

Hans Kollhoff

● Hans Kollhoff

Hans Kollhoff

I / Textes

Architektur contra Städtebau 1990

Envisager la transgression

II / Projets

1. Les projets horizontaux

Processus morphologique de la forme

- Block 33 1980-86
- Immeuble d'habitation Luisenplatz 1983-87

2. Les projets verticaux

Couture métropolitaine

- Potsdamerplatz 01 1991
- Alexanderplatz 1993

Invention du gratte-ciel européen

- Tour Daimler-Chrysler 1993-99

3. Les projets sculpturaux

Affirmation de la masse

- Musée ethnologique de Francfort-sur-le-Main 1987

La Ville compacte

- Atlanpole 1988

01

Textes

Architektur contra Städtebau, 1990

Envisager la transgression

Architektur contra Städtebau est le titre d'un article paru dans la revue allemande d'architecture Archplus au tout début des années 1990. Il s'agit en réalité d'un entretien recueilli par Nikolaus Kuhnert, dans lequel Kollhoff expose sa vision de l'architecture et de l'urbanisme. Dans un contexte où la reconstruction critique reste encore la doctrine majoritaire, ce numéro se pose la question d'un nouveau modèle pour la ville après le déferlement post-moderne insufflé par l'IBA. Kollhoff est invoqué pour participer à la réflexion de la revue en tant que protagoniste avec Kazuo Shinohara de « Die Stadt der Grossform » soit la ville des *Grossform*. Rem Koolhaas est également présent, éprésentant à lui tout seul une position qui serait celle de «Die Stadt des offenen Planes»¹, la ville du plan ouvert. Et enfin une dernière position serait «Die Stadt der öffentlichen Räume»² soit la ville de l'espace public. Dans cette dernière partie, il faut comprendre la ville comme étant celle du poché, la ville classique et traditionnelle comme déjà promue par Camillo Sitte, Aldo Rossi ou Colin Rowe.

Colin Rowe est d'ailleurs la première personnalité évoquée dans l'entretien, bien avant Ungers. La discussion est donc tout de suite orientée vers l'opposition qu'il a développé entre le fond et la figure des villes européennes. C'est-à-dire une opposition entre une tradition de la fabrique urbaine par poché et l'autre par objets. Celle qui privilégie une densité de la masse bâtie au sein de laquelle se produit une «objectification» des espaces publics. De l'autre côté une tradition moderniste qui voit

1 Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45

2 *Ibid.*, p. 41-45

Die Stadt der Grossform

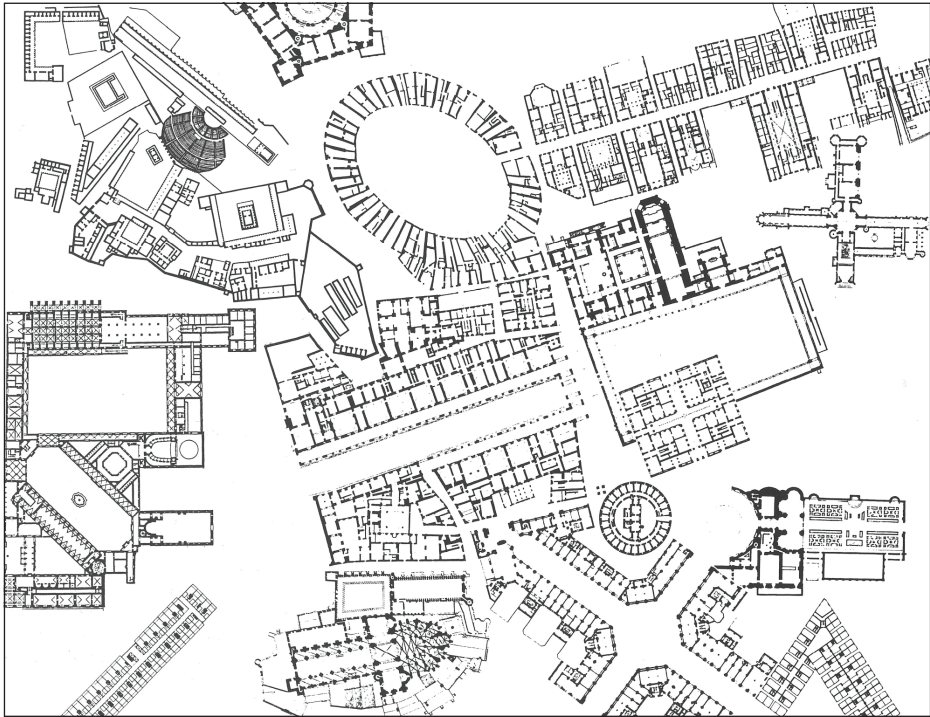


Die Stadt des offenen Planes



Die Stadt der öffentlichen Räume





«City of composite presence» Hans Kollhoff, David Griffin,
1978 dans *Collage City* par Colin Rowe et Fred Koetter

Projets répertoriés

- Villa Farnese à Caprarola
- L'amphithéâtre de Lucca
- Le palais de la Résidence de Munich
- Les Uffizi de Florence
- L'Unité d'Habitation de Marseille
- La Strada Nuova de Gênes
- Le complexe du temple de Priène
- La gallerie Vittorio Emanuele de Milan
- etc

se jouer l'articulation d'objets cette fois-ci architecturaux, dont le désir d'autonomie nuit à la hiérarchie de la fabrique urbaine. Kollhoff rappelle que justement à ce propos qu'il a produit, en 1978 avec David Griffin, un collage que Rowe a ré-utilisé pour son livre *Collage City. City of composite presence* est un assemblage de plans marquants et représentatifs du vaste ensemble de la typologie architecturale. On retrouve des exemples à la fois appartenant à la fois la famille des projet constituant une texture mais des objets architecturaux indépendants. Pour Kollhoff, «[i]l s'agissait de montrer que sonder l'entièreté du spectre artistique est bien plus intéressant que de se conformer exclusivement à une idéologie, qu'il s'agisse du modernisme révolutionnaire ou du contextualisme.»³

Cette première phase d'observation de l'entièreté des ressources projectuelles offerte par l'histoire de l'architecturale fait suite à une remise en cause du poché. Il invoque alors deux arguments en sa défaveur : «D'une part, il est très difficile de trouver des programmes adaptés à la hiérarchisation spatiale organique que produit le poché. [...] D'autre part, le poché génère une densité bâtie insoutenable au vu des normes de ventilation et d'ensoleillement actuelles.»⁴. Un peu plus loin dans le texte, il s'en prend également à la pratique du poché en tant que générateur d'une césure entre la ville traditionnelle et la zone périurbaine. On comprend donc que d'une indétermination de jeunesse, Kollhoff se fait rapidement porte-parole d'un urbanisme dans lequel son devenir texturique ne passe plus par l'application du poché ni de la parcellisation des blocs (pratique qui lui est sous-jacente). Il semble qu'au fur et à mesure de se confronter à la fabrique urbaine de Berlin, la conviction de l'emploi de *Grossform* soit apparue. «Les énormes problèmes de logements que nous rencontrons aujourd'hui auraient été abordés bien plus tôt, si on avait accepté les grandes

3 Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45, traduction Antoine Scalabre

4 *Ibid.*, p. 41-45

pièces urbaines autonomes.»⁵.

Dans un deuxième temps, l'entretien est l'occasion pour Kollhoff de glisser certains indices de son affect pour une nouvelle fabrique de l'espace public. Il qualifie les exemples qu'il prend pour préciser sa pensée de «typologie d'érosion»⁶ (*Erosionstypologie*). Il cite à cet égard les projets du Rockefeller Center à New York et la Neue Wache de Schinkel à Berlin. Ces deux exemples sont, pour lui, significatif d'une attitude capable de prendre le tissu existant de la ville comme thème pour le développement d'une stratégie disruptive. Ces types ont tous un rapport viscéral avec l'environnement bâti. «Le Rockefeller Center ne se cantonne plus à la grille des îlots.»⁷ Chaque projet est pensé en réaction à une condition existante précise. «L'alignement à la limite de l'îlot n'est pas l'unique possibilité»⁸. Ainsi malgré leur volonté de rupture, ils sont éminemment contextuels. La confrontation avec les limites imposées par la fabrique urbaine permet de repenser le rapport du construit avec l'espace public. «La question est plutôt de savoir : que puis-je faire de cette limite ?»⁹ L'enjeu de l'architecture de Kollhoff s'inscrit dans une réflexion entre forme bâtie et espace public. La relation dialectique qui les anime est particulièrement prégnante. Il comprend la puissance d'un geste, aussi simple soit-il, qu'est l'alignement à la rue ou, à l'opposée son non-respect. Cependant, il ne semble pas que la rupture urbaine soit chez lui une doctrine, une marche à suivre en tout cas et en tout lieu. Son architecture dénote d'ailleurs une certaine maléabilité vis-à-vis des affirmations qu'il donne dans *Architektur contra Städtebau*.

