implantant majoritairement au niveau du nouveau ring moscovite<sup>4</sup>. Dans « The Difficult Whole », Aureli réinterprète le travail de jeunesse d'Aldo Rossi en relation avec le mouvement moderne. Au travers des Sept Sœurs, il illustre l'attention de Rossi pour des faits urbains singuliers détenant la capacité de devenir des représentations urbaines du collectif. Le projet des huit barres de 2006 semble mettre en œuvre cette interprétation. Si le projet initial des Sept Sœurs comptait huit immeubles de grande hauteur, le projet des huit barres semble s'afficher comme un clin d'œil au projet stalinien inaccompli.

Les Sept Sœurs et les huit barres se répètent, et sont réparties à un rythme régulier dans la ville. Ce caractère répétitif d'édifices semblables tente d'unifier la ville en un *tout*, en une vision définissant une certaine réalité urbaine. Toutefois, les deux projets diffèrent dans le choix de la composition, et reflètent ainsi deux ambitions politiques. La composition radiale des Sept Sœurs signale l'intérêt du Parti pour une structure radioconcentrique de la ville, reflet d'un pouvoir centralisé. En tant qu'alternative, les huit barres proposent une composition linéaire le long de la Moskova. Le projet fait ici appel aux origines de la modernité soviétique, mouvement qui a précédé celui du réalisme socialiste sous Staline. La composition linéaire de barres entourées de parcs rappelle certains projets des désurbanistes et de l'OSA, en particulier le projet de 1929 pour une nouvelle ville industrielle nommée Avtostroï<sup>5</sup>. Sans contrainte urbaine, des formes imposantes prenant l'apparence de barres et de tours se répètent à un rythme régulier et linéaire afin de proposer une structure globale.

Les Sept Sœurs et les huit barres sont facilement reconnaissables. Elles contribuent à proposer un paysage urbain fait d'événements singuliers. Ces deux projets sont des supports à l'édification de nouvelles représentations urbaines, mais diffèrent dans les valeurs sociales qu'ils propagent dans la ville. La composition des Sept Sœurs s'illustre par une forme pyramidale, à leur sommet se tient une flèche sur laquelle culmine une étoile à cinq branches. Leur architecture utilise un vocabulaire simple, commun au peuple entier, afin de stimuler les sentiments nationalistes et de rappeler la puissance du Parti. Les huit barres ont, quant à elles, des façades marquées par les horizontales, aux lignes simples. Dans *Paradigm Moscow*, un collage illustre une des barres en prenant comme référence la façade de l'immeuble Maine-Montparnasse

construit à Paris en 1966 par Jean Dubuisson. L'édifice, accueillant 2000 habitants, correspond à la plus grande barre d'habitation de Paris<sup>6</sup>. Sa façade est reconnaissable du fait de ses grandes baies vitrées et d'une recherche alliant minimalisme et réinterprétation du motif écossais. L'entrecroisement de lignes verticales et horizontales empêche de distinguer un module précis qui se répéterait en façade. Ce brouillage des pistes met au premier plan les silhouettes des individus qui apparaissent et disparaissent selon leurs occupations. La façade devient davantage un écran qui laisse entrevoir une multiplicité de vies, se confondant et se perdant dans un grand tout que forme le collectif.

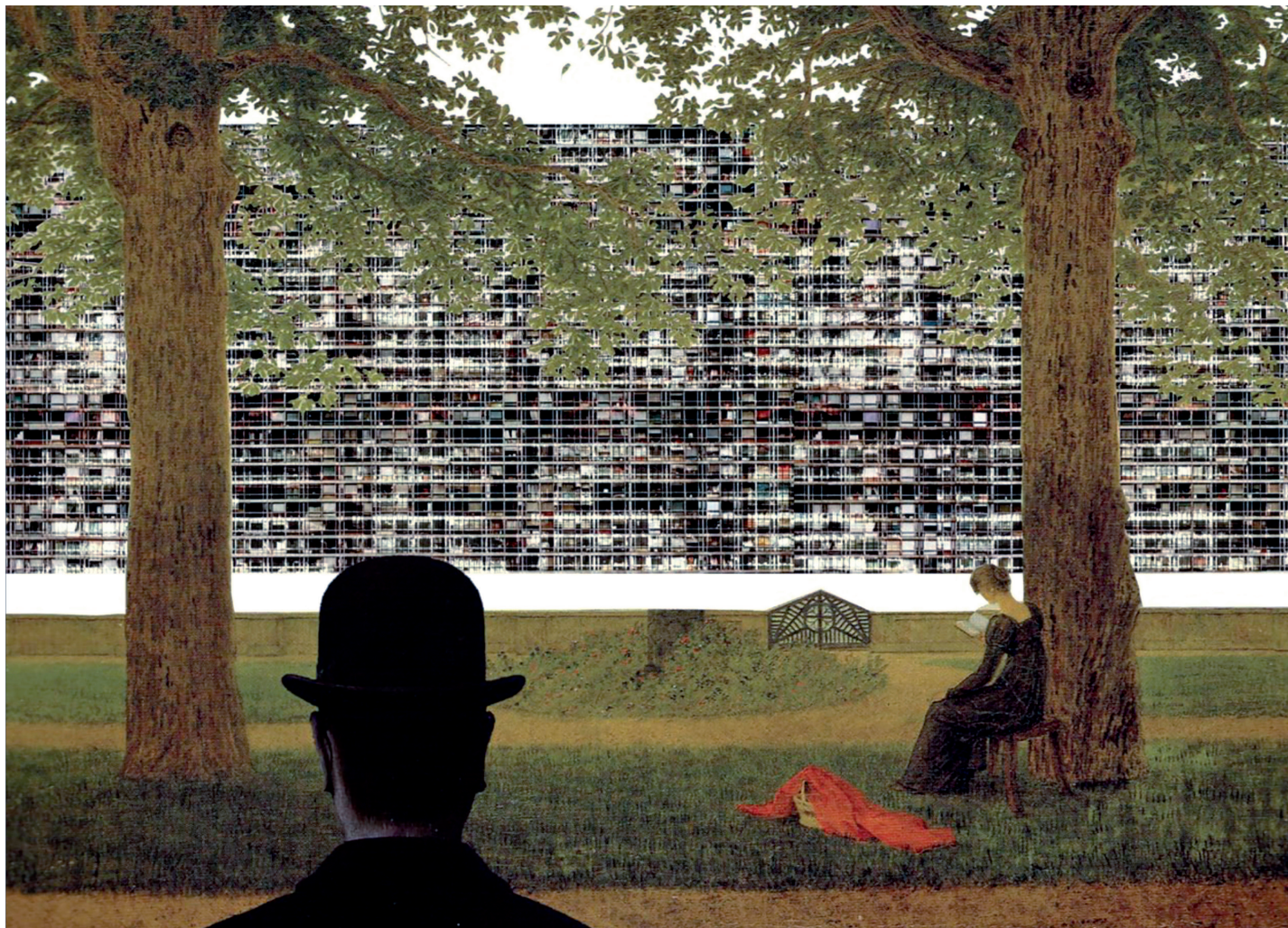
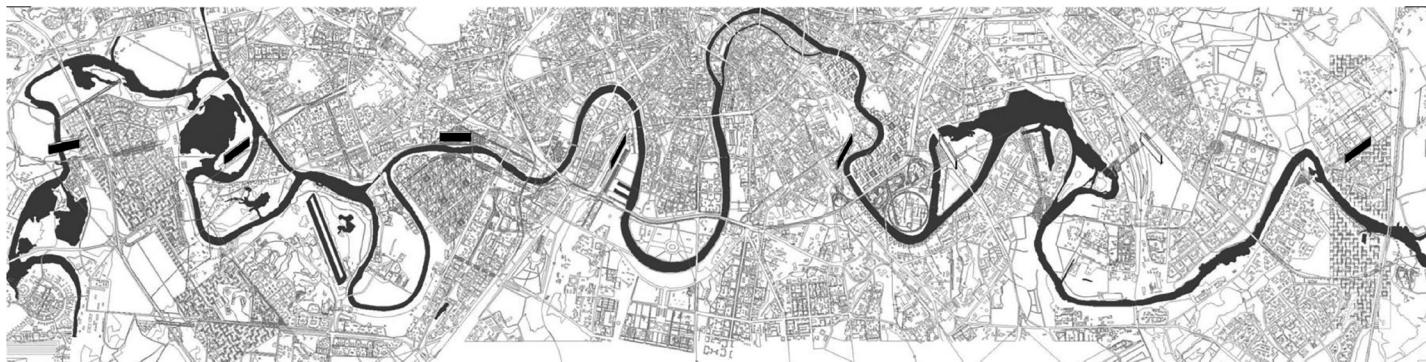
Les Sept Sœurs et les huit barres expriment leurs ambitions avec des formes colossales. L'université Lomonossov, une des Sept Sœurs, correspond, grâce à ses 239 mètres de haut, à la tour la plus haute d'Europe, de sa construction en 1953 jusqu'en 1997<sup>7</sup>. Les huit barres s'illustrent par l'horizontalité de leurs dimensions : 800 mètres de long sur 30 mètres de large et 200 mètres de haut. Leurs dimensions imposent ces projets dans le tissu urbain. Ils auront nécessairement une répercussion sur l'agencement du contexte et marqueront une centralité nouvelle. Dès lors, les parcs qui entourent les huit barres servent de plateforme à cette centralité. De plus, les barres, par leurs grandes dimensions, représentent une présence perpétuelle dans la ville et sont en permanence visibles. Si on peut métaphoriquement dire des Sept Sœurs qu'elles représentent l'œil dominant du Parti, les huit barres se proposent d'être, quant à elles, l'écran d'une représentation collective. Ici, la forme entre une tour et une barre détient une importance considérable. Tandis que la tour est la représentation de la puissance individuelle (les moscovites surnomment les Sept Sœurs les « gratte-ciels staliniens »), la barre s'allonge en un couloir colossal pour accueillir le collectif et les multiplicités de vies.

