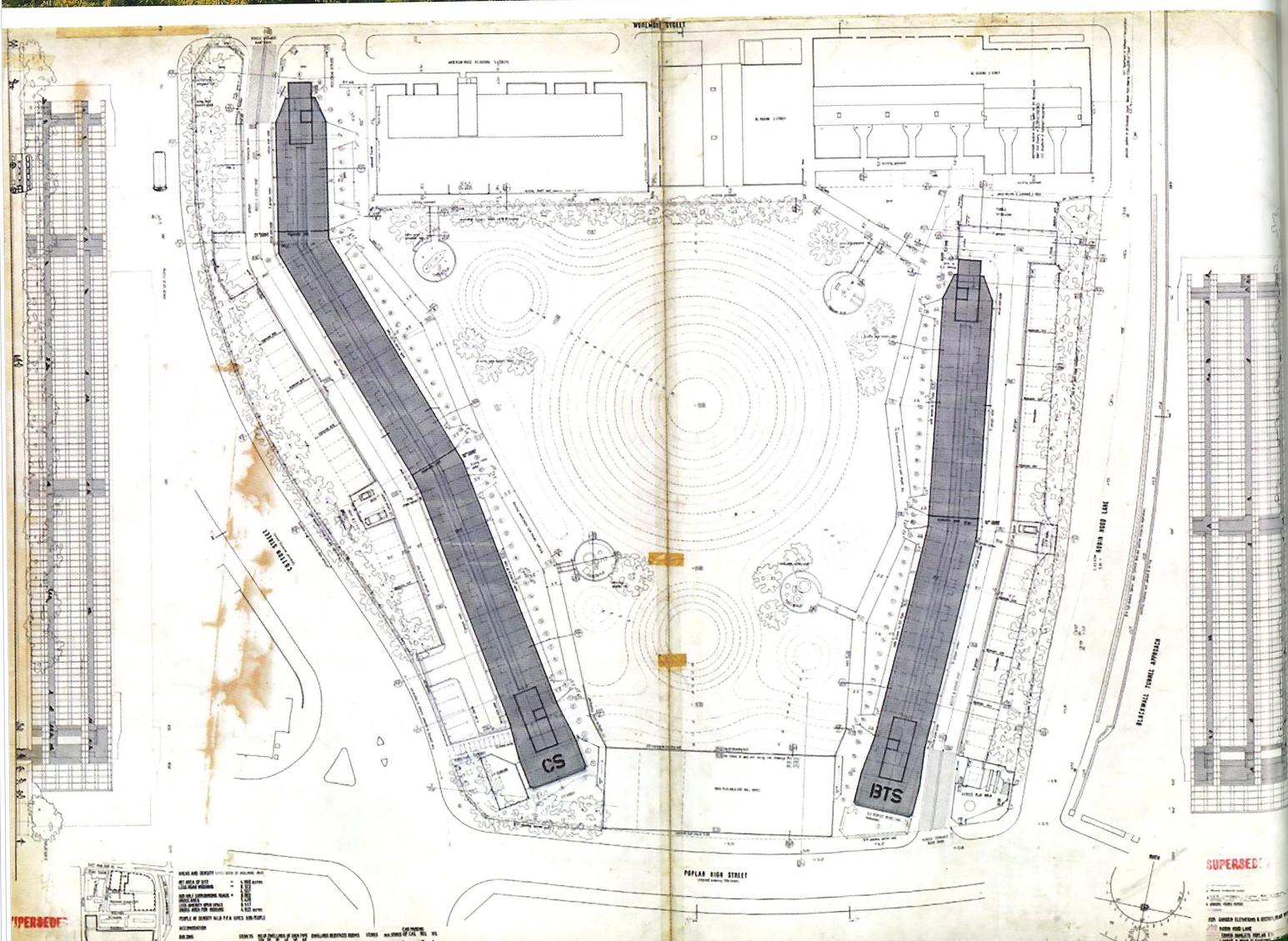


# matières

BARRES

# 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



# 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.

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

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

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.

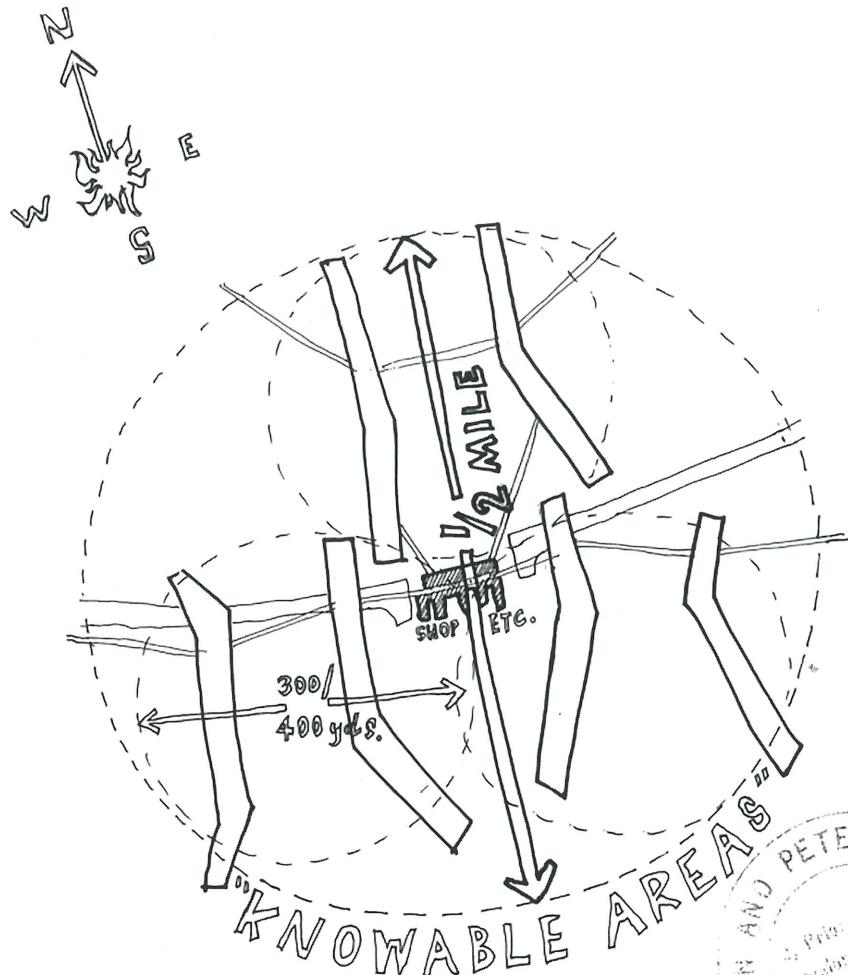
Le projet de concours pour le quartier bombardé de Golden Lane (1952), qui reprenait l'image d'une Unité articulée, et celui pour Berlin Haupstadt (1958), libéré du contrôle géométrique en vertu d'une organisation sociale, constituaient déjà une tentative d'expliquer le passage de la conception du bâtiment 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'attirail 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 wmt  
RIBBLE KIDS GAMES HS



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 démolí 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. Arkitehti*, 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 Albuerne, « 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 Albuerne, « 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.