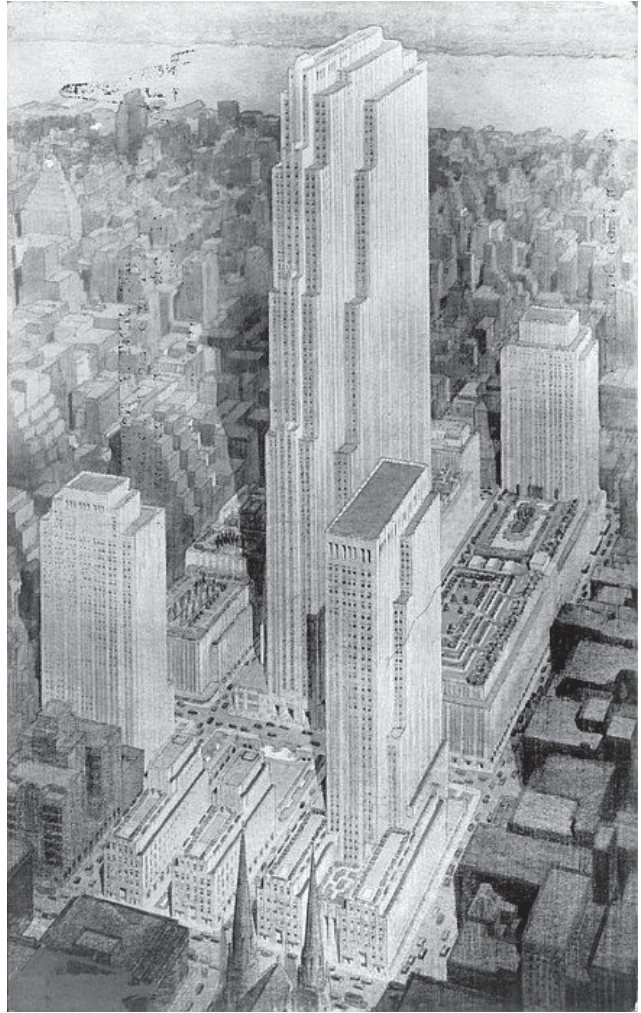
5 *Ibid.*, p. 41-45

6 Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45, traduction Antoine Scalabre

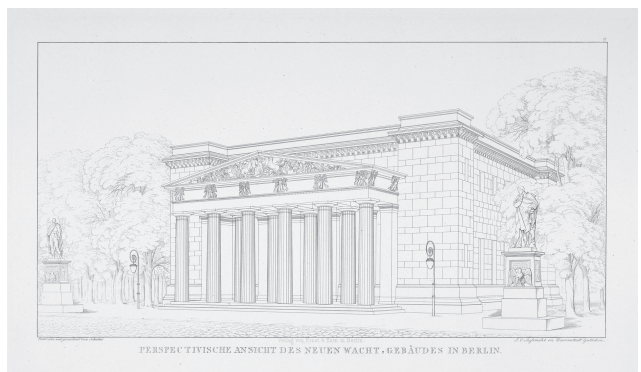
7 *Ibid.*, p. 41-45

8 *Ibid.*, p. 41-45

9 *Ibid.*, p. 41-45



Rockefeller center, New York,
Raymond Hood et autres, 1939,
perspective aérienne,
John Wenrich



Neue Wache, Berlin, Karl Fried-
rich Schinkel, 1816-1818



Carte de Florence, Pietro del Massaio, 1469

Pour Kollhoff, *Grossform* est un outil pour envisager la transgression urbaine.

Il ne pense pas la ville comme uniquement constituée de *Grossform*, il a besoin de la ville du poché pour que celle-ci gagne sa force vitale et puisse la réinjecter dans ladite ville. C'est, en substance, une raison de l'appauvrissement de sa pratique urbaine après la chute du mur de Berlin, se concentrant désormais sur le respect de l'alignement parcellaire.

La vision kollhoffienne de la ville s'inscrit dans une certaine tradition de la ville classique. Déjà à la Renaissance, on comprend la ville comme une texture magmatique dans laquelle se trouvent des objets structurants. Des objets qui par leurs tailles et leurs programmes se détachent du tissu. Ainsi, en 1469, le peintre et cartographe Pietro del Massaio représente la ville de Florence seulement par l'intermédiaire des monuments de la ville ainsi que de ses limites. Cela est particulièrement éclairant d'une culture de la ville dans laquelle seuls les programmes monumentaux déterminent la qualité urbaine de la ville. Ces programmes étant toujours des commandes issues d'un groupe restreint (Eglise, Grandes famille, etc), ils permettent l'affirmation de leur pouvoir sur le reste de la ville. Les ambitions de Kollhoff, en reprenant - consciemment ou inconsciemment - cette idée de la ville, sont de renverser cette logique de pouvoir. Désormais *Grossform* ajoute à la monumentalité une dimension sociale.

02

Projets

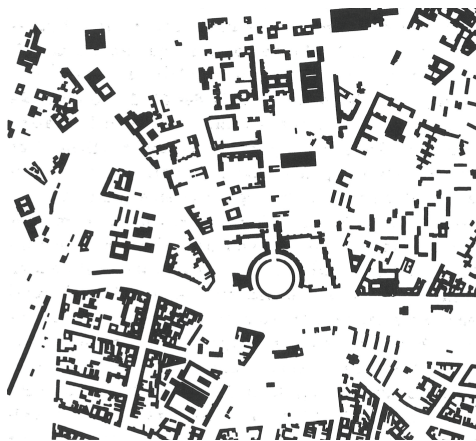
Les projets horizontaux

Processus morphologique de la forme - Block 33 1980 - 86

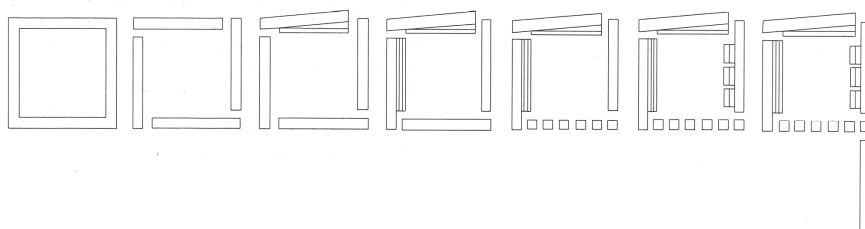
Le projet pour le Block 33 s'inscrit entre critique et hommage aux traditions urbaines de la modernité et du XIX^{ème} siècle. L'immeuble d'habitations, situé près du musée Berlin, est toutefois conçu en réaction à la réparation urbaine comme énoncée par Rob Krier. Ainsi plutôt que de s'aligner aveuglément aux limites fixées par la périphérie des blocs tels que définis par l'IBA, Kollhoff prévoit son bâtiment avec une autonomie formelle qui instaure le dialogue entre l'ancien et le nouveau. Plutôt que de se fondre dans le tissu, ils en sont des acteurs à part entière.

Avec ce projet, Kollhoff commence à mettre au point son processus de développement morphologique du projet. Le concept urbain pour le Block 33 est celui du bloc dynamique comme l'architecte le définit par la suite. Ainsi, partant de la figure simple du carré, il met en place un système de résonance de la forme à son contexte. Graduellement, le carré est découpé et chaque côté prend son indépendance vis-à-vis de la forme de principe. D'un type de bâtiment à cour, on arrive à une typologie de barres. On retrouve là un principe de variabilité des types que Kollhoff a très probablement appris de Ungers. Chacune de ces formes est, en effet, comme animée d'un thème différent. Bien sûr, ce geste n'est pas gratuit. Les variations sont introduites afin de répondre aux conditions spécifiques du contexte. Ainsi, une barre constitue une mise en série de logements dans un corps compact, une autre présente une succession de terrasse, comme autant de villas empilées profitant d'une situation favorable à l'ensoleillement; une autre voit son rez-de-chaussée perforé, amenant une porosité entre deux cours intérieures; encore une autre est désaxée

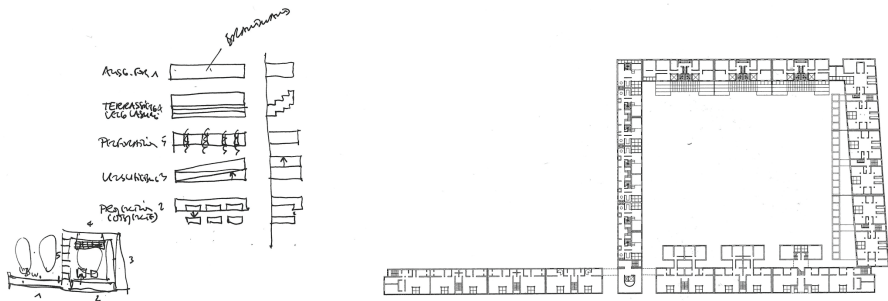
Friedrichstrasse Sud,
état du tissu urbain 1980



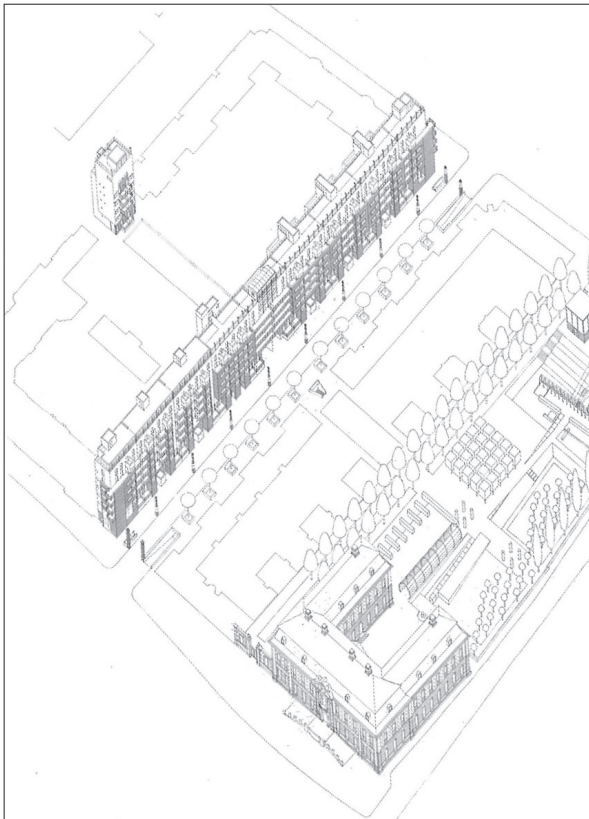
Friedrichstrasse Sud,
proposition de Hans
Kollhoff et Arthur
Ovaska 1980



Développement morphologique des volumes des
bâtiments pour le Block 33, concours, Hans Kollhoff et
Arthur Ovaska, 1980



Résultat construit du projet de développement pour le Block 33, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, 1986



pour trouver un alignement de rue et enfin une dernière voit une partie de son corps comme projetée à l'extérieur vers la cour intérieure et la verdure.