Selon Aureli, la façon d'habiter les Sept Sœurs provient, à la fois de la Dom-Kommuna, des maisons communes développées par l'OSA et des hôtels résidentiels, en référence au mode de vie des habitants des gratte-ciels new-yorkais. Bien que dans le projet de 2006, l'intérieur des plans ne soit pas développé, certains étages semblent accueillir des amphithéâtres ou des lieux de pratiques sportives, d'autres proposent une répétition de cellules (peut-être des lieux de travail), quand d'autres étages encore proposent des logements. La barre semble devenir un condensateur social gigantesque, pour reprendre un terme récurrent aux membres de l'OSA. Elle détient une attitude publique, propose d'être le support à des rencontres sociales pour mettre en œuvre un cadre de vie servant à la construction d'une nouvelle société.

Les huit barres conservent des Sept Sœurs l'ambition de voir la ville comme un projet politique, mais tentent de leur extirper ce par qui et pour qui elles ont été construites, c'est-à-dire la classe dirigeante soviétique. De la même façon que Rossi avouait être stimulé, non pas par l'architecture du réalisme socialiste elle-même, mais par l'« émotion » qu'elle procure, support à la création d'un fait collectif, les huit barres se construisent sur le potentiel émotionnel d'une architecture<sup>8</sup>. Dès lors, les huit barres deviennent l'arrière-plan permanent d'une vie quotidienne réverbérant des valeurs sociales collectives, et, aussi optimiste que cela puisse paraître, participent à forger une conscience métropolitaine. Cette nouvelle réalité urbaine contribue à ce que l'individu se sente investie par une structure plus large, celle du collectif.

Le rapport *Paradigm Moscow* cite à deux reprises la même phrase de l'écrit « *Bigness or the problem of large* » de Rem Koolhaas de 1995 : « L'attraction de la *Bigness* réside dans son pouvoir de





Plan stratégique pour Moscou, 2006,  
The Berlage Institute, Rotterdam

Kristijan Cebzan, Proposition d'un  
nouveau type urbain à Moscou, 2006,  
The Berlage Institute, Rotterdam



reconstruire le Tout, de ressusciter le Réel, de réinventer le collectif, de revendiquer la possibilité maximale. [...] La *Bigness* détruit, mais constitue aussi un nouveau départ. Elle peut reconstituer ce qu'elle casse<sup>9</sup>. » Vues sous le terme de *Bigness*, les huit barres font partie d'une dynamique de remplacement des organes essentiels de la ville, pour y définir de nouvelles formes et y proposer une nouvelle totalité. Comme il a pu l'exprimer vis-à-vis de l'étude de Rossi, Aureli, en tant que directeur du studio *Paradigm Moscow*, se laisse une marge d'interprétation par rapport au concept de *Bigness*, afin de l'amener dans un domaine qui lui est cher, celui des formes et d'un langage urbain d'opposition vis-à-vis de l'urbanisation et de la production architecturale capitaliste. Il écrit en 2006 : « D'un point de vue formel, et à travers une intention distincte de faire appel à la *Bigness*, ces [...] formes fonctionnent collectivement comme des éléments annihilants – annihilant une réalité faite d'images redondantes<sup>10</sup>. » Les huit barres deviennent ainsi des puissances indétrônables, pour entrer en confrontation formelle avec le contexte capitaliste moscovite. Pour cela, le studio définit le principe de la « forme simple », un langage urbain de confrontation. Développée sous différentes approches, la forme simple propose un design minimal et radical. Similairement, dans le cas d'étude de l'immeuble Maine-Montparnasse, de l'épuration des lignes en façade naît une composition abstraite, qui s'approche d'une neutralité et d'une dépersonnalisation totale. Selon cette même idée, il est écrit dans *Paradigm Moscow* : « La tâche architecturale était de trouver les moyens de réaliser une forme qui ne soit pas reproduite ou qui recrée des idées familières, mais qui soit toujours capable de communiquer l'aspect phénoménologique de la conscience collective<sup>11</sup>. » Sans appropriation possible par quelque individu ou par un quelconque consumérisme, la façade est une représentation urbaine collective ; elle est libre à toute identification commune. Ainsi, la photographie d'Andreas Gursky de la façade de l'immeuble Maine-Montparnasse que l'on retrouve dans le collage dans *Paradigm Moscow*, prend tout son sens. D'une dimension inhabituelle (4,6 sur 2,6 mètres), cette photographie est l'alliance parfaite entre grandeur et dépersonnalisation.

