

# GRAND PARIS BRUTAL

*Les grands ensembles brutalistes du Grand Paris*

# GRAND PARIS BRUTAL

*Les grands ensembles brutalistes du Grand Paris*

AMELIE POIREL

Master Architecture EPFL  
Enoncé théorique  
Janvier 2021

Professeur Enoncé théorique : Yves Pedrazzini  
Directeur Pédagogique : Roberto Gargiani  
Maître EPFL : Silvia Groaz



Habitation à bon marché (HBM),  
Gentilly, 21 mai 1947.  
© ATELIER ROBERT DOISNEAU

## CONTENU

### 11 | **Prémices**

#### PARTIE 1 / **PASSÉ**

18 | Le grand ensemble, émergence d'une utopie sociale et architecturale

25 | *\_BIGNESS*

28 | Le Brutalisme, une réponse sous l'influence de l'urbanisme d'urgence d'après-guerre

39 | *\_IMAGIBILITE*

42 | Dystopie et politique ségrégationniste

49 | *\_CLUSTER CITY*

52 | Perceptions actuelles du grand ensemble brutaliste

#### PARTIE 2 / **PRÉSENT**

62 | Vision 80, la Défense, *l'Unité d'Habitation de Paris*

76 | Jeanne Hachette, Ivry-sur-Seine, *le Provocateur*

88 | Formagne, Pantin, *le Militant*

100 | Les Damiers, la Défense, *les Gradins en périls*

110 | *Leçons d'une Analyse Brutale*

#### PARTIE 3 / **FUTUR**

115 | CHARTE

120 | Colossale Brutalité

122 | Eco-Brutalité Durable

124 | Identité Brutale

126 | Brutalité Flexible

### 129 | **Synthèse**

### 130 | **Bibliographie**

### 134 | **Iconographie**





## PRÉMICES

L'intérêt premier de cet énoncé est ce qu'évoque les Grands Ensembles de logement sociaux, résultat d'une réflexion sur la collectivité et l'extension des villes. Ils peuplent le paysage périurbain de métropoles telles que Paris, ce paysage du quotidien, banal, parfois détesté, qui revêt cependant d'une étrange beauté, celle de la multiculturalité. Ils matérialisent une ambition de progrès social, un optimisme intense et l'accès au confort moderne à la suite de la seconde guerre mondiale. Un optimisme dont le monde architectural actuel est avide. Pourtant, leur implantation n'est nulle autre que sur les ruines de la guerre, étant l'incarnation même de l'urbanisme d'urgence qui a suivi. Ces projets colossaux deviennent le terrain de jeu d'architectes aux grandes ambitions, dont la Charte d'Athènes, développée lors du IVème Congrès international d'architecture moderne (CIAM) en 1933, devient le manifeste.

Dans les années 1960, une révolte contre le logement développé par le CIAM, au caractère oppressif et conventionnel du logement moderniste, engendre la création du TEAM X. Cette association de jeunes architectes, dont les britanniques Alison et Peter Smithson sont les principaux représentants, et qui est à l'origine du *Brutalisme*, un courant qui s'attache à développer une nouvelle attitude vis-à-vis de la construction. C'est une esthétique prenant le parti de dévoiler la structure et les matériaux bruts. Cependant, elle intègre surtout une architecture éthique prônant un réalisme du lieu et une utopie sociale notamment dans l'innovation des systèmes de circulation permettant d'accentuer les rencontres entre ses habitants. C'est l'instauration d'une générosité et pédagogie de la construction par le brut, dont le projet fondateur de l'*Ecole de Hunstanton* des Smithson reflète l'idéologie. Cette esthétique est fondée sur l'économie et l'honnêteté de la construction, sans décoration superflue, les édifices se montrant directement à leurs habitants. Une idée que l'on trouvait déjà chez Adolf Loos ou Mies van der Rohe, mais qui aujourd'hui se distingue en s'implémentant d'une forte vocation éthique, qui sera diffusée à travers *The Architectural Review* dès 1955, puis dans l'ouvrage du théoricien Reyner Banham de 1966, *The New Brutalism : Ethic or aesthetic ?*.

*« Toute discussion sur le Brutalisme passera à côté de l'essentiel si elle ne tient pas compte de son effort pour voir la « réalité » d'une manière objective – les objectifs culturels de la société, ses impulsions, ses méthodes, etc. Le Brutalisme essaie de faire face à une société de production de masse et, des forces confuses et puissantes qui sont à l'œuvre, dont il extrait une rude poésie. Jusqu'à présent, le Brutalisme n'a été discuté que d'un point de vue stylistique, bien qu'il soit essentiellement éthique. »<sup>1</sup>*

A+P Smithson

<sup>1</sup> SMITHSON Alison & Peter, [traduit de l'anglais] « The New Brutalism », *Architectural Design*, vol.27, n°4, avril 1957.

En France, l'icône du *Brutalisme* selon Banham, est l'Unité d'Habitation de Marseille du Corbusier et son béton brut qu'on a souvent considéré par erreur comme étant l'unique matériau du *Brutalisme*. Cette réalisation a forgé ce que le courant a symbolisé en France, une esthétique plus qu'une éthique. Pourtant, une poétique du matériau se cachait aussi derrière cette œuvre du Corbusier, qui a réussi à extraire la beauté dans l'imperfection du béton brut, en cherchant ainsi à émouvoir, c'est le « *romantisme du mal-foutu* ». Une esthétique liée aussi à la pénurie qui définit ses origines, en particulier les ruines de la guerre.

« *L'architecture c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants* »<sup>2</sup> Le Corbusier

C'est le mythe du bâtiment-ville qui se détache du poids de Paris, comprenant tous les équipements nécessaires à son autonomie. Le *Brutalisme* fait partie intégrante de la vision de la nouvelle société d'après-guerre, plus juste, plus collective. Mais cette utopie d'une autarcie positive n'a-t-elle pas menée à la dystopie dont ils sont accusés d'être les représentants aujourd'hui ? Le bâtiment-ville est déconnecté de la métropole, ses qualités initiales et l'optimisme en lien avec ses grands ensembles brutalistes disparaît derrière les perceptions d'exclusion et d'insécurité. Architecture et communautés de banlieue se sentent rejetées, incomprises. A Paris, le boulevard périphérique, voie circulaire entourant la capitale et construit sur d'anciennes fortifications, est la figure iconique qui assure la fragmentation spatiale menant à cette fragmentation sociale.

La perception des grands ensembles est d'autant plus dégradée lorsque Charles Jenks annonce la mort du mythe de l'architecture moderniste le 15 juillet 1972. Ce jour-là, est dynamité la première barre de l'ensemble *Pruitt-Igoe* construit dans les années 1950 à St-Louis aux États-Unis. L'histoire se reproduit à la Courneuve en France en 1986 avec la destruction de la barre *Debussy* à la *Cité des 4000*. Ce sont des événements qui traumatisent des communautés qui avaient développé un rapport affectif à ces logements collectifs, une réaction brutale face à la brutalité architecturale.

« *Si le territoire a ses centres géographiques, économiques, politiques ou culturels, les banlieues en sont le centre névralgique. Fragiles comme toutes entités ayant grandi trop vite, elles nourrissent nos fantasmes et cristallisent bon nombre de questions de l'époque actuelle.* »<sup>3</sup>  
Cyrus Cornut, architecte et photographe

Cet apparent échec architectural et d'intégration sociale provoque paradoxalement la volonté de mettre en avant les qualités de ces colosses des villes. Le *Brutalisme* d'après-guerre est un projet inachevé. L'intention demeure de lutter contre l'étalement urbain, de tirer les logiques du modèle brutaliste pour les ré-exploiter et ré-interpréter au 21<sup>ème</sup> siècle. La création

d'un nouveau grand ensemble contemporain doit présenter la même intensité de vie que le centre historique. En prenant Paris comme métropole d'exemple, le périphérique ne doit pas être perçu comme une barrière infranchissable et l'essor du projet actuel Grand Paris Express peut amener à repenser les relations entre la métropole et sa banlieue, et résorber cette image d'exclusion et de violence. Une interrogation surgit alors :

*Peut-on retrouver dans les grands ensembles brutalistes d'après-guerre des sources pour nourrir l'habitat collectif contemporain et quel est leur futur au sein du Grand Paris ?*

Le propos se développe au travers de trois récits. Le premier, narratif, apporte une vision rétroactive sur l'Histoire des grands ensembles brutalistes du Grand Paris en lien avec les politiques urbaines et les origines britanniques du mouvement, en mettant en exergue ses principaux enjeux. Des interludes théoriques, des moments de rupture telles que les guerres l'ont été dans l'Histoire de la construction, engendrent des réflexions sur le grand ensemble brutaliste contemporain. PASSÉ.

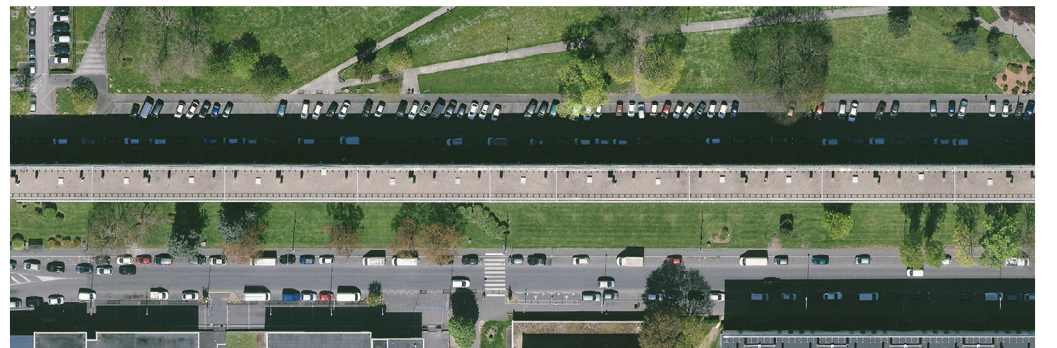
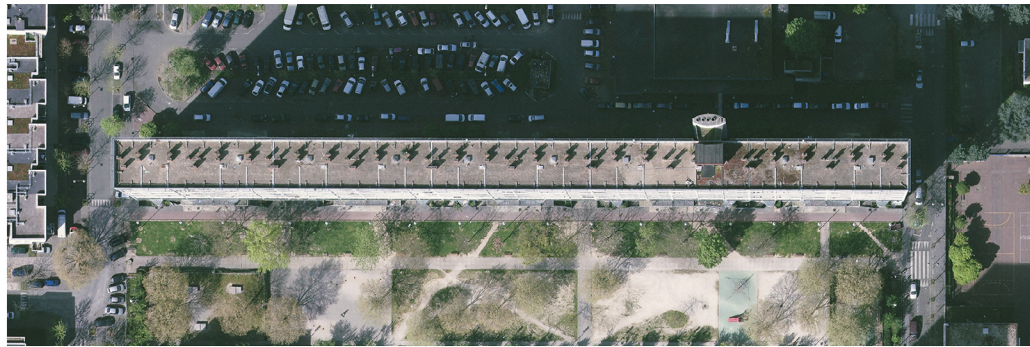
Le second, analytique, est l'étude de certains grands ensembles de la périphérie de Paris construits entre les années 1960 et 1970. A travers une *Analyse Brutale* reprenant les critères architecturaux chers au *Brutalisme*, sont établies les valeurs clés qui subsistent de l'utopie du logement social d'après-guerre et les leçons qu'ils peuvent apporter au grand ensemble brutaliste contemporain. PRÉSENT.