En s'adaptant aux demandes politiques pour une densité plus faible et la préservation d'arbres à l'intérieur de l'îlot, le résultat construit par Kollhoff et Ovaska se limite à une seule barre entre la Lindenstrasse et la Alte Jakobstrasse ainsi qu'une intervention ponctuelle en face du musée d'art moderne. La manière dont la barre est mise en relation avec le reste de l'îlot est particulièrement éclairante quant à la vision dialectique de Kollhoff entre l'architecture et le tissu. La barre affirme son autonomie en tant que type singulier au sein du bloc. Chaque extrémité présente une tête qui montre l'épaisseur de la barre et révèle ainsi son existence. Urbanistiquement, elle se montre comme un acte de complétion du bloc. En cela, le projet entre déjà en dialogue avec son contexte proche. La collision entre l'idée du bloc et de la barre est significative de cette première période de l'architecture de Kollhoff. On retrouve ce même affect déjà évoqué dans *The city of composite presence* pour une coexistence entre une forme qui participe au tissu traditionnel et un objet architectural se voulant indépendant et issu d'un imaginaire moderne. Mais le choix de la barre renvoie aussi de manière très significative à une volonté d'affirmer l'ampleur, la masse du projet. La conséquence de cette affirmation est un refus de la parcellisation de la rue dont nous avons déjà évoqué le désaveu chez Kollhoff. En des termes techniques, cela permet également «[d'opérer] facilement avec des unités répétitives et une planification du chantier bien organisée.»¹ et donc de résoudre les problèmes de la reconstruction plus rapidement. De surcroît, constitué en élément linéaire, le projet bâti est l'élément structurant l'espace de la rue. C'est par sa masse, affirmée comme un tout unitaire, que la cohérence de l'espace publique

¹ Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45, traduction Antoine Scalabre

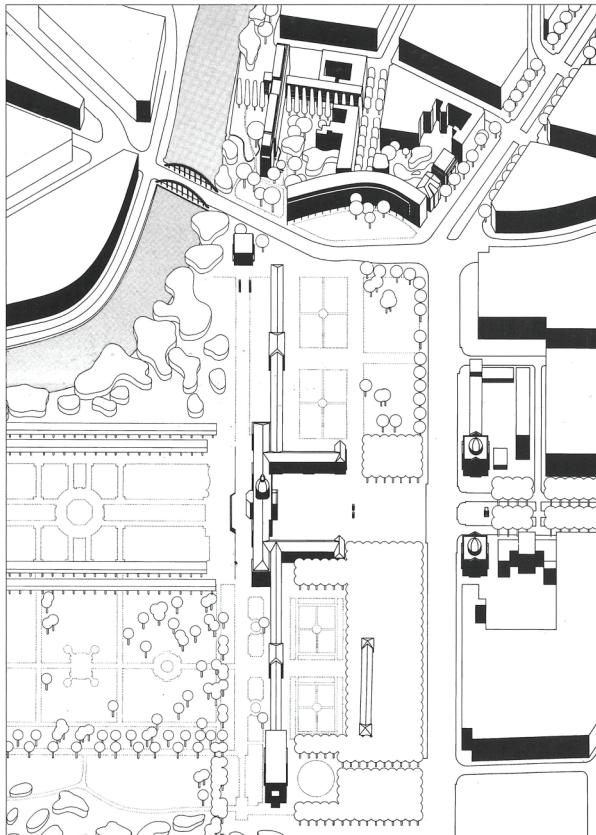
est générée.

Bien qu'elle se définisse comme un objet unique et compact, la barre du Block 33 présente toujours une variété typologique en son sein. Kollhoff procède manière très savante pour générer une mixité des potentiels d'habitations. L'expression de ces types est affichée en façade et procède selon la même logique que les morphologies. Ainsi, son homogénéité est garantie par l'emploi systématique d'un même langage appliqué à différents éléments architecturaux qui composent les logements. Le premier élément à être mis en évidence comme exception du système se situe au niveau du passage vers la cour, au milieu de la barre. Dans cette première phase, toutes les typologies présentent la même expression de façade : un module mis en série avec une rigidité très suivie. Par la suite, les variations typologiques commencent à influencer l'expression par des balcons différents, des corps en saillis etc... On remarque, tout de même, la présence d'un rythme marqué par des éléments verticaux s'étalant tout du long de la barre. À la fois liants de la façade, ils sont une réminiscence de cette rigidité du premier schéma. De nouveau est réaffirmée la nature formellement unitaire du projet. Celle-ci est souvent très composée chez Kollhoff. Elle sous-tend souvent une complexité plus profonde dont l'affirmation des parties n'entre jamais en conflit avec sa volonté urbaine d'agir en tant qu'un objet unitaire.

Ce projet marque une première étape dans la définition de *Grossform*. Ce concept est, chez Kollhoff, un outil de contestation contre une vision trop romantique de la ville issue de XIX^{ème} siècle. Mais c'est également un outil très pragmatique pour une reconstruction efficace de la capitale allemande. Dans cette première phase de la *Grossform* kollhoffienne, le concept est toujours à remettre dans son contexte, celui de Berlin.



Situation avant la réalisation
Proposition lors de la phase de concours
Projet réalisé



Axonométrie du projet lors de
la phase de concours

Processus morphologique de la forme - Immeuble d'habitation Luisenplatz 1983 - 87

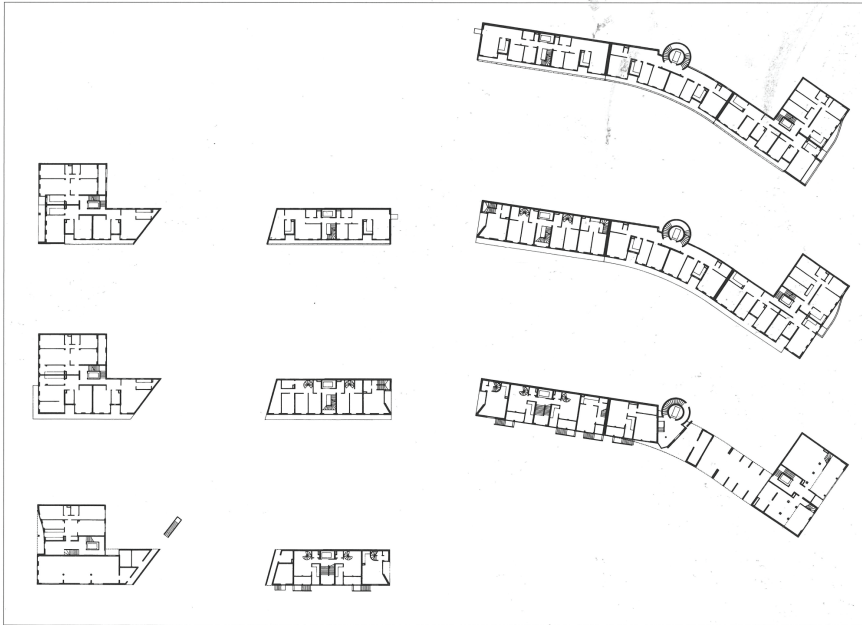
Le projet pour l'immeuble d'habitation de Luisenplatz à Berlin-Charlottenburg est le deuxième projet de Kollhoff qui traite de la relation du bâti à la limite parcellaire. Également situé dans un contexte de reconstruction de Berlin, le bâtiment doit assurer la complétion de deux blocs à l'Est du château baroque de Charlottenburg, masquant ainsi un pan entier de murs aveugles. De même que pour le projet réalisé du Block 33, la solution typologique employée est celle de la barre. La volonté, lors de la phase de concours, est de courber la barre, concentrant les regards vers le château. Conséquence logique de ce choix, l'espace collectif de la cour, propulsé à l'extérieur du bloc, acquiert un caractère public. La courbure du bâtiment donne à cet espace un caractère scénographique dont le château est le décor. Cette forme a le potentiel de tenir l'espace public en son sein. C'est en cela que le non alignement à la limite parcellaire permet au bâtiment de devenir une borne structurante de la ville. Le projet remplit un double agenda. Il est à la fois une rupture du tissu urbain traditionnel tout en conservant la cohérence structurelle de l'îlot. Kollhoff a bien évidemment en tête l'exemple du Crescent de Bath qui présente ce type de dispositif, lorsqu'il dessine ce projet. Inhérent à leurs formes, les crescents de Bath présentent un avant et un arrière. De la même manière que pour le Royal Crescent, l'espace concave est celui de la communauté, du public tandis que l'espace convexe est réservé à usage plus individuel.