Au-delà de son caractère facilement identifiable et partageable, le principe de la forme simple détient un paradoxe entre capacité à unir et à séparer. En tant qu'acte politique, elle s'impose comme une confrontation formelle en ne devenant reconnaissable qu'en présence de ses contraires, la singularité et la nouveauté. Ce concept se comprend par conséquent dans le refus d'un contexte plus global ; c'est, tout simplement, l'inverse de la complexité des formes nouvelles, reflets d'actes individuels. Les formes simples rendent visibles, par confrontation, la complexité inutile des formes engendrée par le nouveau statut de consommation de l'architecture. « Les monuments que l'on construit actuellement représentent à nouveau le pouvoir total des individus (entrepreneurs)<sup>12</sup>. » Le cas le plus représentatif de ces « nouveaux monuments » semble correspondre au quartier des affaires de Moscou, quartier dont les multiples gratte-ciels sont tous plus différents et complexes les uns que les autres. D'ailleurs, deux des huit barres sont implantées sur le pourtour de ce quartier ; ainsi elles le délimitent et, grâce à une mise en scène, jouent le rôle d'arrière-plan. Par un jeu formel, ces barres entrent en confrontation avec les gratte-ciels avoisinants sous forme d'une ruse et se mettent en recul pour contraster et annihiler les perpétuelles nouveautés architecturales. Toutefois, la capacité des barres à annihiler l'alentour est amenée dans un domaine encore plus brutal dans un sens politique. En effet, en s'inscrivant dans les plans politiques d'une excessive sévérité de Staline, les Sept Sœurs ont contribué à l'édification de nouvelles réalités sociales et d'une nouvelle culture nationale. De la même façon, ces huit barres devraient

permettre de reconstruire, tout aussi brutalement, une nouvelle réalité hors des conditions capitalistes. « Le projet est animé par le même élément d'anéantissement que l'on retrouve dans l'histoire et se manifeste par une composition capable d'exprimer la détermination et l'attitude qui étaient présentes dans l'un des plus grands changements sociaux du siècle en Russie. La nécessité de ce projet est un désir d'agir de la même manière envers les développements qui ont lieu en ce moment en Russie<sup>13</sup>. »

En réinterprétant le concept de *Bigness* de Koolhaas, *Paradigm Moscow* tente de réduire à néant les gesticulations architecturales capitalistes en imposant des formes colossales et simples. Toutefois, la *Bigness* comporte un risque : elle redéfinit la ville comme un tout. Dans le projet des huit barres, la finalité est d'annihiler la culture architecturale capitaliste en proposant l'édification d'un nouveau cadre de vie collectif. Pour cela, des *grands projets* architecturaux pour une ville idéale sont proposés. Ce sont des projets alternatifs et optimistes projetant une destinée autre, un espoir futur pour une ville qui retrouverait une conscience métropolitaine. Au début des années 2000, l'optimisme projectuel semble être le point de départ et le remède nécessaire à une redéfinition de la ville à grande échelle. Dès lors, cette stratégie a installé une opposition et un débat au Berlage Institute. Si les architectes libéraux proposent de voir la réalisation de la *Bigness* dans la ville par la *big money*, *Capital Cities* propose une issue de la *Bigness* différente, celle de la redéfinition d'une ville en totalité par le collectif. Cette stratégie projectuelle repose sur l'émotion que la forme procurerait au collectif et sa supposée capacité à annihiler un certain contexte. Certes, le projet a, avant tout, pour but de rendre visible l'impossibilité de construire huit barres destinées au collectif dans un régime libéral comme le nôtre ; il amène ainsi à reconsidérer de façon critique l'urbanisation actuelle. Cette ambition s'accomplit-elle en développant les relations entre le formel et le politique, comme le montre ce projet ? Ou alors, est-ce dans l'élaboration d'une architecture concrète proposant un nouveau mode de vie plus social et collectif ?

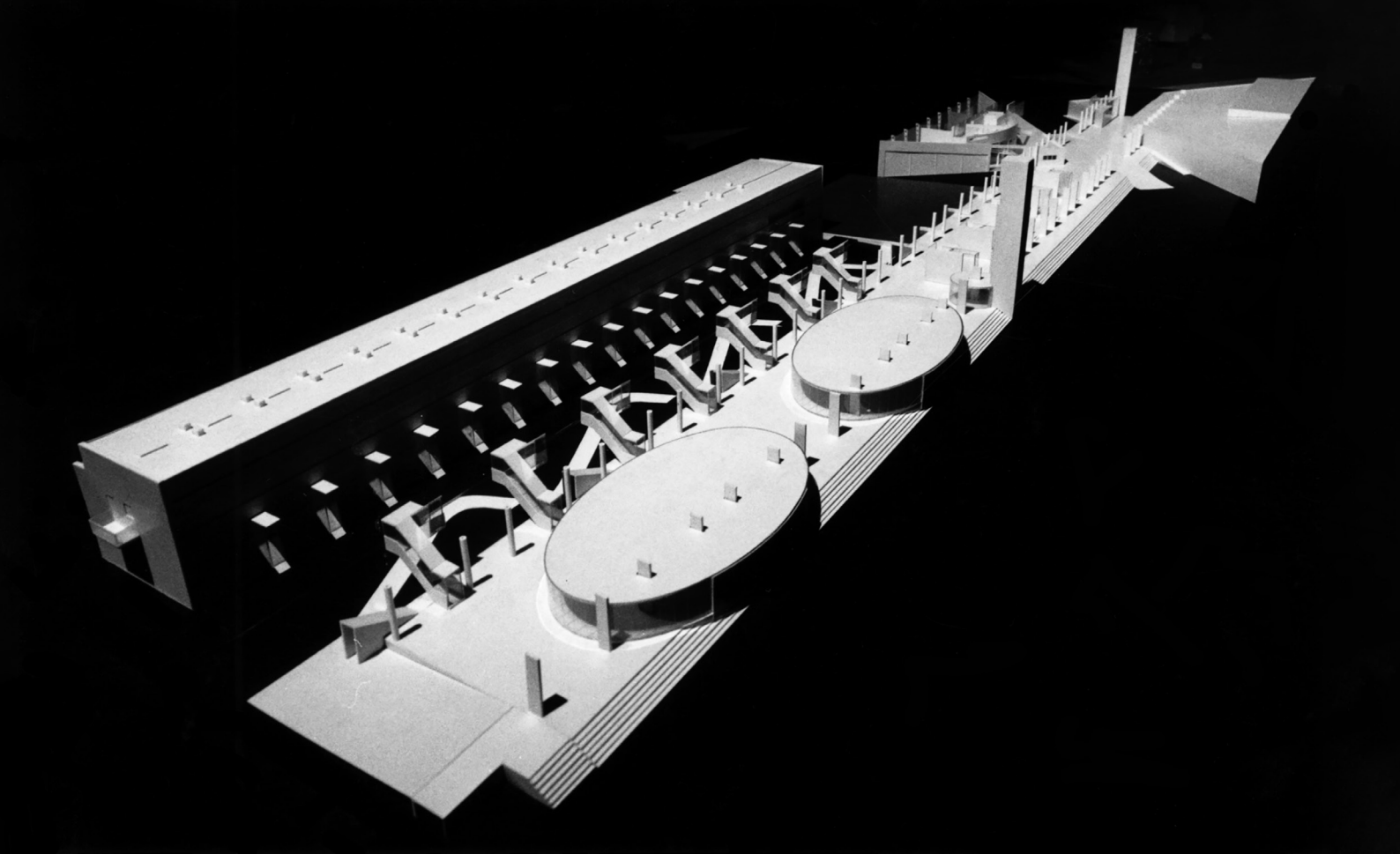
Aujourd'hui, des suites de la crise financière de 2008, de la politique d'austérité européenne, et d'une crise climatique qui déraile, l'optimisme pour la grandeur semble avoir quitté les questionnements architecturaux. L'engagement pour proposer une lecture antagoniste n'en a pas moins disparu, et se retrouve dans des projets de plus petite échelle où le processus de projet questionne les impacts concrets sur un collectif. Lorsque la précarité empêche une vision sur le long terme et par conséquent un espoir futur, est-ce que la grandeur projectuelle, comme dans les huit barres pour Moscou, est encore possible ?