Le troisième, manifeste, est l'acte fondateur du projet de grand ensemble brutaliste contemporain. Le brutal est le nouveau social. Il voit le problème des banlieues actuel comme une opportunité de projet avec la multiculturalité comme qualité. L'intra-muros voyage dans l'extra. Il s'appuie d'un imaginaire de références contemporaines nourrissant le projet domestique au sein du logement gigantesque qui abrite la multitude. FUTUR.

Comme l'affirment les architectes Lacaton, Vassal et Druot, après la transition de l'habitat insalubre à l'habitat salubre d'après-guerre, grâce au développement des grands ensembles procurant un accès aux services de base, la nécessité réside désormais de faire le passage entre l'habitat salubre et l'habitat qui procure le plaisir d'habiter. L'intention du projet de grand ensemble brutaliste contemporain est de réactiver une passion brutaliste qui met en avant les valeurs clés de l'habitat, adaptée à l'époque contemporaine. Car le style Brutaliste issu de la culture moderniste qui a souvent divisé le grand public, fait preuve d'un regain d'intérêt depuis peu. Nous sommes face à une nostalgie d'une architecture avec des intentions claires et cette volonté du social, de la vie communautaire. L'architecture brutaliste, avide d'économie et de minimalisme, en réaction aux pénuries de la guerre, a plus que jamais sa place dans le monde actuel, avide d'économie de ressources et de durabilité.

<sup>2</sup> LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, G. Crès, 1924, p.121.

<sup>3</sup> CORNUT Cyrus, « Voyage en périphérie », URL: <https://www.cyruscornut.com> [consulté le 21 déc. 2020].





## PASSÉ

*Cette première partie se concentre sur les moments clés de l'histoire des grands ensembles brutalistes du Grand Paris d'après-guerre, en lien avec les politiques urbaines et les origines britanniques du mouvement, en mettant en exergue ses principaux enjeux.*

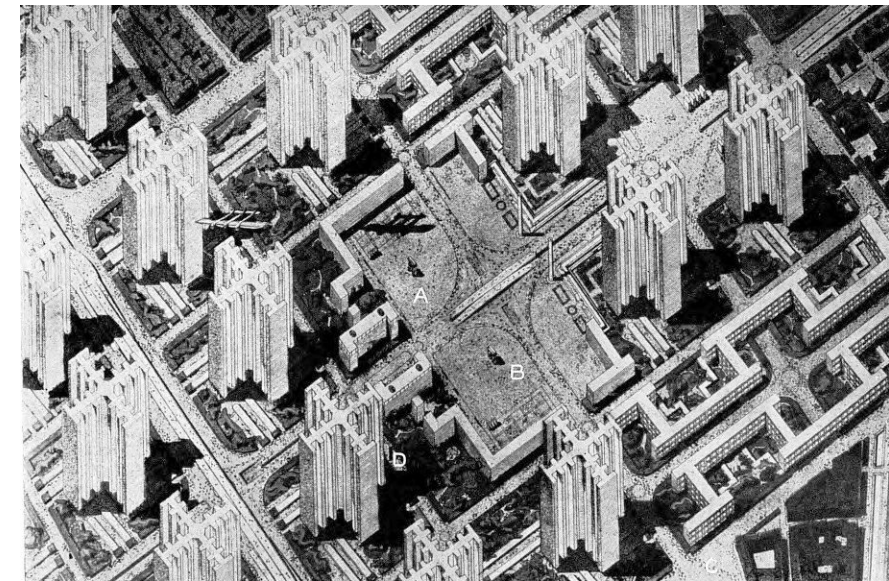
*Des interludes théoriques - moments de rupture au sein de la narration - engendrent des réflexions sur le grand ensemble brutaliste contemporain.*

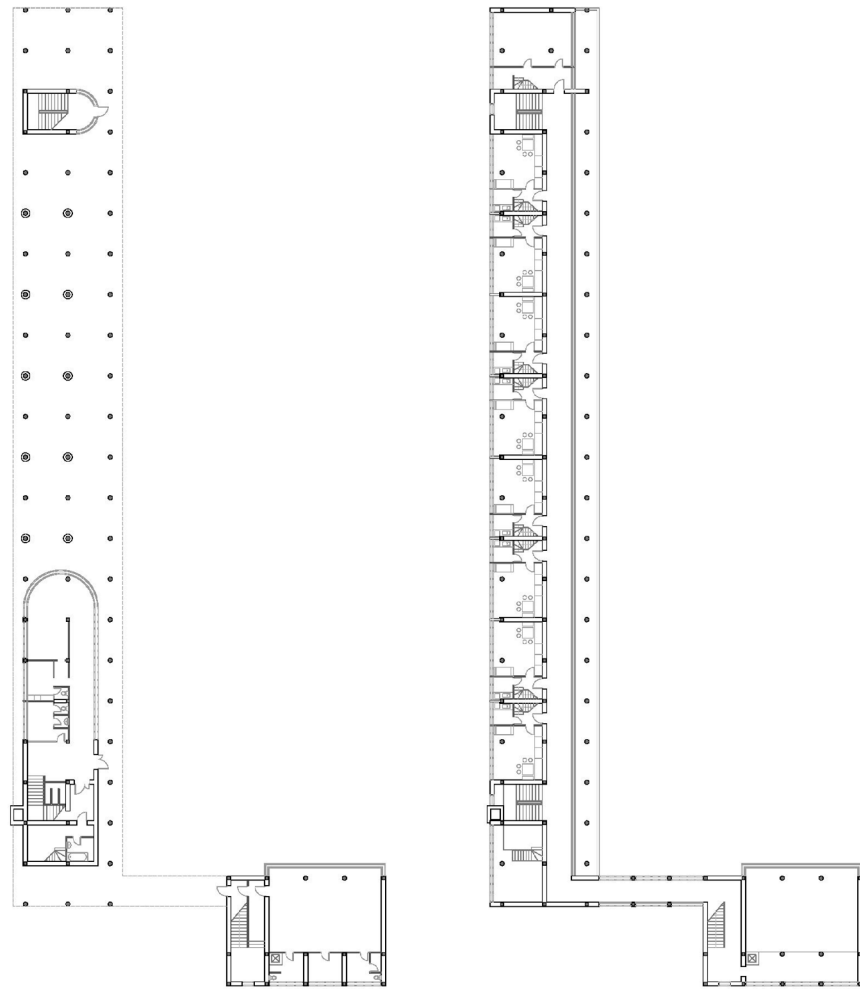
*\*Le terme "Brutalisme" est utilisé en français pour désigner le terme anglais "New Brutalism" introduit par les architectes britanniques Alison et Peter Smithson et théorisé par Reyner Banham.\**

## Le grand ensemble, émergence d'une utopie sociale et architecturale

Les grands ensembles de logements collectifs se développent principalement après la Seconde Guerre Mondiale. On retrouve cependant des sources de leur existence dès les années 1930 en France. C'est une période marquée par l'architecture moderniste, dictée par le Congrès international d'architecture Moderne (CIAM) fondé à la Sarraz en 1928 et dont le principal représentant est Le Corbusier. Un projet de référence tel que le Plan Voisin évoque l'atmosphère régnant sur cette France en ruines, avide d'une reconstruction.

Le *Plan Voisin* du Corbusier, établi en 1925 dans son ouvrage *Urbanisme*<sup>4</sup>, propose un projet radical pour le centre de Paris. En dénonçant les conditions déplorables dans lesquelles vivent les habitants de Paris, il propose de ne sauvegarder du tissu historique que quelques fragments qui ont trait à la démonstration d'une culture antérieure. Le projet comprend deux quartiers, une cité d'affaire de gratte-ciels cruciformes et une cité résidentielle de barres. Ce projet semble directement inspiré de celui de 1922 de *la ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*, une ville utopique basée sur l'efficacité des circulations avec une séparation stricte des flux piétonniers et automobiles, dans le but d'obtenir une plus grande liberté. La pensée principale vise à une densification extrême, permettant la décongestion de l'espace autour du gratte-ciel. Cette idéologie moderne de l'architecture se concrétise par la rédaction en 1933 d'un texte fondateur : *La Charte d'Athènes*, publiée en 1941. Il retrace les conditions de vie dans la ville moderne et fonctionnelle avec l'aide de 95 points clés. Elle doit permettre de réaliser les quatre fonctions principales selon les modernes : habiter, travailler, se divertir et circuler. Un modèle qui fragmente et très influencé par le fordisme de l'époque, l'objectif étant d'accroître la productivité et la croissance économique. Cette fragmentation spatiale et des circulations illustrée comme positive à l'époque moderniste est aujourd'hui remise en question.





Rez-de-chaussée

Premier Etage

Les pionniers d'une architecture intégrant des fonctions communautaires aux logements collectifs sont les soviétiques. Le Narkomfin de Ginzburg à Moscou achevé en 1932 est une œuvre emblématique de l'avant-garde russe et de l'architecture constructiviste. C'est un entre-deux entre l'architecture communautaire radicale qui dévie vers une idéologie fasciste et le logement des classes bourgeoises.