À Charlottenburg, la médiation vers l'espace public est effectuée par une grande façade vitrée donnant sur les jardins d'hiver de chaque appartements. Derrière cette façade uniforme, se révèle, comme à Bath, la variété typologique correspondant à de subtiles variations morphologiques. On observe trois variantes typologiques : Une lorsque la barre est rectiligne, l'escalier est alors dans l'épaisseur du corps bâti; une lorsque la barre

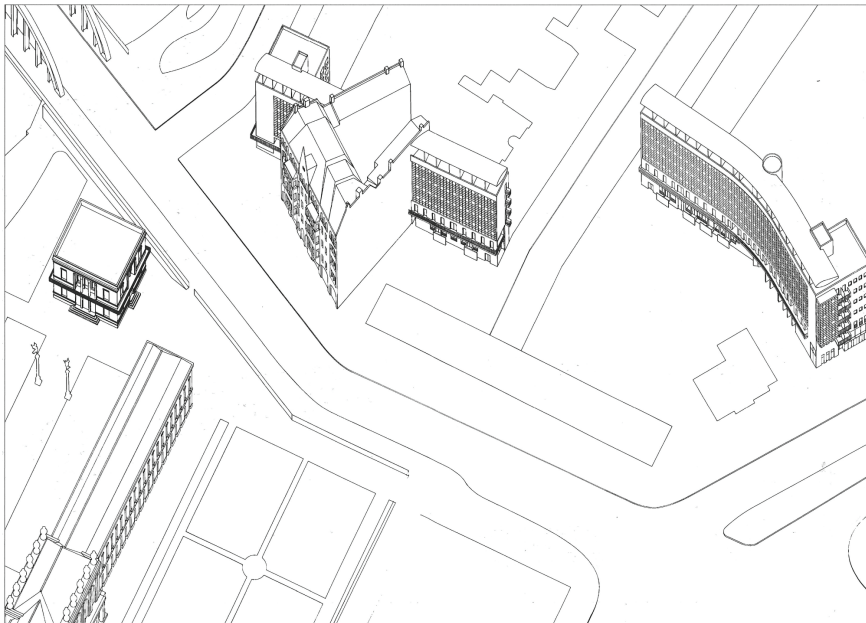
prend sa courbe, l'escalier est alors en légère saillance vers la cour intérieure; enfin une dernière dans une situation d'angle avec l'escalier au centre du dispositif.

On retrouve des obsessions de Kollhoff déjà évoquées pour le Block 33 à Charlottenburg. Par-dessus tout le reste, se constitue de nouveau l'affirmation de la nature ontologique du type de la barre à travers le détail de ses extrémités. Le retournement de la façade donne toujours à lire la diachronie entre l'ancien et l'intervention contemporaine. Par la suite, la confrontation avec la réalité du monde physique oblige Kollhoff à devoir accepter la coupure de son idée en deux entités. Même avec cette césure, le projet continue d'exprimer son unité formelle latente. De cette déchirure, Kollhoff trouve un élégant subterfuge morphologique qui permet de lire les extrémités réelles du bâtiment. En effet, les côtés latéraux de la barre en direction de la Eosanderstrasse ne sont pas travaillés comme les têtes sur la Charlottenburger Ufer et la Otto-Suhr-Allee. La grande façade vitrée se rapproche de l'extrémité de la coupure, ne laissant plus qu'apparaître l'épaisseur du mur, tandis qu'au niveau des deux têtes, elle s'arrête bien avant et semble ressortir sur les cotés latéraux (sur l'axonométrie d'avant-projet en tout cas).

Ce type de la barre urbaine est l'arme de guerre intellectuelle par laquelle Kollhoff critique la réparation urbain de Rob Krier. Il l'utilise à la fois en tant que type représentatif d'une culture de la modernité comme l'Unité d'Habitation du Corbusier à Marseille; mais aussi en tant que critique de l'emploi de l'îlot et de l'alignement au parcellaire. Kollhoff est clair sur le fait que la forme typologique de la barre ne représente pas, en soi, la solution ultime aux problèmes de l'urbanisme des années 1980. Mais elle constitue néanmoins un outil puissant pour questionner le rapport aux limites et à l'espace public. Une des constantes du travail de Kollhoff peut se résumer ainsi en des termes shakespaeriens « To fit, or not to fit ? »



Plans de l'immeuble de logement à Luisenplatz, Hans Kollhoff, 1987



Axonométrie du projet, Hans Kollhoff, 1987



Redessin de la situation des tours dans la ville

Les projets verticaux

Couture métropolitaine - Potsdamerplatz 01 1991 Alexanderplatz 1993

Une énergie similaire à ce qui a été développé dans les projets horizontaux se retrouve contenue dans les gratte-ciels de Kollhoff. L'enjeu transgressif se situe cette fois dans la rupture avec les hauteurs des limites constructives. De plus, ils s'inscrivent dans un contexte sensiblement différent de celui des projets précédents puisque le Mur de Berlin est désormais tombé. Alors que celui-ci a retenu l'expansion urbaine capitaliste du bloc occidental, la périphérie est restée intacte d'un trop grand nombre de constructions. Elles présentent également ceci de particulier qu'elles voient la convergence de flux très important de personnes grâce à d'efficaces réseaux de transports publics. C'est la raison pour laquelle Kollhoff les décrits comme des emplacements idéaux pour une densification des services.¹ Celles-ci répondent à un double agenda. Dans un premier temps, la concentration des activités tertiaires dans ces lieux déjà bien connectés permet de relâcher la pression spéculative sur le centre ville historique. Et dans un deuxième temps, la faible emprise au sol d'une tour comparée à la surface qu'elle engendre permet de conserver cette périphérie verte comme gage de qualité de vie; sorte d'exutoire direct aux énergies métropolitaines. Il faut également voir ces projets comme la réponse aux besoins de préserver et développer le centre historique. Ceci pas seulement dans une visée de conservation de vieux tracées médiévaux, mais surtout car il n'y a que peu de fabriques urbaines historiques au centre pour fournir des points d'orientation pour des futurs schémas de développements. Le changement entre l'espace clos et horizontal du quartier de la Friedrichstadt et de la Leipzigerplatz et l'espace ouvert et vertical de la Potsdamerplatz avec ses

¹ Burg, Annegret. *Kollhoff: Examples = Esempi = Beispiele: Architekten Kollhoff Und Timmermann*. Basel ; Boston, Mass: Birkhauser, 1998, p. 40

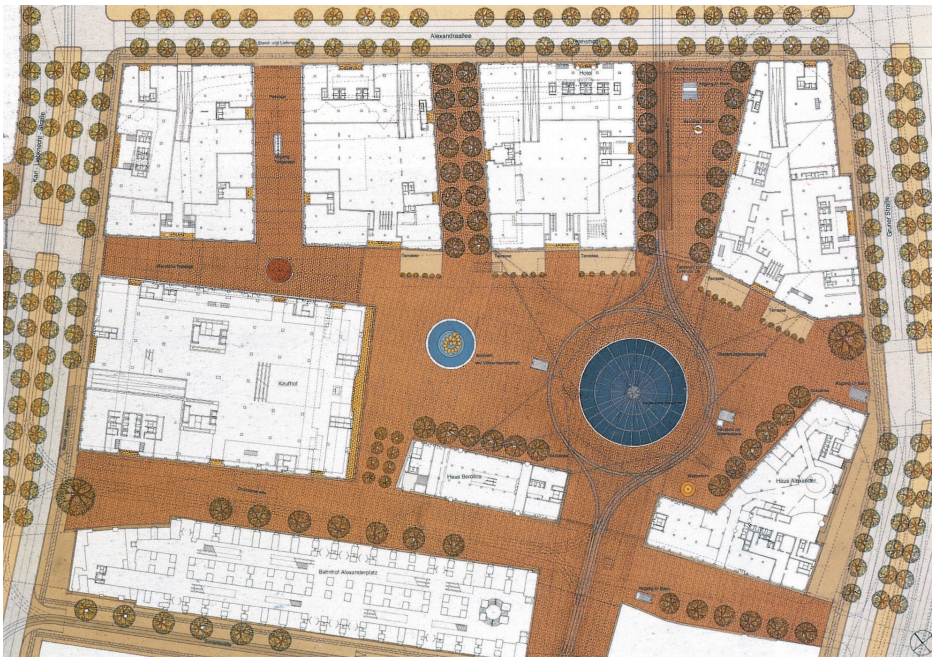
tours comme proposées lors de la première phase du concours font partie des intentions de l'architecte. De même que le contraste entre la structure urbaine dense contenue dans l'ancien mur d'enceinte de la ville et le caractère discret des bâtiments situés au-delà des portes de la ville. Dans le premier schéma pour la Potsdamerplatz, le gratte-ciel est employé en tant que symbole et filtre entre le corps historique de la ville et l'espace vert du Tiergartenpark. Dans celui pour l'Alexanderplatz, il devient un morceau de la fabrique urbaine compatible avec la forte densité du quartier. En cela, il propose une alternative de ville dans la ville de blocs déjà planifiée. Prenant en compte l'existence d'un réseau de transports souterrains, le plan est organisé autour d'une place en forme de pentagone allongé. Ainsi il est donné à la fabrique urbaine une substance et un point focal qui a pour fonction de maintenir le plan et les énergies métropolitaines.²