## NOTES

- 1 Pier Vittorio Aureli, Elia Zenghelis, Joachim Declerck (dir.), *Paradigm Moscow. Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, Berlage Institute Research Report, Rotterdam, 2006, p. 11.
- 2 Pier Vittorio Aureli et Peter Eisenman, « A project is a lifelong thing ; if you see it, you will only see it at the end », *Log*, n° 38 (2013), p. 67-78.
- 3 Pier Vittorio Aureli, « The Difficult Whole », *Log*, n° 9 (2007), p. 39-61.
- 4 Voir le chapitre « De la théorie à la pratique », in Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, École des Beaux-Arts, Paris, 1978, p. 311-354, et le chapitre « Guerre et paix :

- de l'alliance à la compétition » in Jean-Louis Cohen, *Construire un Nouveau Monde. L'Américanisme dans l'architecture russe*, Éditions de La Villette, Paris, 2020, p. 369-455.
- 5 Sur le projet de ville industrielle à Avtostroj, voir le chapitre « 1929-1930 : la città del lavoro » in Marco De Michelis, Ernesto Pasini, *La città sovietica 1925-1937*, Marsilio, Venise, 1981, p. 51-126 et le chapitre « Abitare nella natura liberati dal lavoro domestico » in Marson Korbi, *Nuove Forme Dell'Abitare. Abitare collettivo dentro e oltre la città del capitalismo cognitivo*, thèse de l'École polytechnique de Bari, 2019, p. 204-217.
- 6 Élise Guillerm, *Jean Dubuisson*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2011, p. 128.

- 7 Nathaniel Hollister, « The History of the European Skyscraper », *CTBUH Journal*, n° 2 (2013), p. 52.
- 8 Aldo Rossi, « Une éducation réaliste », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 190 (1977), p. 39 : « Ce n'est pas précisément l'architecture qui m'intéressait – et il en est de même maintenant – mais c'est l'émotion que l'architecture, malgré ses limites, semblait me donner. »
- 9 Rem Koolhaas, « Bigness ou le problème de la grande dimension » in *Junkspace*, Payot, Paris, 2011, p. 38.
- 10 Aureli, *op. cit.*, p. 195.
- 11 *Ibid.*, p. 199.
- 12 *Ibid.*, p. 198.
- 13 *Ibid.*





# La barre est un parcours

Éric Lapierre

OMA/Rem Koolhaas, Une barre  
pour le IJplein à Amsterdam,  
1982-1988, maquette

OMA/Rem Koolhaas, Dernier  
bâtiment IJplein à Amsterdam,  
3 novembre 1987, Penta Springs/  
Alamy Banque d'Images

On attache couramment à la barre, figure archétypique de l'architecture du Mouvement moderne et du logement de masse, le caractère anti-urbain que le post-modernisme nous a donné l'habitude d'attribuer à la pensée moderniste sur la ville. Issue des réflexions hygiénistes du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ancrée dans le précédent de l'architecture hospitalière, fondée elle aussi essentiellement sur des espaces traversants inondés de soleil et efficacement ventilés, la barre de logements est regardée comme hostile à l'idée même de ville. Pourtant, elle est probablement le type de bâtiment qui a le plus explicitement été développé en vue de créer une forme urbaine spécifique, même si la forme de la ville qu'elle entend incarner n'est pas traditionnelle. En effet, la barre a été développée pour tuer la forme urbaine traditionnelle des villes européennes fondée sur une cour subitement devenue l'ennemi au nom de l'orientation héliotropique qui permettait de minimiser les effets de la tuberculose, avant l'apparition des antibiotiques. La tuberculose était, au début du XX<sup>e</sup> siècle, responsable d'un décès sur sept en Europe, et le seul moyen de limiter sa propagation reposait sur le fait que la lumière solaire directe tuait le bacille de Koch, responsable de la forte contagiosité des malades. D'où l'idée, apparue dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'inventer un type de bâtiments prophylactiques, et dont la forme devrait reposer, avant tout, sur sa capacité à exposer les espaces intérieurs à la lumière. Après bien des atermoiements, le logement traversant avec ses façades respectivement exposées à l'est et à l'ouest s'impose comme le modèle le plus satisfaisant au regard de l'ensoleillement, puisqu'il reçoit du soleil tout au long de la journée. Mais cela implique que le bâtiment qui abrite ce logement soit lui-même une ligne orientée nord-sud afin qu'aucune de ses parties ne puisse porter ombre sur l'autre. Dans ces conditions, la forme fermée de la cour devient impossible, et la rue, elle aussi, disparaît puisqu'elle est rarement orientée correctement.

La barre de logement est inventée : elle n'est pas un bâtiment qui se rapporte à son contexte immédiat, comme l'est toute

construction qui s'aligne sur une rue existante, par exemple, mais un édifice cosmique, qui se rapporte à la course du soleil et non pas aux tracés de la ville en tant que forme héritée de l'histoire et de la topographie. L'appel à l'assassinat de la « rue-corridor » de Le Corbusier n'est autre, dans le fond, que le signe de cette incompatibilité entre cosmos et histoire. La barre est donc ce bâtiment solaire dans deux acceptions du terme : à la fois parce que son type et son implantation dépendent de la course du soleil, et parce qu'elle est porteuse de l'espoir rayonnant de loger chaque homme avec des niveaux d'hygiène, de salubrité et de confort égaux. La barre représente l'idéal et le type le plus important d'un mouvement architectural, esthétique et social dit *moderne* qui, pour la première fois de manière aussi radicale, a pris comme thème central l'amélioration de la vie quotidienne de tous. À travers elle, le logement devient un thème architectural savant ; son temps de référence n'est plus le temps linéaire de l'histoire et l'intrication de ses relations mais celui, cyclique, de la journée de 24 heures et de la succession des saisons du climat tempéré européen – tout au moins dans la première phase de son développement. Urbaine, solaire, linéaire dans sa forme, cyclique dans sa relation au temps, tels sont les principes qui font de la barre un bâtiment radicalement nouveau.

La barre la plus typique est distribuée par une série de noyaux de circulations verticales desservant chacun deux logements par palier, l'absence de couloir de distribution résultant de ce schéma garantissant le caractère traversant des logements. De même qu'elle signe la mort de la rue-corridor à l'échelle de la ville, la barre signe aussi celle du couloir de distribution à l'échelle du bâtiment. L'autre moyen de garantir le caractère traversant de tous les logements consiste à les desservir par une coursive, ce qui a l'avantage de diminuer le nombre de noyaux de distribution, et donc les coûts, de fournir des espaces collectifs et de faciliter des rencontres potentiellement plaisantes, mais l'inconvénient d'affaiblir l'intimité d'un logis devant lequel tout le monde passe, comme si tous les logements étaient, en quelque sorte, à rez-de-chaussée.

Ces deux systèmes, s'ils sont tous deux des barres du point de vue typologique, n'en constituent pas moins deux modèles différents. La barre à noyaux de circulation démultipliés s'apparente en réalité à une mégastructure qui reproduit, à l'échelle d'un bâtiment, la structure d'une rue traditionnelle bordée d'immeubles desservis par une porte sur rue conduisant à un noyau vertical. En ce sens, elle peut être regardée comme une série de maisons en bandes superposées en étages, et sa relation typologique à la rue traditionnelle apparaît finalement moins lointaine qu'on ne le croit habituellement, ce type de bâtiments nécessitant encore, d'ailleurs, d'être construit au long d'une voie de circulation pour être desservi.