Une barre de logements montée à l'origine sur pilotis est reliée par une passerelle fermée à un édifice plus petit abritant des fonctions collectives. L'objectif est d'inciter les habitants à un mode de vie plus communautaire, socialiste, en intégrant des espaces partagés, tels que des cuisines communes en têtes de barre, une laverie au rez-de-chaussée, ou encore une crèche sur la toiture. Les logements à typologies variées accueillent différents types de foyers ouverts à différents niveaux de communautarisme. Ainsi, l'usage des fonctions communes n'est pas imposé. La distribution s'effectue par des coursives qui donnent accès aux duplex superposés.

Ce fut l'un des premiers exemples de condensateur social, phénomène fascinant pour Rem Koolhaas par son aptitude à influencer les comportements sociaux et à créer une intensité de vie métropolitaine au sein même du bâtiment, capable de produire des logements socialement équitables. Le Corbusier, tout autant fasciné par le Narkomfin lors d'un voyage en Union soviétique, admet qu'il s'agit d'une référence pour son Unité d'Habitation. Ce condensateur social évoque l'utopie sociale recherchée avec ces édifices voués à accueillir le peuple et créer des interactions entre les habitants.

En France, la Cité de la Muette est considérée comme le premier grand ensemble construit par Beaudouin, Lods et Prouvé entre 1931 et 1934. Elle doit cependant sa notoriété autant à son architecture pionnière qu'à sa reconversion en camp d'internement pour les Juifs sous le régime de Vichy.<sup>5</sup> Une perception terrorisante qui a sans doute ancrée une vision troublante de ces ensembles de logements. Pourtant cette cité est réalisée par des architectes modernes qui tentaient d'utiliser les innovantes techniques de préfabrication afin de réduire les coûts de construction. C'est une ossature d'acier revêtue de panneaux de béton boulonnés et son plan masse rationaliste est une première en France.<sup>6</sup> Cependant, la « Grande Dépression », crise des années 1930 engendrée par le krach boursier de 1929, met fin à la puissante expansion des années 1920. Les travaux des entreprises des Bâtiments et Travaux Publics (BTP) qui avaient commencé à exploiter la préfabrication sont stoppés.

C'est en juin 1935, que le terme de « *grand ensemble* » est pour la première fois employé par Maurice Rotival pour le titre d'un article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui porte sur les Habitations à Bon Marché (HBM) et notamment sur la Cité de la Muette. Sa vision très optimiste est en lien avec l'utopie sociale que représentent ces grands ensembles : le logement engendrant une vie collective de ses habitants, au sein de grands espaces boisés, qui régénère la banlieue.

« Nous rêvons, en un mot, d'un programme d'urbanisme, d'habitations à bon marché en liaison avec l'aménagement des grandes villes. »<sup>7</sup> Maurice Rotival

Les nouvelles méthodes de préfabrication participent à la réalisation à la chaîne et à l'idée d'un assemblage constructif. On standardise les méthodes mais l'on peut construire des logements différenciés avec. La préfabrication n'aboutit donc pas forcément à une absence de créativité. L'objectif de ces chantiers expérimentaux est d'encourager l'innovation et de tester. C'est la démarche première qui constitue l'instauration des grands ensembles dans l'entre-deux-guerres, cette expérimentation est optimiste, mais est très vite stoppée par l'arrivée de la guerre.



5 CUPERS Kenny, *La banlieue, un projet social. Ambitions d'une politique urbaine, 1945-1975*. Parenthèses, Paris, 2018, p.40.

6 LEGOULLON Gwenaëlle, *Les grands ensembles en France. Genèse d'une politique publique (1945-1962)*. CTHS, Collection Histoire, 2014.

7 ROTIVAL Maurice, « Les grands ensembles », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°6, juin 1935.

**« L'attraction de la Bigness réside dans son pouvoir de reconstruire le Tout, de ressusciter le Réel, de réinventer le collectif, de revendiquer la possibilité maximale. »**

## GRANDS ENSEMBLES COLOSSAUX / BIGNESS

La Bigness de Koolhaas, déjà évoquée sous l'appellation « théorie de la Grande Dimension » dans *New-York Délire* en 1978, est énoncée officiellement dans *S, M, L, XL* en 1995. La Bigness représente une nouvelle échelle, celle de la métropole. Au-delà d'une certaine masse critique, un bâtiment devient un Grand Bâtiment.

Grand ensemble = bâtiment XL de par sa taille, mais aussi par ses principes ?

L'autonomie des différentes parties de l'édifice, le potentiel libérateur de l'ascenseur, l'indépendance de l'intérieur par rapport à l'extérieur sont révélateurs de la nature des édifices de la Bigness.

Masse critique = occuper toute la parcelle et arriver à un plan tellement vaste que le centre n'est plus capable de tenir le périmètre. L'enveloppe n'est plus capable de parler de ce qu'il y a à l'intérieur, tellement l'ensemble est vaste.

Le bâtiment XL est un nouveau type de condensateur social. Pour Koolhaas, le gratte-ciel est capable de générer cette nouvelle forme d'architecture. Il est indifférent au contexte dans lequel il est inséré. C'est une architecture capable de décliner une intensité métropolitaine en son intérieur et le chaos, désormais à la base de sa théorie de la métropole.

*« De toutes les catégories possibles, il ne semble pas que la Bigness mérite un manifeste ; peu considérée comme un enjeu intellectuel, elle est apparemment en voie d'extinction – comme les dinosaures – parce qu'elle est lourde, lente, raide et difficile. Mais en réalité, seule la Bigness instaure le régime de complexité qui sollicite la pleine compréhension de l'architecture et des domaines qui lui sont liés. »<sup>8</sup>*

Koolhaas la conçoit comme une séparation entre l'intérieur et l'extérieur. L'extérieur est permanent, résiste au temps ; tandis que l'intérieur se meut, se transforme au fil du temps. « *La Bigness peut se charger de reconstruire l'unité* », elle peut être l'image stable avec sa façade permanente pour la ville, tandis que la flexibilité extrême peut se développer à l'intérieur.

*« La Bigness n'a plus besoin de la ville : elle entre en compétition avec la ville ; elle tient lieu de ville ; elle préempte la ville ; ou mieux encore, elle est la ville. »<sup>9</sup>*

En dépit de sa taille, la Bigness est modeste, « *elle promet à l'architecture une sorte de condition post-héroïque – un réalignment accompagné de neutralité.* »<sup>10</sup>

<sup>8</sup> KOOLHAAS Rem, *Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain*, Payot & Rivages, Paris, 2011, p.31.

<sup>9</sup> *Ibid*, p.41.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.40.

## BIGNESS VS. BRUTALISME

Koolhaas fait référence à Beaubourg, édifice brutaliste, en effet Peter Smithson à la fin du chantier de Beaubourg s'exclame : « *Vive le Brutalisme !* ». Pouvoir reconnaître comment ce bâtiment est fait et fonctionne fait de lui une démonstration de l'éthique brutaliste. Koolhaas trouve Beaubourg trop démonstratif, excluant l'authentique neutralité naïve du gratte-ciel américain. Pour lui, c'est un monument manifeste qui se révèle dans la pratique incapable de donner lieu à la densité programmatique représentative de la métropole. Peu importe que le centre Beaubourg soit capable de surpasser le gratte-ciel américain avec son espace privé de tout type d'obstruction structurelle lui offrant un espace continu (d'une profondeur de 50m) et un vide spatial absent chez le gratte-ciel. C'est l'indétermination dans le programme et l'absence complète d'un message idéologique que Koolhaas reproche.

Pourtant, la Bigness est utile au Brutalisme contemporain, elle pose les limites de ce qui n'est plus architecture. Le terme bigness sera d'ailleurs utilisé en premier lieu par Le Corbusier pour sa Ville Radieuse, grâce à la découverte du terme russe *bolshoi* (grand) en 1928 lorsqu'il conçoit le Centrosoyouz à Moscou. Le Corbusier est frappé par le fait que pour les Russes, la « *grandeur* » (Bigness) est la « *qualité visible* » qui synthétise tous les aspects décisifs du projet : les aspects fonctionnels comme les aspects représentatifs.

Le grand ensemble brutaliste est l'antithèse du gratte-ciel américain, par sa relation à la vérité constructive, au contexte qui est contre la tabula rasa, mais l'intensité métropolitaine et le chaos programmatique sont possibles au sein des deux. Le grand ensemble brutaliste contemporain se nourrit de la Bigness. Les hybridations programmatiques l'intéresse, elles permettent de « *faire vivre des relations authentiquement nouvelles entre des entités fonctionnelles qui étendent leur identité plutôt que de la limiter* » c'est une « *liquéfaction* » des programmes.

*« Sans une théorie de la Bigness, les architectes se trouvent dans la position des créateurs de Frankenstein : instigateurs d'une expérimentation partiellement réussie dont les produits deviennent fous, et ils sont par conséquent discrédités. »<sup>11</sup>*

La Bigness permet d'appréhender le grand ensemble brutaliste contemporain, à la recherche des qualités de l'habitat collectif dans la densité.

*« L'attraction de la Bigness réside dans son pouvoir de reconstruire le Tout, de ressusciter le Réel, de réinventer le collectif, de revendiquer la possibilité maximale. »<sup>12</sup>*



Beaubourg, Paris

11 *Ibid*, p.37.  
12 *Ibid*, p.38.

## Le Brutalisme, une réponse sous l'influence de l'urbanisme d'urgence d'après-guerre

Les importantes destructions dues à la Seconde Guerre Mondiale mènent à une population constituée de millions de sans-logis. Dès 1944, le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) est créé pour palier à cette crise du logement. La multitude doit être logée. Le béton connaît son âge d'or pour servir la collectivité. Il est un matériau prisé pour la reconstruction urgente de par sa facilité de mise en oeuvre, ses qualités structurelles et son confort thermique. L'idée de préfabrication déjà expérimentée dans l'entre-deux guerres est reprise, dans un souci d'économie.