La solution formelle envisagée par Kollhoff pour générer ces gratte-ciels vient de la combinaison du bloc et de la tour. Si il a mis en crise les limites parcellaires pour ses projets horizontaux, c'est-à-dire des limites éminemment liés à une lecture en plan de la ville, cette fois-ci, ces limites sont bien respectées. Les éléments construits cherchent l'intégration dans le tissu. Le phénomène de la *Grossform* ne crée, dès lors, plus une disruption spatiale mais amène plutôt une discontinuité perceptive. La tour, par son élancement vertical, devient un repère dans le paysage urbain, indépendamment de la qualité de l'espace. L'agent de disruption avec la cité est désormais invisible en plan et doit passer par un autre médium de représentation. À cet égard, la perspective prend une signification particulièrement importante pour comprendre ces projets. Elle devient l'outil permettant de comprendre le rapport au site et la dialectique avec les autres objets structurants de la ville. Le spectre vertical

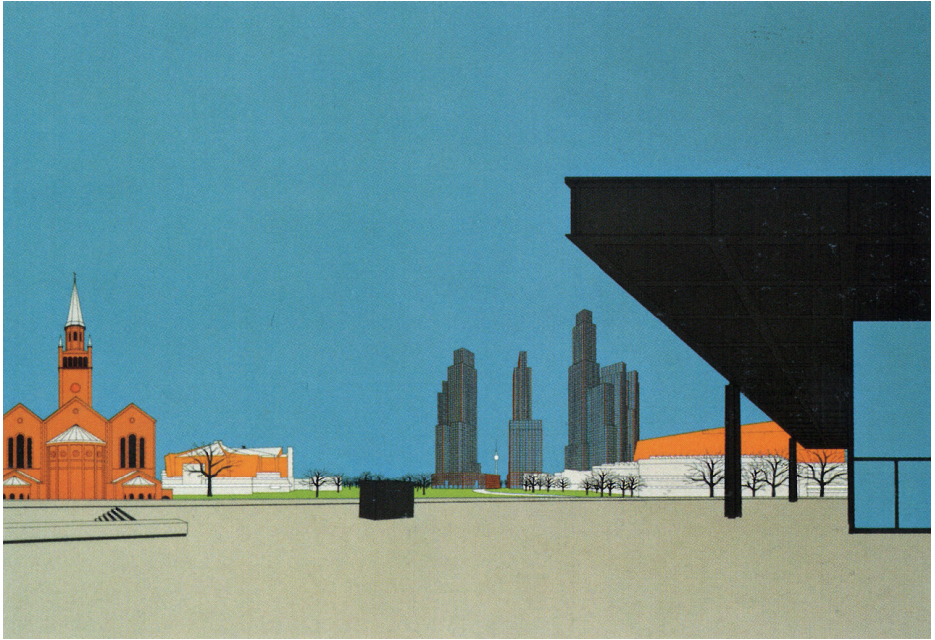
² Burg, Annegret. Kollhoff: Examples = Esempi = Beispiele: Architekten Kollhoff Und Timmermann. Basel ; Boston, Mass: Birkhauserg, 1998.



Masterplan de l'Potsdamerplatz, concours, 1991



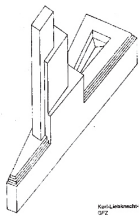
Masterplan de l'Alexanderplatz, plan revisité, 1996



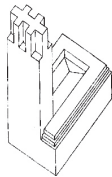
Vue perspective du projet pour la Potsdamerplatz depuis la
Neue Nationalgalerie, 1991



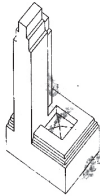
Vue perspective du projet pour l'Alexanderplatz, 1996



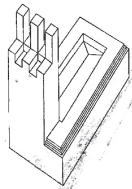
Kollisionshöhe:	27
GFZ	96,000 m ²
GFZ	5.700 qm
Wohnen	97.900 qm
Stell	1.900 qm
GFZ	6.600 qm
Wohnen	400 qm



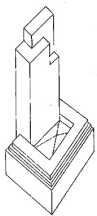
Abschnittshöhe:	1
GFZ	81,000 qm
GFZ	8.800 qm
Wohnen	16.600 qm
Stell	9.600 qm
GFZ	400 qm



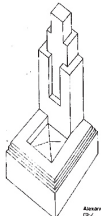
Abschnittshöhe:	5
GFZ	11,000 qm
GFZ	1.800 qm
Wohnen	1.800 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	200 qm



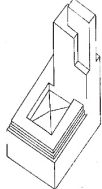
Abschnittshöhe:	7
GFZ	98,100 qm
GFZ	9.200 qm
Wohnen	78.200 qm
Stell	1.900 qm
GFZ	100 qm



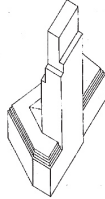
Abschnittshöhe:	2
GFZ	41,200 qm
GFZ	4.800 qm
Wohnen	41.200 qm
Stell	1.000 qm
GFZ	1.000 qm
Wohnen	200 qm



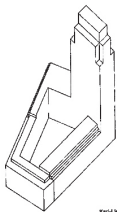
Abschnittshöhe:	4
GFZ	73,500 qm
GFZ	8.000 qm
Wohnen	65.500 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	2.000 qm
Wohnen	400 qm



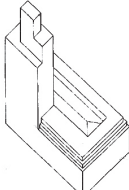
Abschnittshöhe:	6
GFZ	11,000 qm
GFZ	2.000 qm
Wohnen	6.000 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	2.000 qm
Wohnen	400 qm



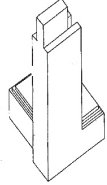
Abschnittshöhe:	8
GFZ	84,000 qm
GFZ	5.200 qm
Wohnen	78.800 qm
Stell	1.000 qm
GFZ	1.000 qm
Wohnen	100 qm



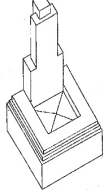
Kollisionshöhe:	19
GFZ	14,000 qm
GFZ	1.800 qm
Wohnen	12.200 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	2.000 qm
Wohnen	400 qm



Kollisionshöhe:	18
GFZ	136,100 qm
GFZ	8.200 qm
Wohnen	127.900 qm
Stell	7.400 qm
GFZ	400 qm

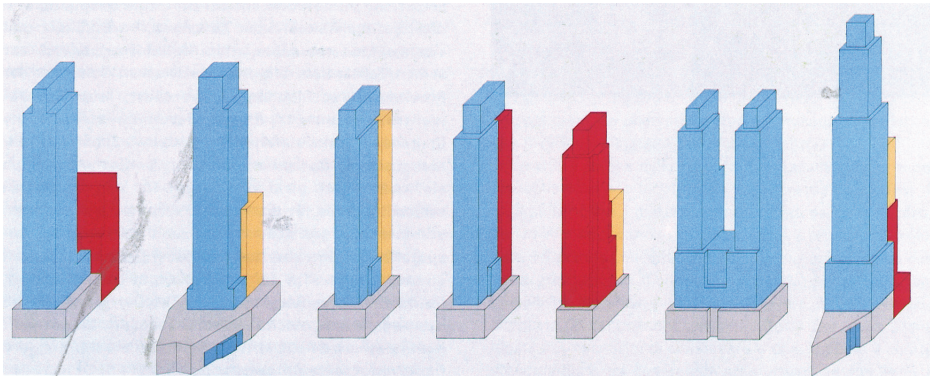


Abschnittshöhe:	1
GFZ	81,200 qm
GFZ	4.100 qm
Wohnen	77.100 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	200 qm



Abschnittshöhe:	8
GFZ	14,000 qm
GFZ	1.800 qm
Wohnen	12.200 qm
Stell	2.000 qm
GFZ	2.000 qm
Wohnen	400 qm

Typologie des volumes proposés pour l'Alexanderplatz, concours, 1996



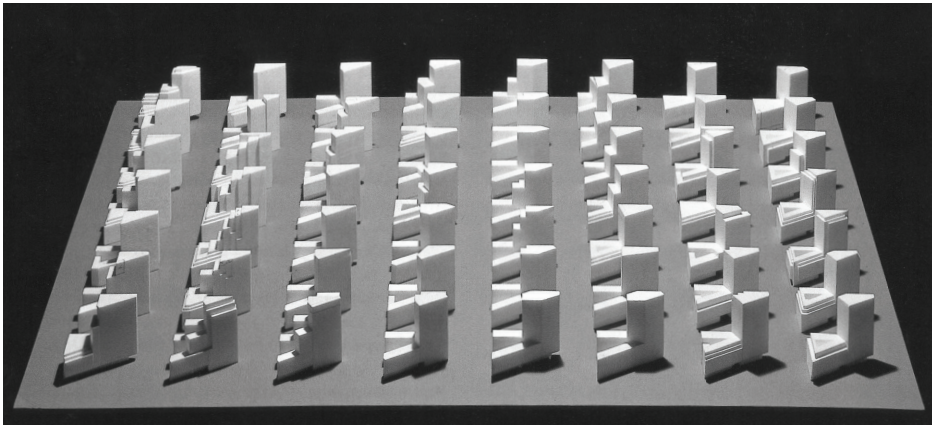
Typologie des volumes proposés pour la Potsdamerplatz, concours, 1991
En gris : les magasins, restaurants, cafés et programmes culturels et de divertissements
En bleu : les bureaux
En rouges : les hôtels
En jaune : Les logements

qu'elles dessinent dans le ciel renforce leur magnétisme sur les énergies latentes de la ville en des points très concentrés.