La barre à coursive est d'une nature bien différente, dans la mesure où elle tend à affranchir le système de distribution de la relation avec une voie de circulation, le point d'accès étant ponctuel ; avec elle la barre acquiert une dimension *mégastructurelle* dont on fait ici l'hypothèse qu'elle réalise sa nature profonde. En effet, la barre, pour accomplir pleinement le caractère des logements qui la constituent, doit aussi s'affranchir de toute relation à un tracé viaire préexistant qui ne serait que fortuitement correctement orienté pour satisfaire aux exigences internes des logements orientés est-ouest. La coursive est la condition de cette indépendance. Par ailleurs, invention typologique du Mouvement moderne, la barre est attachée à la réalisation de l'ambition sociale de celui-ci d'offrir un logement digne au plus grand nombre. Elle implique donc l'échelle d'intervention d'un nombre conséquent de logements, qui la distingue de l'échelle de l'immeuble d'habitation

urbain traditionnel. Par son échelle et l'autonomie de son système distributif, elle tend donc à devenir une partie de ville en elle-même. C'est, d'ailleurs, bien ce que reprochaient les Smithson à l'Unité d'Habitation de Marseille. Mais ce devenir-ville est ce qui caractérise par excellence la barre à coursive : il est ce qui rend possible l'idée même de barre en tant que grand bâtiment d'habitation, car cette échelle implique une complexité qui ressort habituellement plus du domaine de la ville que de celui de l'architecture. De ce point de vue, la barre à coursive modifie la limite entre ville et architecture. Elle tend à transformer la ville en architecture, et à doter l'architecture des caractéristiques de la ville, accomplissant ainsi le concept formulé par Alberti de la ville comme une grande maison et de la maison comme une petite ville.

Lorsque la barre à noyaux verticaux multipliés tend à imiter la ville traditionnelle sans parvenir à en assumer la complexité (car elle tend à être purement additive), la barre à coursive constitue l'essence du grand bâtiment d'habitation moderne. Elle représente un type spécifique qui réinvente, conjointement, la ville et l'architecture, et leurs rapports respectifs. Les grands ensembles construits en France à partir du milieu des années 1950 sont un bon exemple du manque de complexité au regard de l'échelle. Leurs grandes formes dominent la banlieue : monumentaux par la taille, ils sont, pour la plupart d'entre eux, d'une simplicité typologique qui, pour des objets d'une telle échelle, confine au simplisme. Mis à part à l'extérieur, rien dans leur organisation ne permet de prendre leur réelle mesure. Il y a quelque chose de traumatisant à pénétrer dans un bâtiment grand comme une partie de ville et à n'y éprouver que des espaces de quelques mètres carrés. C'est ce qui se produit dans ces barres constituées d'une multitude de cages d'escalier qui sont comme autant d'immeubles mitoyens au long d'une rue traditionnelle. Ce qui est appréciable à l'échelle d'un immeuble ne l'est plus à l'échelle d'un bâtiment qui a lui-même l'échelle d'un groupe de bâtiments traditionnels.

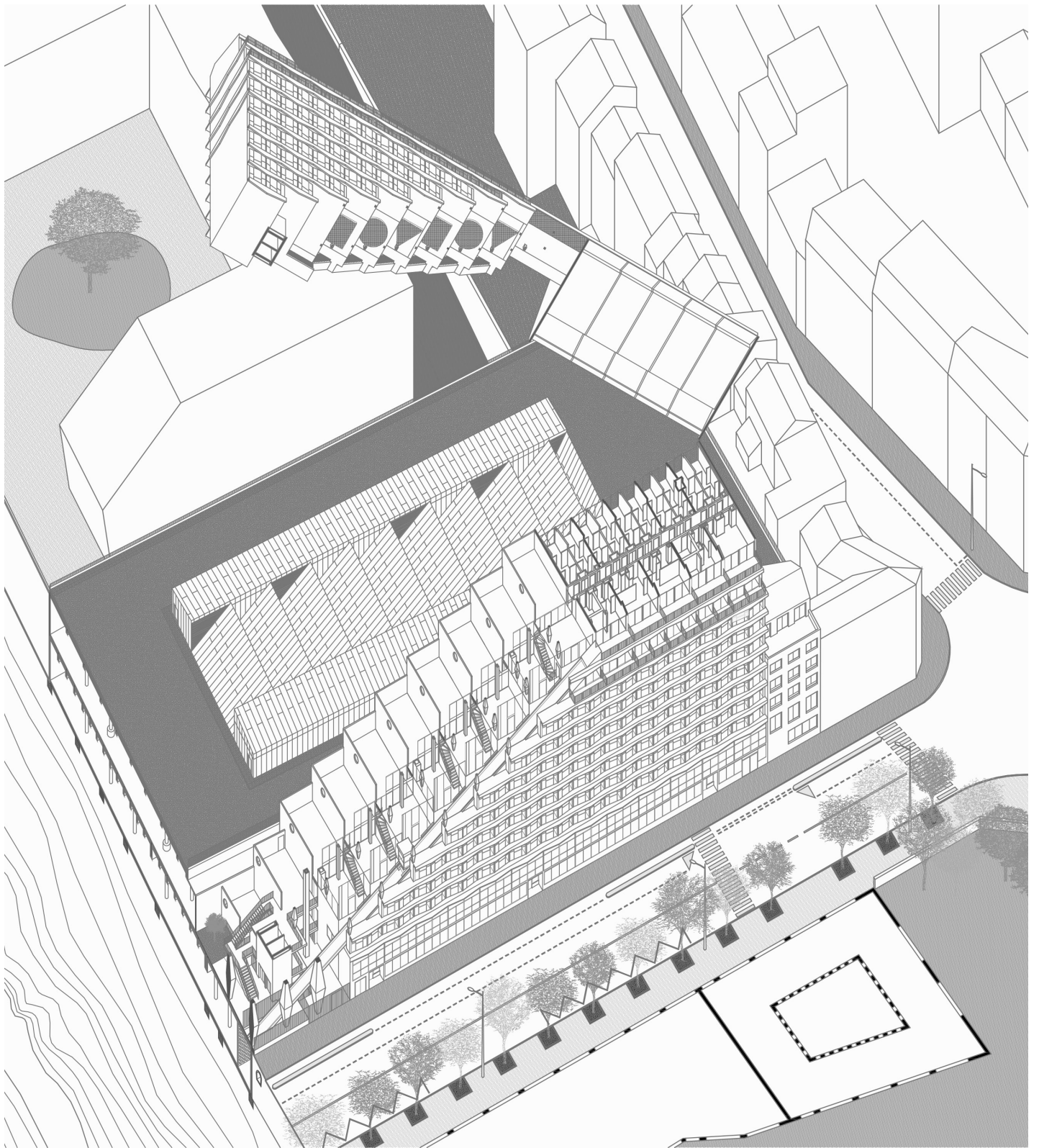
Les barres à coursives, elles, incluent nécessairement des éléments qui prennent la mesure de tout le bâtiment, et qui expriment, d'une certaine manière, leur dimension urbaine et collective. La coursive joue, par définition, ce rôle, en prenant la mesure longitudinale du bâtiment. Les coursives ont souvent été présentées, à partir des recherches de Team X au moins, comme des rues suspendues. Les Smithson eux-mêmes présentaient les coursives de leur projet pour Golden Lane comme un réseau de rues suspendues connectées par des paliers comme par autant de places. Le bâtiment Bergpolder de Van Tijen, Brinkman et Van der Vlugt, construit à Rotterdam entre 1932 et 1934, est généralement considéré comme la première barre à coursive. Les logements y sont minimaux et les deux noyaux de circulation sont rejetés sur les pignons pour éviter d'obstruer les vues. C'est pourquoi Bergpolder correspond au type à la fois minimum et accompli de la barre à coursive. Les coursives, présentes sur une façade et sur lesquelles donnent les cuisines, sont le pendant, sur la façade opposée, des loggias sur lesquelles donnent le séjour et une chambre à coucher. Les coursives y sont déjà comme autant de métaphores de rues qui prennent la mesure de la plus grande longueur du bâtiment, comme les cages d'escalier sur les pignons sont traitées de manière à prendre la mesure verticale du volume, révélant ainsi son caractère collectif. C'est cette capacité de la barre à coursive à prendre la pleine mesure du bâtiment qui constitue, par excellence, l'accomplissement formel de ce type.