*« Au sortir de la guerre, 3 millions de français se retrouvent sans toit. Un bâtiment sur 5 au moins a été endommagé. [...] En 1946, 48% des foyers n'ont pas l'eau courante, 80% n'ont pas de toilette intérieure et pas moins de 95% n'ont ni douche ni baignoire. »<sup>13</sup>*

Les grands ensembles semblent la solution adéquate, grâce à de nouvelles techniques de mise en oeuvre rapides et au béton préfabriqué. Les formes simples, rationnelles, telles que barres et tours sont privilégiées. Elles sont en accord avec cette rationalisation de la construction qui entraîne un urbanisme industrialisé. Les grands ensembles sont chargés de proclamer l'ambition de la salubrité du logement, avec laquelle s'accompagne tout le confort moderne.

*« Contrairement à ce qui se fait alors aux États-Unis, en Grande-Bretagne ou en Belgique, on ne bâtit durant cette période que très peu de maisons individuelles en France. L'idéal du pavillon semble avoir été éclipsé, du moins temporairement, par les chantiers spectaculaires des grands ensembles et leur promesse de confort moderne, qui soulève l'enthousiasme unanime. [...] Malgré la longueur des déplacements quotidiens domicile-travail et le manque d'infrastructures de base dans ces cités isolées, ils s'estiment chanceux et sont fiers de faire partie de cette nouvelle France. »<sup>14</sup>*

Mais l'on peut se demander si cette réponse aux ruines de l'après-guerre et au besoin urgent de logements par l'idéologie moderniste était adaptée à la population multiculturelle qui allait y vivre ?

Selon Stanislaus von Moos, la destruction générée par la guerre, ses ruines et le spectre d'une catastrophe nucléaire future sont l'environnement où est née cette politique des grands ensembles. Ce sont des ruines en quête d'une reconstruction qui sont le terrain sur lequel les architectes s'approprient à construire une utopie sociale.<sup>15</sup>

La politique publique a un rôle primordial dans la construction des grands ensembles car ils sont pour la plupart financés par l'Etat. Mais c'est une politique publique complexe qui évolue dans le temps et participe à la perception d'utopie architecturale des premiers grands ensembles. En 1947, le Plan Marshall est lancé par le gouvernement Truman, ce programme de prêts américain aide à la reconstruction de l'Europe. En 1953, c'est l'Opération 4000 logements de la région parisienne qui entraîne la généralisation de la préfabrication pour la construction des grands ensembles. Les politiques publiques s'enchaînent. En 1954, de nouvelles mesures sont instaurées avec le Plan Courant, dont la fondation d'une société civile immobilière SCIC par la Caisse des Dépôts et Consignation. Selon Paul Landauer, c'est le principal partenaire financier du MRU et « l'inventeur du grand ensemble ». En effet, les constructions de cette société à l'orthogonalité rigoureuse, à l'équilibre entre tours et barres et l'industrialisation des composants, sont un modèle qui fut appliqué dans toute la région parisienne.<sup>16</sup>

En 1959, ce sont les Zones à Urbaniser en Priorité (ZUP) qui sont créées, puis dès 1965, une politique des villes nouvelles, dans une volonté d'un développement multipolaire. Ce schéma directeur de la région Ile de France est censé canaliser la croissance rapide de l'agglomération parisienne. 9 villes nouvelles sont créées dont 5 en Ile de France. C'est l'utopie urbaine de cinq pôles pouvant maîtriser l'aménagement de la Grande Couronne. Des crédits sont débloqués par l'Etat pour la construction de ces villes. Mais ces dernières, inventées de toutes pièces, sans noyau préexistant, ont du mal à trouver leur place et à se révéler en tant que villes attractives, étant à l'origine mal reliées.

La politique publique gère donc la perception publique, celle du grand ensemble comme utopie architecturale à ses débuts. Il évoque un créateur de collectivité. Cependant, les différentes politiques urbaines qui se succèdent tentent de gérer localement la croissance démesurée de Paris, alors que la Banlieue voudrait un projet global.

Certains de ces grands ensembles construits comme des copropriétés de classes moyennes induisent d'autres modes d'habiter qui semblent donner des résultats plus probants. Le grand ensemble brutaliste contemporain se veut être un logement social non pas perçu comme le logement des classes populaires, mais plutôt comme le logement de la mixité, de toutes les classes sociales.

<sup>15</sup> VON MOSS, Stanislaus, « L'Europe après la pluie, ou le brutalisme face à l'histoire », LC au J1 : Le Corbusier et la question du brutalisme. Parenthèse, 2013.

<sup>16</sup> LANDAUER Paul, L'invention du grand ensemble : La caisse des dépôts maître d'ouvrage. Picard, Collection architectures contemporaines, Paris, 2010.

<sup>13</sup> CUPERS Kenny, La banlieue, un projet social. Ambitions d'une politique urbaine, 1945-1975. Parenthèses, Paris, 2018. p.39.

<sup>14</sup> Ibid. p.40.

En 1952, naît la première Unité d'habitation du Corbusier à Marseille, surnommée Cité Radieuse. Cette barre de logements sur pilotis, comprenant des équipements collectifs, des rues intérieures, des typologies d'appartements en duplex innovantes et une toiture publique, marque un tournant. Cette oeuvre est proclamée appartenir au mouvement du *Brutalisme* par le théoricien Reyner Banham dès 1955 dans *The Architectural Review*. Initialement prévue en ossature métallique, Le Corbusier doit abandonner ce matériau en raison de circonstances économiques, pour du béton.

Mais Le Corbusier transforme cette contrainte de chantier en une solution esthétique innovante, une nouvelle définition du *beau*, qui s'exprime par le matériau nu, *tel quel*, le *béton brut*. C'est pour Le Corbusier, offrir aux ouvriers la mise en valeur de leur travail.

« A partir d'une situation a priori décourageante. Le Corbusier réinventa le béton et en fit un nouveau matériau, utilisant sa grossièreté et celle du coffrage en bois pour créer une surface architectonique d'une noblesse rude »<sup>17</sup>

Le béton employé est de deux types, des panneaux préfabriqués et du béton coulé sur place, affirmant ainsi une vision esthétique du béton armé apparent, celle du *béton brut*. Les planches de bois employées pour le coffrage, notamment des pilotis et des planchers, laissent une empreinte, un motif de joints et de veinures de bois sur le béton décoffré. Toutes les inévitables imperfections qui en résultent créent une nouvelle esthétique, « *un romantisme du mal foutu* » selon Le Corbusier. C'est une nouvelle sensibilité qui se développe, celle de l'amour du matériau nu. Une nouvelle esthétique du brut que Le Corbusier voit comme un nouvel humanisme, en comparant les imperfections du béton aux imperfections du corps humain, qui ne le rendent que plus humain. Ce qui importe c'est d'être loyal, honnête, tel que le promeut le *Brutalisme*.

Ce bâtiment aura un impact considérable dans le développement du *Brutalisme*, mais créera aussi très souvent l'association erronée du béton brut comme unique matériau du mouvement. Pourtant c'est bien plus qu'une question esthétique, le *Brutalisme* ayant introduit une profonde alternative éthique à l'architecture d'après-guerre moderniste.

« L'architecture c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. »<sup>18</sup>



17 BANHAM, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, Parenthèses, 2013. p.16.  
18 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. G. Crès, 1924, p.121.



Lors du CIAM IX à Aix-en-Provence en 1953, la jeune génération d'architectes faisant partie du Congrès, n'est plus séduite par ces principes modernistes et constate l'écart flagrant entre les réalisations du CIAM et le miracle de la Cité Radieuse. Pour pallier cette friction entre membres jeunes et âgés, l'organisation du CIAM X est confiée à la jeune génération. Mais elle donne finalement naissance à une rébellion qui est la création du TEAM X en 1960 représentant une alliance d'esprits semblables : Bakema, Candilis, Gutmann, Howell, van Eyck, Voelcker et les Smithson. C'est un rejet de la *Charte d'Athènes*, à laquelle cette jeune génération reproche d'être trop schématique, et la volonté d'une doctrine architecturale plus en lien avec l'urbanisme.

*« Les jeunes architectes éprouvent actuellement un sentiment d'immense insatisfaction vis-à-vis des bâtiments qui se construisent autour d'eux. Pour eux les ensembles d'habitations, centres sociaux et blocs d'appartements sont inadéquats et sans signification. Ils sentent que les architectes ont pour la plupart perdu le contact avec la réalité et construit leurs rêves d'hier alors que nous sommes réveillés aujourd'hui. »*<sup>19</sup> A+P Smithson

Le projet *Golden Lane* des Smithson réalisé en 1953, démontre une certaine influence de l'*Unité d'habitation* du Corbusier mais les Smithson y voient un défaut, la « *rue intérieure* ». Pour eux, elle doit se situer en façade, être perceptible et permettre l'identification claire des unités d'habitation. Cette nouvelle « *rue courive* » permet la continuité d'un bloc à l'autre de logement et favorise les rencontres entre les habitants. Ces derniers sont d'ailleurs perçus comme essentiel à la conceptualisation du projet et intégrés aux perspectives. *Golden Lane*, c'est aussi le refus d'une fiction utopique et fonctionnaliste moderne de la *tabula rasa*, en intégrant dans le projet les sites bombardés de la guerre laissés intacts. Les ruines de la guerre sont donc l'environnement de base sur lequel se construit cette idéologie brutaliste.