Pour la Potsdamerplatz, la notion de bloc passe uniquement par l'extrusion de la parcelle des premiers étages sur laquelle la ou les tours sont déposées au centre. Pour l'Alexanderplatz, en revanche, l'accouplement du bloc et de la tour est beaucoup plus assumé. La place tel que définie cherche à recréer une continuité dans le tissu de la ville. Et dans un deuxième temps, les tours sont rajoutées pour créer les conditions d'une densification des programmes. Formellement, elles se rapprochent des typologies de tours des premières phases du manhattanisme.

Invention du gratte-ciel européen - Tour Daimler-Chrysler 1993 - 99

L'inspiration formelle pour la tour Daimler-Chrysler est toujours dans la même veine que les gabarits proposés pour l'Alexanderplatz. La combinaison entre le bloc et la tour semble être, pendant cette période, un agent projectuel efficace pour envisager le développement des *Grossform* verticales. Cependant jamais chez Kollhoff n'est exprimée la dimension multiple de la forme. Le bureau réemploie la méthode par variations typo-morphologiques pour développer le projet. Celle-ci devient une stratégie dans laquelle il est possible de lire la volonté d'évoluer du concept de base - à savoir combinaison entre deux typologies - vers l'affirmation d'une seule masse. Les polarités entre tour et bloc s'effacent progressivement à mesure que les variations sont proposées. La différence entre l'élancement de la tour et l'horizontalité du bloc est nuancée par une série de terrasses qui donne à l'ensemble un aspect beaucoup plus unitaire. Le résultat de ce processus patient mène au final vers un édifice dans lequel les identités du bloc et de la tour ne sont pas affirmées. Un type nouveau est établi à partir d'une copulation de deux types. L'idée trouve néanmoins des occurrences dans l'histoire de l'architecture à des échelles certes moins importantes. Ainsi, la Torre Rasini de Gio Ponti et Emilio Lancia avec sa typologie de villas empilées présente une silhouette formelle en terrasse proche de la solution de Kollhoff pour la tour Daimler-Chrysler. Chez Ponti et Lancia, cette solution est toutefois employée à des fins qualitatives pour les logements. Le Novecento milanais a fait sienne la mission de transcrire un type de la villa dans un contexte urbain qui allait devenir une métropole. L'enjeu était la combinaison entre les formes classiques de l'habitation italienne et le confort moderne. Pour la tour Daimler-Chrysler, les terrasses cherchent un contact progressif avec les bâtiments qui lui sont proches, il semble que c'est le corps de la tour qui s'évase en retombant vers le sol, donnant

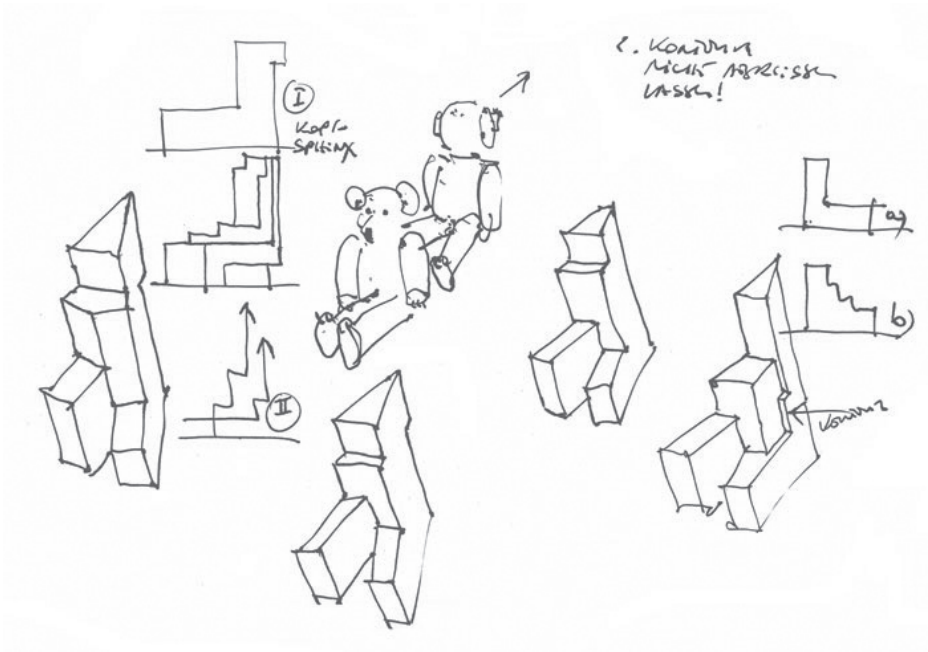


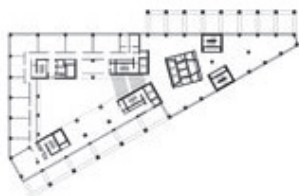
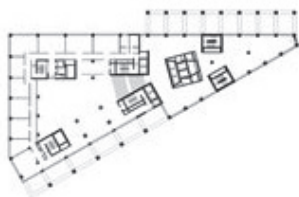
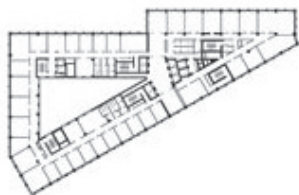
Etude morphologique pour la forme de la tour Daimler-Chrysler



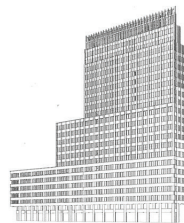
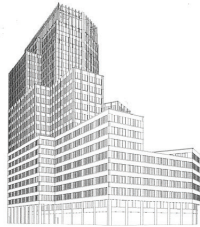
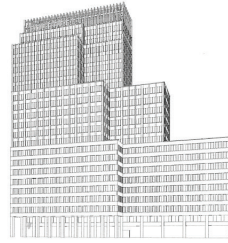
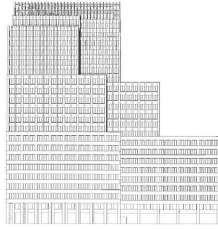
Tour Daimler-Chrysler, Hans Kollhoff,
1993

Croquis pour la forme de la tour,
Hans Kollhoff, 1993





Plans de la tour Daimler-Chrysler, Hans Kollhoff, 1999



Etude de perspection de la tour selon l'angle de vue,
Hans Kollhoff, 1999

à l'ensemble une forte impression de stabilité. Le traitement des façades de la tour de Kollhoff révèle une tripartition, en plus d'un traitement de socle pour les étages publics du rez-de-chaussée. Ceci renvoie inévitablement au vocabulaire classique de l'architecture, le *palazzo* italien en tête. Quel autre programme saurait mieux renvoyer à l'idée d'une forme architecturale comme étant unitaire malgré une composition d'éléments, de pièces et de programmes diverses. Ici, les partitions sont alignées avec le décrochement des terrasses. Celles-ci s'étagent de la pointe vers les extrémités de la parcelle, deux séries de terrasses sont générées; formant par la même occasion un V en plan. Chacune des séries de terrasses ayant un rythme différent, la pointe du bâtiment est chargée de canaliser les différents rythmes de façade que cela génère. Cette astuce concourt à donner à la partie la plus fine du bâtiment un dynamisme marquant.

Les projets de gratte-ciels de Kollhoff se situent quelque part entre la tour, l'îlot et le *palazzo*. Pour questionner l'extrême densité métropolitaine, Kollhoff puise toujours dans le répertoire des typologies qu'il a connaissance afin de les combiner ensemble. De cette opération ressort, un nouveau type, une *Grossform* verticale qui a vocation d'être le type européen de la tour. Celui qui réussit à se connecter avec le reste du tissu urbain tout en affirmant sa capacité à le désengorger au point d'en devenir une borne structurante.