On peut donc affirmer que, par essence, la barre est un parcours. Elle est un bâtiment qui se parcourt aussi bien à l'horizontale qu'à la verticale, dans ses dimensions maximales. Dans l'Unité



Van Tijen, Brinkman,  
Van der Vlugt, Bergpolderflat  
(1932-1934), Rotterdam,  
septembre 1951





Experience, Résidence  
Jourdan – Chris Marker,  
Paris, 2017

d'Habitation de Marseille, les fameuses rues intérieures, comme les nomme Le Corbusier, sont, au vu de leur caractère longitudinal prenant la pleine mesure horizontale du bâtiment, comme des sortes de coursives implantées au cœur du bâtiment. En effet, la coupe magistrale, qui alterne logements en duplex dits « montants » ou « descendants », suivant que l'entrée se situe à leur niveau haut ou leur niveau bas, garantit le caractère traversant de l'ensemble en dépit de cet élément distributif longitudinal. Au-delà, la dimension verticale est exaltée par les différents programmes et éléments architecturaux répartis dans la coupe : pilotis, rue commerçante intérieure, équipements en toiture – solarium, école maternelle, théâtre de plein air, notamment ; dans le logement, la double hauteur permettant d'éclairer les logements dans leur profondeur est aussi un moyen de coordonner coupe et plan.

Dans la barre que Rem Koolhaas a construite dans le quartier IJplein à Amsterdam au début de sa carrière, à la fin des années 1980, on peut voir une tentative de célébrer conjointement la modernité et la dimension potentiellement urbaine du type, à la lumière des recherches dont Aldo Rossi a rendu compte dans *L'Architecture de la ville*. Longue de deux cent cinquante mètres environ, elle est divisée en trois sections, correspondant à des conditions urbaines différentes, notamment l'enjambement d'une voie routière. Les trois sections sont réunies au dernier niveau par une coursive continue qui est, d'une certaine manière, la note commune de cette fugue typologique polyphonique. Dans sa section la plus significative, la barre se parcourt dans son épaisseur grâce à un escalier droit à trois volées qui permet de créer une transparence à travers le bâtiment visible depuis l'espace public. Ce dispositif s'apparente à la barre à noyaux de circulation démultipliés, mais en dépasse pourtant le caractère de simple métaphore de rue traditionnelle, au profit d'une prise de mesure de l'épaisseur du bâtiment qui s'exprime dans la transparence liant ciel et espace public à travers tout le bâtiment. Ce dispositif permet naturellement, aussi, de proposer une variété typologique stimulée par le fait que l'on n'entre jamais, en plan, au même endroit du logement, compte tenu du décalage des paliers à chaque étage. Au dernier niveau, ce parcours transversal est lié au parcours longitudinal de la coursive sommitale, accomplissant ainsi une barre exemplaire.

Compte tenu de ce qui précède sur la nécessité de prendre les grandes mesures d'un bâtiment pour en exploiter pleinement le potentiel et exalter sa qualité collective, il nous est apparu, au moment de concevoir la barre de la résidence étudiante Chris Marker à Paris pour le concours de 2007, que nous pouvions naturellement prendre comme thème formel l'articulation entre dimension longitudinale, transversale et verticale, et comme thème programmatique la création de vastes espaces collectifs ou communs. Par conséquent, le bâtiment, complété en 2018, est desservi par des coursives-couloirs longitudinales qui prennent la mesure des cent mètres de long de la parcelle parallèlement à la rue. À chaque étage, la masse des logements est creusée d'un salon en double hauteur dédié à la vie collective et connecté à un patio. Cette séquence spatiale, que la coursive divise en deux en plan, prend la mesure de l'épaisseur de vingt mètres de l'ensemble. La disposition diagonale des salons permet de les grouper en un seul vaste espace collectif liant le rez-de-chaussée au sommet du bâtiment. Sa lecture en façade exalte l'échelle collective du bâtiment. Au-delà, elle nous paraît exalter la spécificité de la barre, dans le fait que ce dispositif résulte d'une disposition en plan qui se décale à chaque étage et qui, par conséquent, articule la dimension longitudinale à la verticale au moyen de séquences spatiales transversales. L'oblique collective, creusée dans la

masse intime des logements, fait du programme un condensateur social, questionnant la limite entre intime et public, dans la tradition du Narkomfin de Moïseï Ginzbourg, achevé en 1932.

Enfin, la présence d'une série d'éléments obliques – piste de l'ascenseur incliné sur la rue, escalier côté jardin et, surtout, série d'ouvertures circulaires définissant un espace « virtuel » plus long que la parcelle elle-même, en raison de la présence d'un miroir dans sa partie basse – souligne la manière dont les corps et les regards se déplacent dans cette barre qui est, avant tout, un parcours.







# Hommage à Martin Steinmann (1942-2022)

## Bruno Marchand

Martin Steinmann nous a quittés en mars 2022, dans sa 81<sup>e</sup> année, à la suite d'une longue maladie. Pour certains, comme moi, qui le côtoyaient à l'EPFL, il reste le souvenir du cliquetis de sa mythique machine à écrire, une Olivetti studio 45 dont il se servait pour rédiger ses textes ; de même, je me rappellerai toujours le zèle avec lequel il triait les images de ses cours parmi une multitude de diapositives étalées sur les tables de son bureau ; enfin, ses assistants et un cercle restreint d'amis se souviennent, avec émotion, des jeudis soir au café lausannois *Le 1900* consacrés à parler d'architecture ou, occasionnellement, à regarder un match de football.

Ces *flash-back* concernent avant tout l'homme et ses gestes du quotidien qui, mieux que tout, définissent le caractère des gens et marquent les esprits. Mais il faut bien entendu aussi évoquer le rôle central que Steinmann a joué tout au long de sa carrière, par ses apports critiques dans le domaine architectural, suisse et international, en particulier dans la théorie de l'architecture et du logement.

Diplômé en architecture à l'ETHZ en 1967, il travaille d'abord au bureau d'Ernst Gisel à Zurich et ensuite comme assistant du professeur Adolf Max Vogt. Les débuts de son parcours sont indissociables de ses recherches à l'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (*gta*) où, durant les années 1970, il explore de façon systématique les archives des CIAM, un travail compilé dans une thèse défendue en 1978. À cette occasion, il retrouve Bruno Reichlin, un compagnon d'études, avec qui il va tisser des liens durables d'amitié et développer des échanges intellectuels, notamment autour des relations entre l'architecture et la sémiologie.

Steinmann se fait rapidement remarquer comme critique à travers l'exposition *Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin*, qu'il co-organise à l'ETHZ en 1975 avec Thomas Boga. Dans

le catalogue, il va explorer la notion de tradition, intimement liée à celle du réalisme, la question sous-jacente à son argumentation étant celle de l'autonomie de l'architecture<sup>1</sup>. La scène tessinoise est ainsi le support de réflexions sur les fondements de la discipline architecturale et de son rapport à l'histoire.

La relation entre tradition, réalité et histoire devient aussi un thème d'*archithese*, dont Steinmann prend la direction en 1981, cela jusqu'en 1986. Il affiche d'emblée l'intention de demeurer fidèle au concept de la revue fondée une décennie auparavant par Stanislaus von Moos, à savoir « la mise en discussion de l'architecture contemporaine sur un fond historique<sup>2</sup> ». Dans plusieurs numéros devenus iconiques, il dévoile, souvent avec la complicité de l'historienne de l'art Irma Nosedà, l'œuvre d'architectes auxquels il n'était alors pas habituel de faire référence – Heinrich Tessenow, Franz Scheibler ou encore Kay Fisker –, ou alors les architectures de villes situées « en deuxième ligne<sup>3</sup> ». Chaque numéro est consacré à des sujets imprégnés des thèses sémiologiques ou liés aux matériaux et à la construction. Enfin, sous sa direction, la revue aspire à devenir une plateforme de discussion entre architectes, conviés ainsi à afficher et discuter leurs postures théoriques.