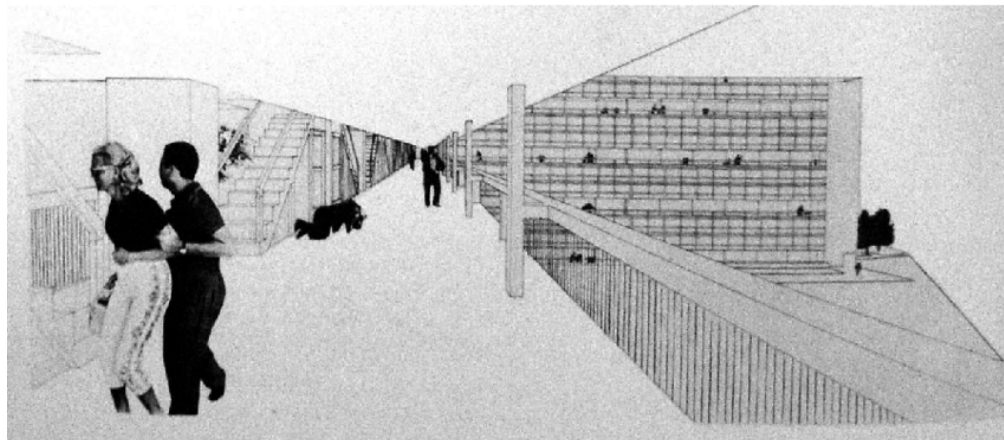
*« La réalité qui intéressait cette génération était celle du « chaos social, d'un monde en ruine et du péril nucléaire »*<sup>20</sup>

Cette critique vis-à-vis de l'architecture moderniste oppressive résonne avec ce qui se passait dans le monde de l'art, notamment avec le développement de l'art brut et du travail de Jean Dubuffet, inventeur de l'art brut selon Michel Tapié dans son ouvrage *Un art autre* de 1952. Un art réalisé par des artistes non expérimentés, mais dotés d'une sensibilité qui leur est propre et non influencée. Le brut a, selon Stanislaus von Moss, le pouvoir émotif direct de l'art et du mouvement architectural.<sup>21</sup> Dans cette volonté de se démarquer de la génération précédente et d'une architecture imprégnée d'un socialisme généreux en lien avec le sentiment général d'après-guerre, le mouvement *Brutaliste* est introduit.

<sup>19</sup> SMITHSON Alison & Peter, traduit de l'anglais, « The Built World : Urban Reidentification », *Architectural Design*, juin 1955, p.185.

<sup>20</sup> BANHAM, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, Parenthèses, 2013.

<sup>21</sup> VON MOSS, Stanislaus, « L'Europe après la pluie, ou le brutalisme face à l'histoire », *LC au J1 : Le Corbusier et la question du brutalisme*. Parenthèse, 2013.



Golden Lane, Smithson

La première publication du terme brutaliste nous vient d'Alison Smithson, architecte britannique qui, pour parler de la petite maison de Soho imaginée avec son mari Peter Smithson, affirme que si elle avait été construite, elle aurait été la première manifestation du *Brutalisme*.

« Nous avons l'intention pour ce bâtiment de laisser la structure entièrement apparente, sans finitions intérieures partout où cela sera possible. L'entrepreneur devra assurer pour le gros oeuvre un niveau élevé de qualité, comme un petit hangar »<sup>22</sup>

Puis c'est la théorisation par Reyner Banham, auteur et critique britannique, qui permettra la diffusion du Brutalisme. Tout d'abord à travers un article de *The Architectural Review* de 1955, où il énonce les 3 points le définissant :

« 1 – lisibilité formelle du plan ; 2 – exposition claire de la structure et, 3 – mise en valeur des matériaux "as found" »

Mais dès la fin de l'article, Banham souhaite revoir les principes énoncés en mettant à jour le premier point sur la lisibilité formelle du plan. Pour lui, c'est davantage une recherche de la cohérence du bâtiment en tant qu'entité visuelle, plutôt qu'un formalisme comme qualité première. C'est le remplacement de la recherche de la beauté, qui plait seulement lorsqu'on la voit, par la mémorabilité, qui perturbe les émotions. La définition des qualités propres à l'édifice brutaliste est donc remise à jour :

« 1 – mémorabilité en tant qu'image, 2 - exposition claire de la structure, et 3 - mise en valeur des matériaux "as found" »

Les Smithson sont les auteurs de l'*Ecole de Miesian* à Hunstanton, considérée comme le premier ouvrage brutaliste par Reyner Banham, son style étant imprégné de Mies van der Rohe et de l'honnêteté de son *Alumni Memorial Hall* d'Illinois. Ce projet d'école secondaire, se distingue par son austérité extraordinaire, avec un plan axial, une structure de cadres en acier et des matériaux exhibés, la tuyauterie étant elle-aussi visible.

« Les tubes électriques, tuyaux et autres conduits apparaissent avec la même franchise. Il s'agit en fait d'un essai de création d'architecture par assemblage de matériaux bruts. »<sup>23</sup>

C'est lors de la publication de l'ouvrage de Banham en 1966, intitulé *The New Brutalism : Ethic or aesthetic?*, que la notoriété internationale du courant émerge. Banham introduit des édifices de référence, comme l'Unité d'habitation de Marseille, introduisant le béton brut comme nouvelle esthétique et remplissant les caractéristiques éthiques associées. En effet, l'étude de la relation entre les bâtiments et de nouveaux systèmes de circulations font partie intégrante de la dimension éthique recherchée. S'ajoute donc à ces

trois points : l'importance du lieu, son réalisme dans sa dimension matérielle et culturelle ; et la volonté d'une *utopie sociale*, la création d'une microsociété par la culture de la masse.



22 SMITHSON Alison, [traduit de l'anglais] « House in Soho, London », *Architectural Design*, n°12, nov. 1953.  
23 BANHAM, Reyner, *Le brutalisme en architecture [1966]*, Parenthèses, 2013. p.19.

Le Brutalisme a souvent été réduit à une simple appellation de style concernant surtout les traitements des murs extérieurs, alors que d'autres implications étaient en jeu - *le réalisme du lieu et l'utopie sociale* -. Mais tel était le prestige du béton brut du Corbusier, qui laissait croire que ce matériau héroïque était la figure exclusive du *Brutalisme* et le responsable de cette croyance était l'Unité d'habitation.

Alors que de nombreuses références brutalistes évoquées par Banham dans son ouvrage de 1966 se réfèrent à des édifices faits de briques apparentes, pierre, bois - *matériaux plus humains* -, telles que les *maisons Jaoul* du Corbusier ou le *Ham Common* de Stirling et Gowan à Londres, le *Brutalisme* reste assigné dans la perception publique à un unique matériau : le béton. Il faisait déjà référence à tout un imaginaire du béton brut, instauré en premier lieu par Perret dans son immeuble rue Raynouard. On est à ce moment-là encore loin du *Brutalisme*, tant son style s'inspire du classicisme, mais Perret jouait déjà un rôle dans le développement d'une esthétique du béton brut et de la vérité structurelle, qui lui vient de Viollet-le-Duc.



Opération Robespierre,  
Saint-Ouen, AUA

En France, après les événements de mai 1968, de jeunes agences d'architecture collaboratives naissent comme l'Atelier de Montrouge (ATM) et l'atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA), que Jacques Lucan qualifie de « *brutalisme à la française* ». Ces agences faisaient du brutalisme sans le savoir durant les années 1960, alors que l'ouvrage de Banham fut traduit en 1970.

« *L'objectif n'était pas de fabriquer de beaux objets « lisses », mais plutôt des bâtiments dont la rugosité exprimerait aussi bien des conditions de production économique tendues que des rapports sociaux traversés d'oppositions ou de contradictions.* »<sup>24</sup> Jacques Lucan

Face à l'utopie conceptuelle des grands ensembles, le mouvement brutaliste apporte le concret, avec cet amour de l'assemblage constructif, cette esthétique de la construction. On ne jette pas, on stocke et on réemploie ; tel le bricolage, selon Paul Chemetov, membre emblématique de l'AUA.<sup>25</sup>

L'AUA a eu une forte approche brutaliste sans pour autant s'inscrire dans le discours de Banham ou des Smithson. Leurs édifices rendent hommage à leur processus constructif et au travail des ouvriers. Une idée ancrée dans la politique de gauche, une perspective ouvrière, tandis que Banham était contre et l'appelait du stalinisme.

Selon Paul Chemetov, l'idée était de projeter une architecture de qualité dans des programmes pauvres qui, par contamination, paupérisait les programmes plus « argentés ». Cette approche vise à tirer un parti esthétique de la modestie des moyens constructifs, à travers laquelle on peut voir un certain *Brutalisme*, qui se rapproche d'une problématique de l'ordre du rationalisme constructif remontant à Perret et, au-delà, à Viollet-le-Duc.<sup>26</sup> Chemetov travaille avec les variations de volumes ; il utilise divers matériaux rudes et pauvres, en montrant avec provocation la structure de ses constructions.<sup>27</sup>

« *Face au vide institutionnel et l'absence d'une volonté politique à traduire, le choix était simple : célébrer le logement, célébrer les HLM, grande conquête sociale, trop souvent présentes comme une défaite architecturale.* »<sup>28</sup>

Henri Ciriani, membre de l'AUA.

24 LUCAN, Jacques, « l'AUA en situation », *AUA, une architecture de l'engagement (1960-1985)*. La Découverte, Paris, 2015.

25 CHEMETOV, Paul, Interview pour la Cité de l'architecture, *AUA, Une architecture de l'engagement (1960-1985)*, 2016.

26 COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Vanessa, *AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985*. La Découverte, Paris, 2015.

27 ENGRAND Lionel, NIVET Soline, catalogue d'exposition du Pavillon de l'Arsenal, *Architectures 80, une chronique métropolitaine*. Picard, 2011.

28 CIRIANI, Henri, cité par LUCAN, Jacques, *Architecture en France, 1940-2000*. Le Moniteur, 2001.

« Par-dessus tout, si l'environnement est organisé de manière visible et nettement identifié, alors le citoyen peut lui insuffler ses propres significations, ses propres connexions. Il deviendra alors un véritable lieu, remarquable et distinctif. »

## IMAGIBILITÉ

En 1961, l'ouvrage de Kevin Lynch, *The Image of the City*, est publié. Le principe évoqué est que la qualité d'une ville tient à la clarté des images qu'elle suscite. Lynch développe le concept d'imagibilité, c'est-à-dire la capacité d'une ville à fabriquer des images, des représentations mentales pour ses habitants, qui permettent d'évoluer en elles.

Il travaille avec la cartographie topographique et des questionnaires lui permettant de catégoriser les 5 éléments principaux participant à l'imagibilité de la ville : *parcours, limites, nœuds, secteurs en quartiers et points de repère*. Cette sélection compose une « *carte mentale* » de l'espace urbain, telle une carte d'orientation. C'est une grammaire formelle qui appartient à l'imaginaire de représentation de la ville de tout un chacun selon Lynch.