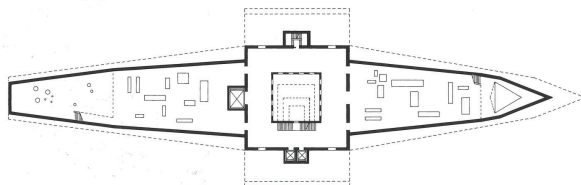
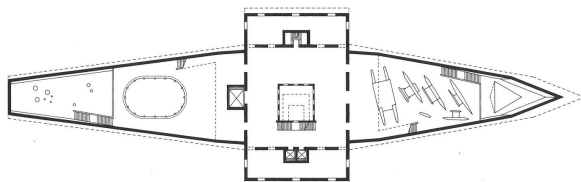
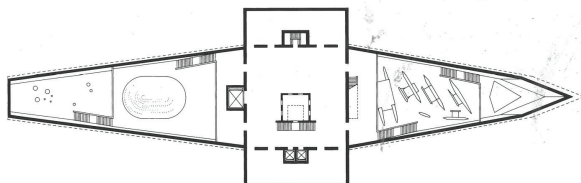
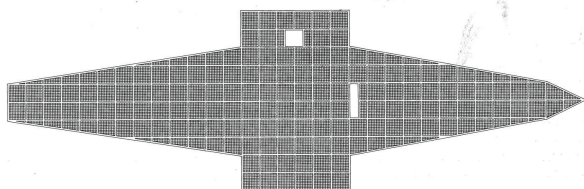
Les projets sculpturaux

Affirmation de la masse - Musée ethnologique Francfort-sur-le-main 1987

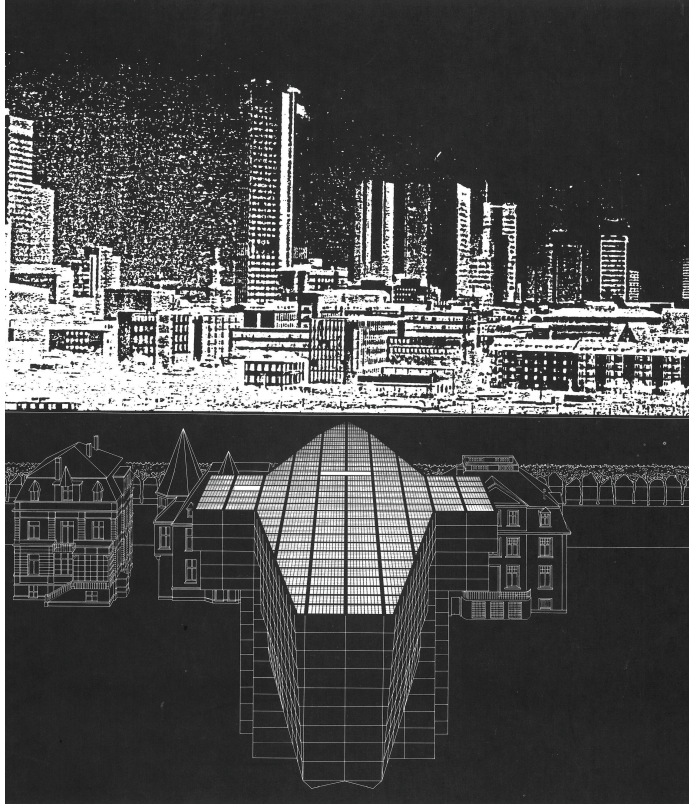
Alors que la notion de *Grossform* est apparue par la confrontation au substrat du site et de son contexte immédiat; elle est également à mettre en relief avec la critique du mimétisme historique de la fabrique urbaine tel qu'envisagé par l'IBA. La série de projets qui suit est nécessairement à distancer de cette dernière affirmation, puisqu'aucun d'entre-eux ne se situe à Berlin. Néanmoins, il semble que Kollhoff ait trouvé dans ces projets une approche nouvelle pour adresser la question des bornes structurantes en tant que *Grossform*. Tout ceci, dans un contexte où le tissu urbain ne présente pas les stigmates de Berlin.

Dans le cas du projet d'extension du musée ethnologique de Francfort-sur-le-main, les données du concours se révèlent suffisamment contradictoires pour que le problème de la masse se pose. En tout cas pour Kollhoff. Le maître d'ouvrage souhaite préserver la villa existante ainsi que son parc arboré, tout en triplant la surface la surface muséale. De cette contradiction, naît chez l'architecte la conviction de devoir affirmer la masse du programme en un seul volume compact. « C'était la seule possibilité de s'adapter à l'échelle de la villa et en même temps préserver le parc, sans avoir à enterrer la moitié du programme ou le fractionner en plusieurs bâtiments.. L'attitude qui consiste à dissoudre un grand volume bâti en plusieurs petits est simplement malhonnête. Tout musée est aujourd'hui une petite ville. Pourquoi ne conçoit-on pas un bâtiment qui révèle aussi de l'extérieur ce qu'il contient et en quelle proportion? C'est à cette condition seule qu'il peut entrer en dialogue avec la ville ».

Kollhoff élève son bâtiment en porte-à-faux sur un pied unique. L'emprise au sol est minime, ce qui permet de préserver le parc au maximum. L'ensemble semble



Plans et maquette du projet,
Hans Kollhoff, 1999



Vue perspective du projet,
Hans Kollhoff, 1999



Aircraft Carrier City in Landscape, Collage, Hans Hollein, 1964

prendre la configuration d'une enclume qui aurait été agrandi au point de devenir bâtiment. Cette idée de *forme as found* rappelle la série de collages *Transformations* de Hans Hollein. Kollhoff ayant travaillé pour Hollein il semble légitime de penser que c'est chez lui qu'il développe ce processus de création formelle. La forme du musée semble plutôt faire penser à celle d'un bateau mise en lévitation. La figure de la coque de bateau semble plus cohérente que celle de l'enclume. Bien qu'il y ait sûrement un lien sous-jacent avec cette dernière, qu'elle s'explique conceptuellement par l'idée d'unité formelle qu'elle véhicule; l'image du bateau permet de penser que la forme est volontairement mise en hauteur pour préserver le sol. Ce projet exprime une poésie de la pesanteur dans laquelle l'idée de la masse est renforcée par sa lévitation. Bien que la forme ne génère pas cette fois l'espace public, elle entretient un rapport dialectique au sol. On peut penser de prime abord qu'un objet *as found* comme l'est le projet de Kollhoff n'entretient aucun rapport au contexte, qu'il est uniquement le résultat d'un collage. Cependant, il contient une énergie contextuelle latente. Sur la perspective présentant le projet, on comprend les effets combinés de la masse et de la forme dans le dialogue du bâtiment avec la ville. Dépassant du profil des villas existantes, la masse s'étire en direction du centre des affaires de Francfort de l'autre côté du Main. Le bâtiment prend symboliquement le même poids structurant que les gratte-ciels auxquels il fait face.

L'expression du bâtiment est éminemment cohérente par rapport à son aspect formel. Son unité est accentuée par la masse monolithique (très probablement de béton) par laquelle il est caractérisé. Le programme dispense la façade de toutes ouvertures. Aucune fenêtre ne vient entacher la silhouette formelle. La seule source d'apport lumineux se situe sur le toit. L'intérieur s'adapte à cette condition en étant composé d'une série de terrasses qui permet à la lumière de traverser les étages.

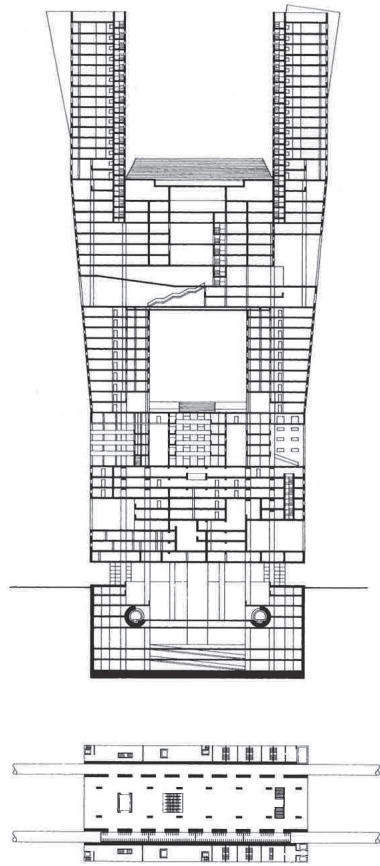
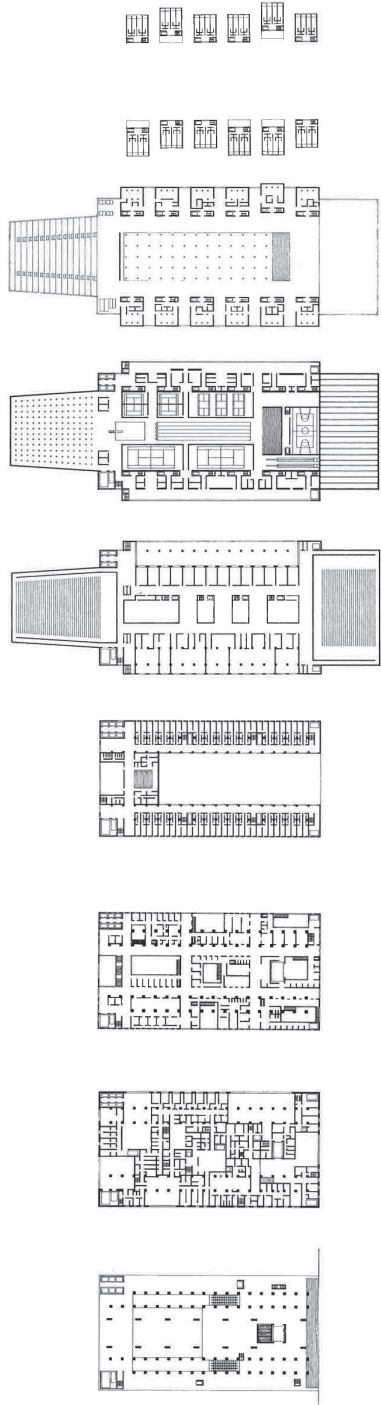
La ville compacte - Atlanpole 1988