En 1987, Steinmann est nommé professeur de projet et théorie d'architecture à l'EPFL, poste qu'il occupera jusqu'en 2007. Dès son entrée en fonction, il va marquer, par son enseignement éclairé et exigeant, plusieurs générations d'étudiants, notamment dans le domaine du logement collectif. Au départ, il y a son intérêt marqué pour les *Siedlungen* des années 1920 et 1930, étudiées de façon attentive lors de son passage au *gta*. Ces œuvres rationnelles resteront la référence de base pour un enseignement pourtant attentif au fait que la devise corbuséenne exprimée dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* de 1925 – « tous les hommes ont les mêmes besoins » – n'est plus en phase avec la réalité sociale, dont on commence à relever les différentes manières d'habiter.

À Lausanne, le projet débute par l'observation attentive de l'existant, et ce dans une dimension diachronique, afin de comprendre les changements dans le temps des « besoins des hommes », mais aussi synchronique, afin de relever justement la diversité des modes de vie d'une même période. Les étudiants sont ainsi invités à analyser des réalisations de logement collectif selon des catégories rationnelles – « que tout projet d'habitation doit considérer » – à savoir la forme urbaine, le type, la forme et l'image et la matérialisation de la maison.

Pour Steinmann, le logement demeurera toujours un champ d'investigation privilégié, comme en témoigne son ultime publication, rédigée avec mon appui et celui d'Alexandre Aviolat, sur la production des espaces domestiques de Diener & Diener<sup>4</sup>. Mais, dans les années 1990, son enseignement du logement, épaulé par ses assistants et compagnons de route, Bernard Zurbuchen et Philippe Gueissaz, va s'infléchir et prendre une nouvelle dimension, mettant l'accent sur la perception des formes des pièces et sur les émotions générées par les activités qui s'y déroulent. 1991 est en effet un moment charnière de l'évolution de son regard critique. La parution de l'article « Forme forte » dans la revue *Faces* témoigne d'un glissement de l'intérêt pour la sémiologie – initialement partagé et débattu avec les autres jeunes chercheurs du *gta* – vers la phénoménologie et la problématique de la perception sensible de l'espace par celui qui le regarde<sup>5</sup>.

Il acquiert ainsi la conviction que la perception porte en premier lieu sur les formes et les sensations qu'elles éveillent

– la *Stimmung*, terme intraduisible en français qui deviendra un thème central de son enseignement –, et non sur les signes et la compréhension des significations. S'appuyant sur les écrits du philosophe Mikel Dufrenoy et du théoricien de l'art Rudolf Arnheim, il s'intéresse progressivement à la théorie de la forme et à la perception affective que celle-ci déclenche sur l'observateur. Dans le même essai, il constate aussi un rapprochement entre l'architecture et l'art concret et minimal, dont il souligne l'importance pour l'évolution récente de la discipline : « Je pense que s'interroger sur cet art suscitera dans l'architecture des découvertes tout aussi importantes, quoique très différentes de celles provoquées dans les années 60 par le Pop Art<sup>6</sup>. »

La même année, il décèle les contours de l'émergence d'une architecture récente en Suisse alémanique, dont l'identité provient de la prise de conscience de son propre passé historique et d'une tradition ancrée sur la redécouverte du *Neues Bauen*<sup>7</sup>. Son intérêt pour l'architecture de Roger Diener, Herzog & de Meuron ou Peter Märkli, entre autres – des œuvres « dont les caractéristiques de plasticité, de compacité et de densité » se prêtent particulièrement bien à des analyses de nature phénoménologique ou gestaltiste – ne faiblira jamais<sup>8</sup>. Enfin, c'est à cette période qu'il met au point, avec la complicité d'Arthur Rüegg, une théorie des couleurs appliquée à la Siedlung Pilotengasse (1987-1992) à Vienne<sup>9</sup>.

En 1996, il participe activement, avec Alberto Abriani et moi-même, à la conception d'une publication scientifique pensée comme des *Annales* des activités de l'Institut de théorie et histoire de l'architecture (ITHA) de l'EPFL : *matières* est ainsi parue aux Presses polytechniques universitaires romandes (PPUR) après un peu plus d'une année d'échanges intenses, sous forme d'une revue annuelle de théorie et d'histoire<sup>10</sup>. Steinmann a ensuite participé à forger l'identité de *matières*, profilée depuis le début comme une revue d'école et de pensée un peu atypique. Émanant des milieux académiques, son objectif premier a toujours été de publier des travaux de recherche des enseignants comme des doctorants et assistants scientifiques de l'institut et, par extension, du département d'architecture. Mais, contrairement à d'autres publications de même nature, qui prenaient volontairement distance avec le monde de la pratique, la revue est restée à l'écoute des manifestations les plus récentes de l'architecture contemporaine.

L'essai de Steinmann « Les dessous de Madonna ou le fait de présenter des matériaux qui ne sont pas destinés à cela », publié déjà dans le premier numéro, témoigne de cette posture<sup>11</sup>. Le titre révèle l'attitude radicale de certains architectes à revêtir les façades de matériaux habituellement enfouis et cachés sous d'autres couches – comme l'isolation ou l'étanchéité – sous le couvert d'une quête d' inédit. On assiste ainsi au déplacement de la construction vers les effets induits par la construction et à l'émergence des matériaux comme moyen d'expression, sous l'égide de l'influence des courants artistiques, notamment minimalistes.

Steinmann a aussi renforcé l'idée que la revue devait être le support de débats théoriques. Dans le sixième numéro, Reichlin et lui entament une conversation « imaginaire » sur l'existence ou non d'une perception immédiate et *présémiotique*, sur fond de divergence de leurs trajectoires respectives, ancrées sur des visions contrastées des mêmes approches<sup>12</sup>. Par articles interposés, l'échange se clôt provisoirement par une question demeurée ouverte : « On peut se demander si l'incitation à réfléchir sur le voir peut se passer du questionnement sur l'éventuelle (et incontournable ?) dimension sémiologique du voir [...] »<sup>13</sup>.



Diener & Diener avec Martin  
Steinmann, Agrandissement  
du musée de la ville d'Aarau,  
2007-2015, photo Christian  
Richters



C'est dans *matières* qu'il a esquissé des axes de recherche centrés autour de la *Stimmung*, notion évoquée précédemment, dont les contours auraient dû être approfondis dans un livre resté hélas inachevé. Dans « Augenblicklick » de 1999, il analyse des objets – une chaise, un meuble – pour fonder la distinction entre la forme et le signe, et pour expliciter des notions comme la structure perceptive et le caractère<sup>14</sup>. Quant à l'essai « De la perception de l'espace » de 2008, il lui servira à tisser les lignes d'une investigation partant des écrits de la *Gestalt* et de l'esthétique psychologique, appliqués cette fois-ci à l'espace, à sa perception et à son appropriation<sup>15</sup>.

Le rôle central de la critique de Steinmann a été salué de façon constante durant toute sa carrière académique et professionnelle, ponctuée de moments forts comme la remise du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim en 2016. Son expertise ne s'est pourtant pas limitée à la seule *Stimmung*. En éditant plusieurs de ses textes dans un recueil intitulé *Forme forte* en 2013, Jacques Lucan et moi-même avons pu nous rendre compte de l'étendue, aussi vaste que variée, de son champ de réflexion. De même il nous faut évoquer sa pratique architecturale, certes modeste, mais de qualité, à l'instar de l'agrandissement du musée de la ville d'Aarau, un concours remporté en 2007 avec Roger Diener et dont le chantier s'est terminé en 2015.