Lynch s'intéresse à la forme perceptuelle de la ville, à la lisibilité du paysage urbain, qui permet de reconnaître les éléments et de les réorganiser en un schéma cohérent. Cette réflexion nous pousse à voir de manière plus large le concept d'*imagibilité* des bâtiments de la ville et de le mettre en lien avec la notion de *mémorabilité de l'image* prônée par le Brutalisme et évoquée par Banham dès l'article d'*Architectural Review* de 1955.

En 1953, lors du CIAM IX, les Smithson détournent la grille des CIAM, au profit d'un nouveau découpage de l'espace urbain. Ils créent la grille de *Ré-Identification Urbaine*, où ils remplacent les quatre fonctions de la ville moderne : *travailler, se loger, circuler, se divertir* ; par des caractéristiques plus intuitives : *la maison, la rue, le quartier, la ville*. Cette nouvelle grille met l'accent sur des échelles et des qualités rejetées par l'urbanisme de la tabula rasa.

C'est une attitude positive envers les strates du passé, à contrario du *Plan Voisin*. Au lieu de transformer l'existant, la nouvelle architecture doit l'intégrer en le respectant, le redécouvrir pour le redynamiser.

Ces éléments urbains que sont *la maison, la rue, le quartier et la ville* ; tels les éléments principaux de Lynch : *parcours, limites, nœuds, secteurs en quartiers et points de repère*, sont à réintégrer au sein du grand ensemble brutaliste contemporain, afin de recréer cette diversité de la ville au sein même du bâtiment. Il devient lui-même un fragment de la ville, aussi intense que cette dernière.

*Points de repère : Maison : Appartements*

*Parcours : Rue : Circulations horizontales*

*Secteurs en quartiers : Quartier : Espaces publics*

*Limites : Ville : Toiture*

*Nœuds : croisements de Rues : Circulations verticales*

C'est la création d'un nouvel imaginaire d'éléments à intégrer au sein du grand ensemble. Contre les cellules identiques superposées, on trouve des appartements généreux, tels des points de repère ; contre les circulations étriquées, on trouve des croisements de parcours et de regards.

« [...] une image « aiguë », bien typée, joue aussi un rôle social. Il peut fournir aux communications de groupe, la matière première des symboles et des souvenirs collectifs »<sup>29</sup>

« Par-dessus tout, si l'environnement est organisé de manière visible et nettement identifié, alors le citoyen peut lui insuffler ses propres significations, ses propres connexions. Il deviendra alors un véritable lieu, remarquable et distinctif. »<sup>30</sup>

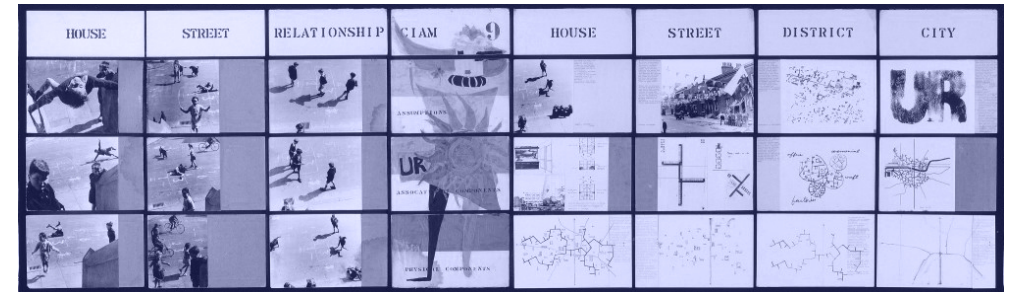
Le nouveau social est lisible, a une image puissante et reconstruit la ville au sein du bâtiment, pour insuffler ce même élan positiviste d'autonomie sans pour autant se déconnecter de la ville, il intègre le réalisme du lieu.

Pour une *mémorabilité de l'image de la vie collective.*

Cette recherche de la singularité est propre à l'objet brutaliste. Les grands ensembles fonctionnent parce qu'ils sont plusieurs, mais le *Brutalisme* les fait devenir unique. L'architecture brutaliste s'impose dans son environnement comme un élément à forte identité et dont l'image de sa plasticité doit marquer l'esprit comme un objet autonome et puissant. Cette puissance de l'image du bâtiment est obtenue grâce à l'exhibition claire de la structure. Le matériau dévoile sa méthode d'assemblage, sa sincérité formelle. C'est une généreuse pédagogie offerte aux habitants, une sorte de respect.

Le *Brutalisme* s'impose donc, est-ce pour cela qu'il est souvent employé dans des programmes publics tels que les universités ou les centres commerciaux ? En effet, on retrouve ce même urbanisme de barres et de tours que les grands ensembles, la même obsession de satisfaire une croissance rapide. La volonté reste la même que celle des grands ensembles : engendrer des lieux destinés à la multitude. Le Brutalisme est capable de répondre à ces lieux publics.

Le *Brutalisme* en s'imposant, est lié à une question d'échelle. Sa force est dans sa masse, sa présence en est accentuée. Le béton semblait donc pour cela un matériau approprié. Le *Brutalisme* est intensément lié à la grande ville et est capable de s'imposer dans sa densité urbaine, en intégrant la multitude au sein du même édifice.



Grille de Ré-Identification Urbaine

29 LYNCH, Kevin, *L'image de la cité* [1960], Dunod, Paris, 1999. p. 5.  
30 *Ibid.* p.107.

## Dystopie et politique ségrégationniste

Ces grands ensembles, de par leur gigantisme, s'imposent dans le paysage urbain et provoquent forcément de vives réactions. Dès la fin des années 1950, le rejet des grands ensembles se fait sentir. Lorsque l'on vantait encore les nouvelles salles de bain et cuisines équipées, certains éditorialistes les assignaient déjà de « cages à lapins » ou de « silos à hommes ».

L'utopie d'après-guerre de ces grands ensembles révolutionnaires, laisse place à la dystopie engendrée par leur destruction, telle que celle de la première barre de l'ensemble Pruitt-Igoe à Saint-Louis aux États-Unis le 15 juillet 1972, rendue célèbre par Charles Jenks qui proclamera cet événement comme la mort du mythe moderniste. L'Histoire se reproduit à La Courneuve en France en 1986, lorsque la première barre Debussy de la Cité des 4000 est détruite. Ce sont des événements qui traumatisent les habitants, une réaction brutale face à la brutalité architecturale.

La volonté du *Brutalisme* de se détacher des mouvements précédents, en utilisant des matériaux peu onéreux et en les laissant apparents, a pourtant permis des détails soignés. De plus, une réelle utopie sociale est associée ; ce sont des édifices voués à accueillir le peuple, à instaurer des microsociétés et des interactions particulières entre les habitants, grâce à des innovations au niveau des circulations notamment. Mais cette volonté de se démarquer et de regrouper, a entraîné le mythe du bâtiment-ville, isolé et plus du tout raccordé au reste de la société.

A Paris, cette fragmentation est palpable et on ne peut penser la banlieue sans penser réseaux, circuits et liaisons ; même le nom des transports publics change lorsque l'on entre dans l'autre Paris. On ne prend pas le métro mais le RER. On passe sous le périphérique, ceinture routière qui a remplacé les fortifications du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais remplit la même fonction de démarcation entre le centre historique et la banlieue, entre le Paris intra-muros et l'extra-muros, ce dernier correspondant d'ailleurs peut-être davantage au Paris contemporain. Car la périphérie parisienne est constituée d'une population multiculturelle qui habite et vie dans cette banlieue, à l'inverse des touristes qui visitent l'intramuros et ne sont que de passage. Ce sont deux images qui s'opposent pour le Paris d'aujourd'hui : un clivage entre le Paris des monuments, de la richesse contre celui de l'exclusion et la pauvreté. C'est une fragmentation à la fois sociale et spatiale comme l'affirme Bernardo Secchi.<sup>31</sup>



En parallèle, les villes nouvelles, fruits d'une politique censée promouvoir un développement urbain multipolaire, se développent, mais en laissant rapidement place à la banlieue sinistre. Le grand ensemble bascule du symbole de la modernité au monstre architectural, et la banlieue pavillonnaire représente un nouveau modèle alternatif aux grands ensembles. Les photographies de Robert Doisneau expriment cette confrontation entre deux idéaux en cohabitation dans la banlieue parisienne : la barre de logement contre le pavillon.

Dès la fin des années 1960, les grands ensembles se font de plus en plus rares en France, à cause de la production de masse de bâtiments qui ont commencé à se discréditer eux-mêmes. Avec leur monotonie oppressive, ils effrayent les extensions urbaines.

La directive Guichard, signée en mars 1973, sonne le glas des grands ensembles. Elle marque l'abandon officiel du modèle urbanistique qui avait guidé l'élan d'urbanisation et de modernisation en France, en interdisant la construction de logements de plus de 500 unités. C'est le passage du public au privé, mais les modèles de participation et de qualité de vie expérimentés dans les grands projets publics restent des valeurs transmises dans ces nouveaux grands ensembles privés.<sup>32</sup>

Le phénomène de « *résidentialisation* », c'est-à-dire la privatisation des espaces publics autour des grands ensembles, est une stratégie appliquée ces dernières années et qui dicte désormais la réhabilitation des cités. Pourtant, cette stratégie semble comme les enfermer un peu plus dans cette non-connexion avec la ville.

En 1977, la Loi Barre priorise l'aide aux ménages plutôt qu'à la construction collective, signant là le retour du pavillonnaire.<sup>33</sup>

Les troubles au sein de ces quartiers ont attribué aux grands ensembles le symbole de la crise des banlieues françaises, notamment après les émeutes de 2005. Plus de 700 de ces cités ont été classées en « zones urbaines sensibles » (ZUS), terme introduit en 1996, stigmatisant plus de cinq millions d'habitants. Désormais les politiques publiques portent en elle une volonté de stopper ces grands ensembles et accentuent cette ségrégation. Une politique publique bien différente de celles des années 1950 qui portait ces grands ensembles comme le modèle de la société utopique d'après-guerre.