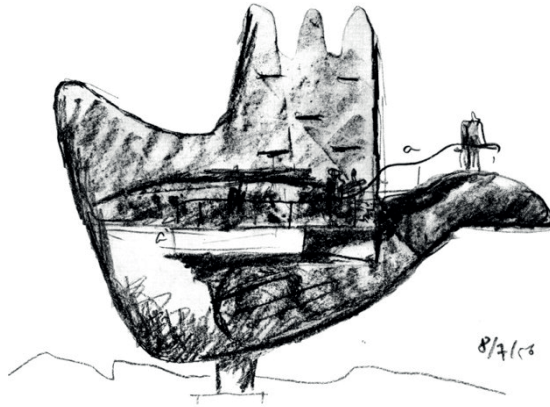
Appartenant également à cette série de projets à forte valeur sculpturale, le projet pour l'atlanpole représente la visée la plus radicale de l'exploration de la masse chez Kollhoff. «Le projet pour Nantes intervient dans une situation de périphérie. Un concours devait permettre l'installation d'un pôle de recherche et de production high-tech dans le fantastique paysage qui entoure Nantes. La tendance dominante, là comme partout ailleurs et de manière similaire, voyait lentement proliférer dans la campagne des boîtes à chaussures prédatrices.»¹ Il développe ce projet comme une cité compact réunissant les énergies d'une ville entière. Espaces de production, d'exposition, hôtels, salle de séminaires, auditorios, salles de sports, habitations sont agglutinés dans une forme solitaire au milieu du paysage périurbain de Nantes. La masse du bâtiment est présentée comme pour le projet du musée ethnologique comme un outil de préservation cette fois non seulement du sol mais du paysage. L'enjeu de la masse est donc ambivalent, à la fois, condensateur social, elle permet la concentration des énergies métropolitaines, et en évitant leurs dispersion dans le territoire, garantie l'utilisation raisonnée des ressources foncières. La connexion avec la ville s'effectue par un réseau sous-terrain de métro et d'infrastructures routières rendant les abords du site libre de toute construction. Le rez-de-chaussée est alors traité comme un rez-de-jardin. Tout le bâtiment est mis en lévitation sur des pilotis monumentaux qui assurent cette connexion accrue avec la nature. Pour Kollhoff, le projet pour l'Atlanpole, c'est un «concept d'unité à très grande échelle»². L'héritage conceptuel corbuséen est très présent dans ce projet qui se voit comme l'accentuation des principes d'unité d'habitation: « Si on veut considérer l'unité comme un morceau de ville, ce doit être à une échelle beaucoup plus

1 Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45, traduction Antoine Scalabre

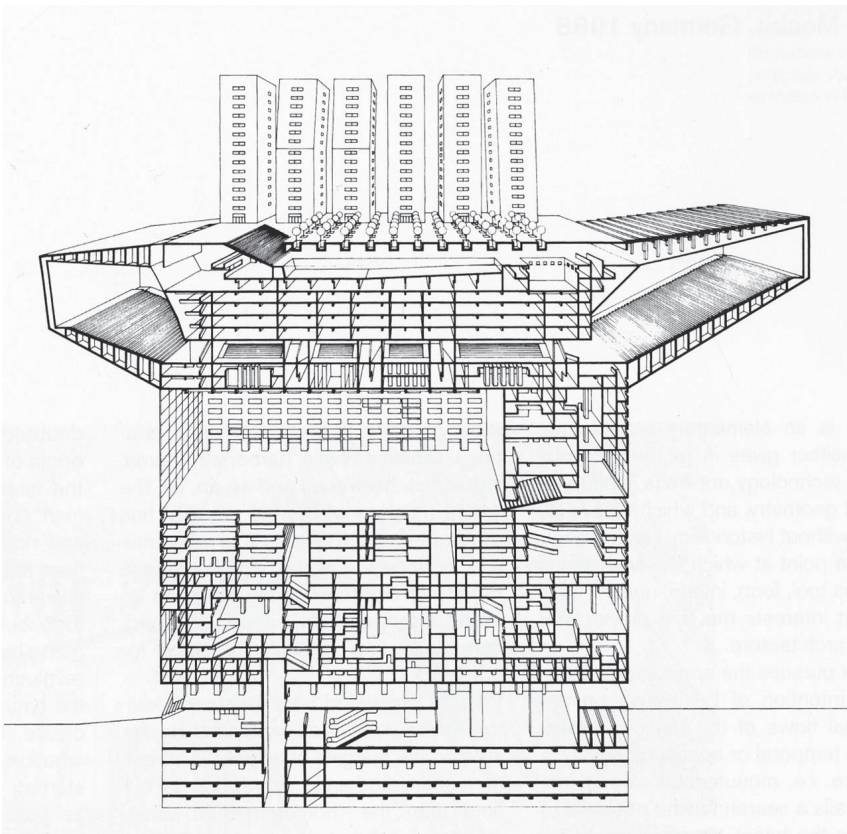
2 *Ibid.*, p.41-45

Plans et coupe du projet,
Hans Kollhoff, 1988





Croquis pour La Main Ouverte de Chandigarh, Le Corbusier, 1968



Vue perspective pour le projet de l'Atlenpole, Hans Kollhoff, 1988

grande que l'Unité d'habitation de Le Corbusier. L'Unité d'habitation de Marseille ou celle de Nantes ne sont, en fait, que des grands immeubles d'habitation avec des fonctions de services marginales: ce n'est pas avec cela que l'on va faire une ville, tout au mieux on fera une Siedlung, un quartier à forte densité ». ³ Kollhoff soulève ici que la multi-programmaticité du bâtiment est la condition de possibilité de concentration des énergies de la ville. Sans elle, il apparaît que le bâtiment ne peut pas concurrencer la ville. C'est pourquoi, un palazzo ou une unité d'habitation ne peut prétendre au titre de Grossform.

Bien que le projet traduise cette recherche d'unicité formelle qui caractérise les projets de Kollhoff, elle se traduit ici de manière plus complexe. Ainsi les 25 premiers étages sont vraiment tenus par l'affirmation d'une figure rectangulaire dans lequel les programmes sont articulés. Chacun des étages types peuvent se lire comme autant de variations typologiques au sein d'une forme et d'une structure prédéfinie évoquant le plan libre. Les étages suivant, bien qu'introduisant une figure différente du rectangle et en cela bien plus complexe, fonctionnent de la même manière. Malgré cette complexité, les typologies sont tenues dans le volume et aucune partie ne semble avoir la puissance nécessaire pour affirmer son indépendance vis-à-vis du tout. Le bâtiment fonctionne de la même manière que le gratte-ciel américain, avec une superposition d'étages comme autant de mondes les uns sur les autres. Seule exception à cela, comme pour en confirmer la règle, les tours d'habitations présentent chacune un corps différencié. Situées sur le «toit» au-dessus des salles de sport, elles sont tout de même fortement reliées au reste du bâtiment. Elles semblent presque une citation, un hommage à l'architecture de Koolhaas et des tours inclinées des Boompjes. Mais s'il faut penser le projet d'Atlanpole comme une sculpture

³ Kollhoff Hans, *Architektur contra Städtebau*, entretien avec Nikolaus Kuhnert, Arch +, n° 105- 106, octobre 1990, p. 41-45, traduction Antoine Scalabre

dans le paysage, une entité corporelle unique, il doit être possible de retrouver l'origine de sa formation comme pour le musée ethnologique de Francfort. Il semble alors, une encore fois dans ce projet, que l'influence de Corbusier soit présente. Le profil du projet de Kollhoff n'est pas sans rappeler celle de la *Main Ouverte* de Chandigarh. Cette forme est particulièrement utile pour comprendre la genèse morphologique d'Atlanpole. Car la main est contenue volumétriquement mais constituée de parties clairement subordonnées, elle se définit avant tout comme un objet et non comme une multiplicité corporelle. En cela, Kollhoff reste dans une pratique du projet en tant qu'objet *as found*. Néanmoins comme déjà évoqué, le projet semble également procéder par citations. Si les tours semblent reprendre un certain vocabulaire métropolitain, les volumes en porte-à-faux des amphithéâtres rappellent ceux du Club Roussakov de Constantin Melnikov.

Les projets sculpturaux de Kollhoff sont caractérisés par cette volonté d'exister en tant qu'objet dans le paysage. Ils ne cherchent pas à établir de liens avec un contexte urbain proche, mais tout au contraire, semble s'en écarter par leur position géographique. Ils instaurent plutôt une relation avec un paysage naturel dont ils sont les garants de la préservation.



Club Roussakov, Constantin Melnikov, 1928



Unité d'Habitation de Marseille, Le Corbusier, 1952

Olivier Monteil

Sous la direction de

Professeur responsable de l'énoncé théorique

Roberto Gargiani, professeur

Directeur pédagogique

Kersten Geers, professeur

Maître EPFL

Boris Hamzeian, assistant-doctorant

Merci également à

Fabrizio Ballabio

Jelena Pancevac

Ma famille

Mes ami-e-s

Imprimé à Lausanne le 08/01/19