J'aimerais terminer cet hommage par un aspect peu évoqué de sa personnalité : sa capacité innée à anticiper et détecter l'émergence d'événements et de tendances inscrits dans l'air du temps. Des intuitions rares qui le profilent comme un critique et théoricien d'architecture hors normes.

## NOTES

- 1 Martin Steinmann, « La réalité en tant qu'histoire » [1975], in Jacques Lucan et Bruno Marchand (dir.), *Martin Steinmann. Forme forte. Écrits 1972-2002*, Birkhäuser, Bâle, 2003, p. 142-152. Pour une version anglaise, voir « Reality as History. Notes for a Discussion of Realism in Architecture », *A+U*, n° 69 (1976), p. 25-35. Republié in K. Michael Hays (dir.), *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge/Londres, 1998, p. 248-253.
- 2 Martin Steinmann, « Les deux flèches », *archithese*, n° 1 (1981), p. 2.
- 3 Voir notamment En deuxième ligne, Winterthur 1924-45, *archithese*, n° 6 (1983) et En deuxième ligne, Genève 1929-1949, *archithese*, n° 2 (1984).
- 4 Martin Steinmann, Bruno Marchand, Alexandre Avioliat, *Diener & Diener Architects Housing*, Park Books, Zurich, 2020.

- 5 Martin Steinmann, « Forme forte », *Faces*, n° 19 (1991), p. 4-13.
- 6 *Ibid.*, p. 12.
- 7 Martin Steinmann, « Architecture récente en Suisse alémanique » [1991], in Jacques Lucan et Bruno Marchand (dir.), *op. cit.*, p. 92-109.
- 8 Émeline Curien, « Entretien avec Martin Steinmann », in *Pensées constructives. Architecture suisse alémanique 1980-2000*, Éditions Fourre-Tout, Liège, 2019, p. 189.
- 9 Voir à ce sujet Dietmar Steiner, Arthur Rüegg, Martin Steinmann, *Siedlung Pilotengasse Wien*, Artemis, Zurich, 1992.
- 10 Voir à ce sujet Bruno Marchand, « matières, en continuité », *Les cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n° 13 (2021), p. 60-74.
- 11 Martin Steinmann, « Les dessous de Madonna ou le fait de présenter des matériaux

qui ne sont pas destinés à cela », *matières*, n° 1 (1997), p. 15-26. Le texte est illustré par des œuvres de Herzog & de Meuron et de Gigon & Guyer. Steinmann a joué un rôle important dans le renforcement des liens du Département d'architecture de l'EPFL avec la Suisse allemande : dès 1988, plusieurs des meilleurs architectes alémaniques sont invités à enseigner à Lausanne.

- 12 Martin Steinmann, « Les limites de la critique », *matières*, n° 6 (2003), p. 18-31.
- 13 Bruno Reichlin, « Réponses à Martin Steinmann », *matières*, n° 6 (2003), p. 34.
- 14 Martin Steinmann, « Augenblicklick. Notes sur la perception des choses en tant que formes », *matières*, n° 3 (1999), p. 55-65.
- 15 Martin Steinmann, « De la perception de l'espace. Notes en vue d'une recherche à faire », *matières*, n° 9 (2008), p. 73-85.

# Biographie des auteurs

**Romain Barth** a étudié à l'EPFL où il a été diplômé avec les professeurs Roberto Gargiani et Christophe Van Gerrewey. Sa recherche concerne l'architecture du réalisme socialiste et son influence sur les architectes contemporains modernes. Il co-organise également des événements sur l'architecture et le cinéma en collaboration avec l'EPFL et l'ECAL.

**Irina Davidovici** est directrice de recherche et dirige les archives du gta à l'ETH Zurich. Elle est l'auteure de *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980–2000* (2012, 2<sup>e</sup> édition augmentée 2018) et à venir *The Autonomy of Theory. Ticino architecture and its Critical Reception* (gta Publishers, 2022) et *Common Grounds. A Comparative History of Early Housing Estates in Europe* (Triest Publishers, 2023).

**Anja Fröhlich** est architecte et professeure à l'EPFL, où elle dirige le laboratoire EAST avec Martin Fröhlich. Sa recherche concerne les typologies en architecture et leur transformation. Elle fait partie de l'équipe de AFF architectes à Berlin et Lausanne.

**Martin Fröhlich** est un architecte et partenaire fondateur de AFF architectes à Berlin et Lausanne. Depuis 2013, il est professeur et co-directeur du laboratoire EAST à l'EPFL.

**Silvia Groaz** a obtenu son doctorat à l'EPFL en 2021. Elle est post-doctorante au gré d'une bourse du Fonds national Suisse pour un projet de recherche commun au département d'architecture de l'université catholique de Louvain, Bruxelles et au département d'histoire de l'art à l'université de Yale.

**Beatrice Lampariello** est professeure d'histoire et de théorie de l'architecture à l'UC Louvain. Elle est l'auteure des monographies *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato* (Quodlibet, 2017) et *Le Monument Continu de Superstudio* (avec Roberto Gargiani, B2, 2019). Fin 2022, son livre *Unidentified Flying Object for contemporary architecture. UFO's experiments between political activism and artistic avant-garde* sera publié par Actar (avec Andrea Anselmo et Boris Hamzeian).

**Éric Lapiere** est architecte, théoricien et professeur à l'EPFL et à l'École d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est. Il a dirigé l'édition 2019 de la Triennale d'architecture de Lisbonne, *Poetics of Reason*. Avec Tristan Chadney et Laurent Esmilaire, il a fondé le bureau Experience à Paris.

**Bruno Marchand** est professeur honoraire de l'EPFL. Il poursuit des travaux de recherche en théorie et histoire de l'architecture et s'intéresse aux problématiques territoriales et urbaines dans le cadre d'une pratique indépendante. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques, notamment sur le logement collectif, dont *Organique* (EPFL Press, 2020, avec Christophe Joud) et *Contextes* (EPFL Press, 2021, avec Lorraine Beaudoin).

**Andrea Migotto** est architecte à Bruxelles et doctorant à la faculté d'architecture du KU Leuven. Sa recherche interroge l'architecture des projets contemporains de logement social. Avec Martino Tattara, il est l'éditeur du livre *High-Rise. The Transformation of Post-War Large Scale Housing* (Leuven University Press).

**Sarah Nichols** est professeure de théorie de l'architecture à l'EPFL. Son travail examine les enchevêtrements environnementaux et politiques de la construction, en particulier à partir des matériaux de construction. Elle travaille un manuscrit de livre basé sur sa dissertation *Opération Béton. Constructing Concrete in Switzerland*.

**Martino Tattara** est professeur associé à la faculté d'architecture du KU Leuven. Avec Dogma, l'agence qu'il a co-fondée, il a récemment publié *Living and Working* (MIT Press, 2022), un livre qui résume le travail de l'agence à propos de l'espace domestique. Tattara publiera prochainement une relecture critique du projet de l'architecte brésilien Lúcio Costa pour Brasília.

**Christophe Van Gerrewey** est professeur de théorie de l'architecture à l'EPFL. Il est éditeur de l'anthologie *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Reader from Delirious New York to S,M,L,XL* (Birkhäuser, 2019) et fait partie des équipes éditoriales d'OASE, *De Witte Raaf* et *matières*. Début 2024, son livre *Something Completely Different. Architecture in Belgium* sera publié par MIT Press.