Cependant, Henri Lefebvre est un philosophe français qui se veut le défenseur d'un « *droit à la ville* » pour ces habitants rejetés comme ceux des grands ensembles des banlieues. Il faudrait donc permettre à ces habitants de bénéficier eux-aussi des qualités de la ville. Selon lui, ce droit commun



32 CUPERS Kenny, *La banlieue, un projet social. Ambitions d'une politique urbaine, 1945-1975*. Parenthèses, Paris, 2018. p.31.

33 BUTLER Rémy, NOISSETTE Patrice, *Le logement social en France 1815-1981 : De la cité ouvrière au grand ensemble*. La Découverte, Collection LD/Fondations, Paris, 1983. pp.129-135.

serait la condition d'un humanisme et d'une démocratie renouvelée. C'est le droit à une vie urbaine, dans une ville perçue comme un bien commun et non matériel. Un milieu produit par des relations sociales et des pratiques quotidiennes, dont le logement contemporain est avide.

*« Le droit à la ville se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la socialisation, à l'habitat et à l'habiter. Le droit à l'oeuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) s'impliquent dans le droit à la ville. »<sup>34</sup>*

Ces droits à l'oeuvre et à l'appropriation qu'évoquent Lefebvre, nous renvoient à des projets tel que celui de Lucien Kroll de 1971 à Bruxelles, la *Mémé* (Maison médicale pour les étudiants en médecine), est un véritable projet prémonitoire. Il s'agit d'un ensemble construit sur la base de la participation, qui permet à ses habitants de s'y sentir intégré, de se l'approprier. Kroll rend ses droits au grand ensemble et à ses habitants. Il est chaotique, la symétrie est absente, avec des matériaux multiples, comme l'est la multitude qui le peuple.

*« Cette passion de la complexité provient d'une façon de voir les habitants non comme une marchandise ou un prétexte à produire de l'art ou du commerce, mais comme un réseau infiniment précieux de relations, d'actions, de comportements, d'empathies qui forment lentement un tissu urbain. C'est ce réseau qui devient matériau d'architecture. A bas la machine ! »<sup>35</sup>*

Car l'une des problématiques liées à ces grands ensembles d'après-guerre est qu'ils répondent à une idéologie capitaliste. En effet, le fameux F4, l'appartement de 4 pièces normalisé et issu de la production en série, est conçu pour la famille nucléaire censée représenter le foyer idéal de la nation.

*Famille nucléaire : structure familiale comprenant le père, la mère et deux ou trois enfants.<sup>36</sup>*

Dans les années 1990, nombre de reproches s'intensifient parmi lesquels : la monotonie esthétique des façades, les méthodes de construction interdisant toute modification intérieure, l'utilisation de matériaux bon marché et la mauvaise isolation phonique.<sup>37</sup>

Une flexibilité du logement est donc requise, d'une part pour son adaptation à tout type de foyer, car la famille nucléaire ne représente pas le modèle unique ; d'autre part car le logement collectif doit pouvoir évoluer au fur et à mesure que ses habitants l'habitent. Entre construction et habitation, il existe un dialogue constant.



34 LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*. Points, Paris, 1967. p.140.

35 KROLL Lucien, *Valenciennes et ailleurs : bien vieillir chez soi*. L'Harmattan, Paris, 1995. p.214.

36 Définition Dictionnaire LAROUSSE.

37 CUPERS Kenny, *La banlieue, un projet social. Ambitions d'une politique urbaine, 1945-1975*. Parenthèses, Paris, 2018. p.16.



« tous cherchent à définir un système unique d'engendrement de la ville qui, d'un côté, dépasse l'urbanisme de composition des propositions des CIAM et de l'autre prenne en compte le changement, la croissance et une certaine imprévisibilité des individus. «La porte du futur doit être laissée ouverte» (S. Woods) »

## CLUSTER CITY, UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONNEXION

La notion de *Cluster City* évoquée par les Smithson dans la revue *Architectural Review* en 1957 est le symbole de l'ouverture et du dispersement contrôlé. C'est une volonté de lutter contre l'étalement urbain avec un accent particulier mis sur les contacts humains et la mobilité de la population.

Le mot *cluster*, signifiant *grappe*, fait référence à une ville qui ne bénéficierait pas d'un seul centre mais de plusieurs connectés ensemble, telle une grappe de raisin. C'est une critique du *Plan Voisin* de 1925, pour les Smithson, la ville du Corbusier est un « colossal échiquier organisé autour d'un axe ». Tandis que la grappe est une agrégation compliquée à mailles variées. Cette forme théorique reflète l'acceptation de la mobilité de la population. Pour les Smithson, il s'agit de penser pour chaque endroit une sorte de structure qui puisse s'agrandir tout en restant claire et aisément compréhensible à chaque stade de son développement.

Ce principe est très bien illustré dans le projet *Hauptstadt* pour Berlin, un concours lancé en 1958, pour lequel les Smithson recevront le 3ème prix. Ils mettent en action l'un de leur principe fondateur : *le réalisme du lieu*, en préservant la majeure partie du réseau de voirie existant et en ajoutant à deux ou trois niveaux au-dessus des rues, un nouveau système de circulation pour piétons. Tandis que des circulations verticales se chargent de relier l'ancien et le nouveau réseau.

« tous [les membres du Team X] cherchent à définir un système unique d'engendrement de la ville qui, d'un côté, dépasse l'urbanisme de composition des propositions des CIAM et de l'autre prenne en compte le changement, la croissance et une certaine imprévisibilité des individus. « La porte du futur doit être laissée ouverte » (S. Woods) »<sup>38</sup>

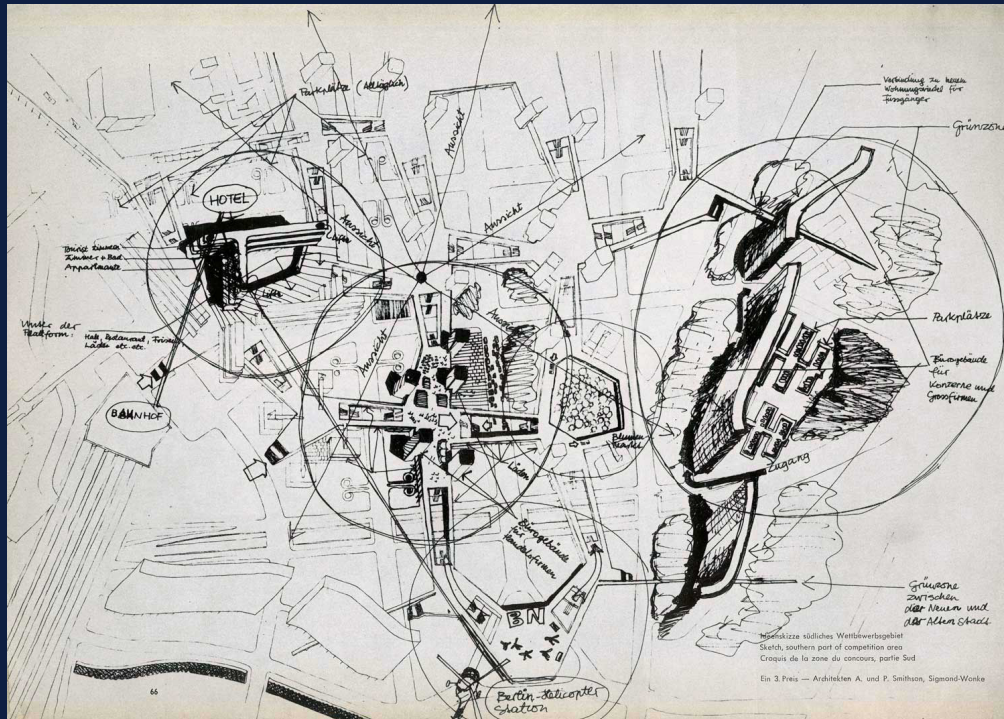
La mobilité prend ici une position primordiale dans la conception du projet architectural et urbain. Désormais on cherche à concevoir des projets qui s'adaptent à la société et à ses mutations ; et non plus à imposer un ordre permanent et immuable.

« A l'immobilisme des plans de l'urbanisme fonctionnaliste, à la fermeture du tissu villageois, il s'agit d'opposer une « structure » capable de répercuter les évolutions d'une société changeante tout en recréant l'unité, le lien, des groupes. »<sup>39</sup>

38 FAYOLLE-LUSSAC Bruno, PAPILLAULT Rémi, *Le Team X et le logement collectif à grande échelle en Europe : un retour critique des pratiques vers la théorie*. MSHA, Pessac, 2008. p.76.

39 *Ibid*, p.77.

Les points de la Cluster City ne sont pas des points d'arrêts, mais plutôt des points d'intensité, attractifs pour tous les habitants de la ville. Le mouvement est perpétuel dans la Cluster City. Le grand ensemble représente cette intensité, à la fois grâce aux circulations internes qu'il peut générer, créatrices de nouveaux flux, mais aussi grâce à sa « hiérarchie ouverte », c'est-à-dire son mélange de rigidité et de croissance possible. Lorsque l'organisme urbain croît, l'image des parties conserve son identité et ses connexions aux autres.



Hauptstadt City, Berlin

Un projet parisien en cours vise à cette même esthétique de la connexion. Le projet du *Grand Paris Express*, amendé en mars 2013, vise à la création de 200 kilomètres de voies ferroviaires afin d'améliorer le réseau de transports publics de la périphérie de Paris, soit autant que le réseau actuel.<sup>40</sup> Quatre nouvelles lignes de métro seront ainsi créées (15, 16, 17 et 18) et la 14 sera prolongée au nord et au sud. Une alternative qui permettra de se rendre d'un point à l'autre de la périphérie sans passer par Paris, mais aussi de rejoindre plus rapidement l'intra-muros depuis l'extra et inversement. 68 nouvelles gares seront construites, de véritables points d'intensité, tels que ceux évoqués dans Cluster City. Ces gares sont un point d'accroche et de raccordement pour le projet de grand ensemble brutaliste contemporain. La ville se transforme, se densifie et le flux de la foule est favorisé.



Les travaux du Grand Paris Express

40 Société du Grand Paris, « Le Grand Paris express en résumé ». URL : <https://www.societedugrandparis.fr/gpe/le-grand-paris-express-en-resume> [consulté le 5 janv. 2021].

## Perceptions actuelles du grand ensemble brutaliste



Le Brutalisme qui s'était développé durant les années d'après-guerre et avait envahi l'Europe et le reste du monde dans la deuxième moitié du XXème siècle, s'essouffle dès les années 1980. Le béton brut de décoffrage ne séduit plus, il n'est pas aussi pérenne que l'aurait espéré ses adorateurs. Ce sont les revers d'un matériau, car dans l'imaginaire collectif ce béton brut est robuste. Pourtant, il s'est avéré peu résistant aux changements climatiques, il se fissure et les structures complexes ne favorisent pas son entretien.

Aujourd'hui un nombre grandissant d'édifices brutalistes tombent en ruine et sont en attente d'une réhabilitation. Ce fut le cas du *Centre National de la Danse* de Pantin, initialement destiné à des programmes administratifs et construit en 1972 par Jacques Kalisz, membre de l'AUA. Surnommé le « *Palais du Peuple* » par son concepteur, il est déserté dès les années 1990. Il est alors cédé pour un franc symbolique à la municipalité de Pantin, et sera réhabilité en 2004, par les architectes Robain et Guieysse et recevra le prix de l'Équerre d'Argent la même année.

Le récent ouvrage *SOS Brutalism, A Global Survey*, qui accompagnait l'exposition présentée en 2017 au Deutsches Architektur Museum de Francfort, réactive aussi l'image d'un optimisme en répertoriant les édifices brutalistes à travers le monde pour sauver ces « *monstres adorés* ». Est-ce la volonté d'une réhabilitation nostalgique d'une époque plus sincère constructivement ?

Par ailleurs, les nouvelles normes contemporaines et notamment environnementales interdisent de construire uniquement en béton, ce qui favorise un abandon du mouvement brutaliste et le refus de réhabiliter. Mais les préjugés à son égard sont souvent dûs à une classification erronée de ces œuvres, en effet dû au rapprochement *béton brut* – *Brutalisme* issu des réalisations du Corbusier. On l'associe très souvent comme l'unique matériau du mouvement et l'amalgame entraîne ce rejet du *Brutalisme* en oubliant les valeurs éthiques qui y sont associées.

Certaines politiques publiques cherchent à réintroduire la mixité au sein des logements. C'est le cas de Solidarité et renouvellement urbain (SRU) créé en 2000, qui impose que chaque municipalité dépassant un certain nombre d'habitants dispose d'au moins 20% de logements sociaux. Vingt ans après sa création, le bilan est mitigé, mais on estime mieux répartis géographiquement les logements sociaux.<sup>41</sup>

La pensée brutaliste persiste, car le mouvement s'est toujours imprégné du monde qui l'entourait, que ce soit au niveau territorial en prenant en compte les complexités du lieu, mais aussi au niveau sociétal, en s'adaptant aux différentes cultures. C'est sûrement pourquoi on le retrouve aujourd'hui dans de nombreuses régions du monde. Il fascine plus récemment d'autres disciplines, telles que le cinéma, la mode, la photographie. Sans doute, comme l'affirme le photographe Simon Phipps, parce que le Brutalisme par sa définition-même instaure une image mémorable qui est le propre de ce qui intéresse les domaines comme la photographie.<sup>42</sup>

*Plus*, agence d'architecture développée par les architectes Lacaton, Vassal et Druot, se veut en faveur de ces grands ensembles et utilise la stratégie du *suspending judgement* développée par Koolhaas.

« Comprise comme une éthique de la perception, la stratégie du *suspending judgement* permet à l'architecture de traiter la réalité au lieu de la refouler. Elle élargit d'autant plus le domaine d'action des architectes lorsque les réalités auxquelles ils doivent faire face semblent sans issue. »<sup>43</sup>

Les architectes de *Plus* s'intéressent aux grands ensembles de logements modernes construits à la périphérie de Paris que la politique architecturale française traite selon eux avec ignorance. Pour ce faire, ils stigmatisent l'architecture des grands ensembles comme le symbole de la misère sociale et de l'échec de l'intégration. Mais *Plus* ne s'arrête pas à ces stéréotypes et cherche à faire et à donner *plus* à ses habitants. Leur stratégie montre comment les moyens financiers mis à disposition pour la démolition de ces édifices peuvent être judicieusement utilisés pour leur transformation durable.

« Si l'on regarde derrière les façades peintes toujours du même rose ou beige crème, on trouve le même type d'ossature constructive que dans les tours des quartiers aisés de Paris - sauf que ces dernières possèdent des façades raffinées en acier et en verre -. »<sup>44</sup>

Il faut tirer les bénéfices des qualités intrinsèques de ces grands ensembles selon eux : la densification du territoire qui crée une proximité urbaine et sociale, l'économie du territoire, la solidité, la potentialité des vues grâce à sa hauteur élevée et la luminosité, la superposition verticale minimaliste des réseaux de distribution, sa capacité d'évolution et d'agrandissement.

Leur stratégie, notamment pour la transformation de la Tour Bois-le-Prêtre à Paris, est d'ajouter une épaisseur à la façade de ces édifices existants, en supprimant les ouvertures aux dimensions minimales et en intégrant à la place des verrières pleine hauteur, tels des jardins d'hiver, qui permettent un agrandissement de l'espace habitable. De plus, cette stratégie inclut la



consécration des étages inférieurs à des activités communes. Les matériaux sont bruts et le mode d'assemblage est explicite.

Selon les architectes de *Plus*, le projet des modernes peut être poursuivi à condition de le libérer du caractère absolu de son geste initial, et de le mettre en relation avec les conditions concrètes de la nouvelle situation historique. Leur objectif est d'offrir une générosité radicale, le luxe au sein de l'habitat abordable. Les trois architectes, vivement revendicateurs du Mouvement Moderne, sont pourtant dans un refus direct d'un de ses principes : la *tabula rasa* et son élimination drastique de la ville historique au profit d'un degré zéro du sol.

« C'est de cette manière que la plus grande partie des villes européennes détruites par les bombardements de la II Guerre Mondiale ont été reconstruites au cours des années 1950, ou, comme le disent certains, détruite une deuxième fois. »<sup>45</sup>

Ils recherchent un développement au plus proche des intérieurs en reprochant aux grands ensembles d'avoir été créés depuis l'extérieur, avec comme principale réflexion la forme urbaine, sans penser à la petite échelle, qui est en fait l'échelle de l'habitant, l'échelle humaine. Une démarche en adéquation avec le grand ensemble brutaliste contemporain que nous nous apprêtons à créer, cette fois-ci non pas par transformation mais par création. La démarche *Plus* a notamment été saluée par le prix Mies van der Rohe 2019, pour sa réalisation sur les logements de Grand Parc à Bordeaux, donc plus qu'ancrée dans l'actualité.

42 PHIPPS Simon, Interview pour « ARUP phase 2 », 15 octobre 2020.

43 DRUOT Frédéric, LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, *Plus – Les grands ensembles de logements – Territoire d'exception*. Gustavo Gili (GG), 15 octobre 2007. p.15.

44 Ibid, p.17

45 Ibid, p.23



*Paysages photographiés, 1989*  
© ATELIER ROBERT DOISNEAU



## PRÉSENT

*Cette seconde partie consiste en l'étude de quatre grands ensembles brutalistes du Grand Paris construits entre 1966 et 1978. Ces édifices sont analysés grâce à un assemblage de caractéristiques allant de l'échelle urbaine au détail. Cette analyse nous éclaire sur la portée du grand ensemble brutaliste aujourd'hui et met en exergue les notions et valeurs clés qui subsistent de l'utopie du logement social d'après-guerres. Par cette méthode, je souhaite percevoir les leçons de l'histoire des grands ensembles brutalistes du Grand Paris, afin de construire le grand ensemble brutaliste contemporain. La réussite ou l'échec d'un projet de logement social dépend en effet de plusieurs critères influencés par des facteurs sociaux et politiques, par la protection et l'entretien de ces bâtiments, mais je crois néanmoins qu'ils dépendent également de leur conception architecturale.*

*Cette étude a été précédée d'une visite presque naïve sur site durant l'été 2020, poursuivie par une recherche théorique et le redessin afin d'appréhender ces grands ensembles et finalement l'analyse, avec l'appui d'entretiens avec les habitants, des différentes caractéristiques architecturales choisies afin de les comparer. Cette analyse s'appuie sur les principes brutalistes éthiques et fondateurs de la pensée des Smithson, c'est-à-dire le réalisme du lieu, l'utopie sociale et l'imagibilité de l'oeuvre brutaliste.*



Vision 80  
*l'Unité d'Habitation de Paris*



*Projet : Vision 80*  
*Architectes : A. Frischlander,*  
*J-P. Jouve et C. Mamfredos*  
*Site : La Défense, Courbevoie*  
*Années de construction : 1970-1973*  
*Programme : 236 Logements (CH13*  
*R+7) + 206 logements (CH12 R+14)*  
*Statut : Protégé*  
*Matériau structure : Béton armé*



## Site

Vision 80 est un grand ensemble construit à la Défense : un paysage urbain qui naît en même temps que Brasilia et Chandigarh, de nouvelles villes qui sont devenues d'authentiques mythes modernes. Le Cnit, premier bâtiment de la Défense, est construit en 1958. Le site est fondé sur des thèses modernistes : la séparation des circulations automobile et piétonne et la construction en hauteur sont privilégiées afin de dégager de vastes espaces libres au sol. Ce projet utopique, caractéristique de l'après-guerre, est la plus grande opération d'urbanisme sur dalle et incarne les Trente Glorieuses en traduisant cette période de prospérité et d'innovation. Le souhait est de moderniser le territoire, de concentrer les institutions, et d'offrir un quartier d'affaire aux abords de Paris. Le site devient un ensemble urbain monumental avec une longueur proche de celle de l'avenue des Champs-Élysées.<sup>46</sup> C'est son hétérogénéité qui fait sa force, telle une collection d'objets différents sur cette dalle neutre. Des passerelles sont présentes et permettent notamment de franchir le boulevard périphérique, élément emblématique de la fissure entre Paris intra et extra-muros. Pour ainsi dire, la Défense est à Paris.

Les logements se situent le long de l'Esplanade centrale, reliant par son axe l'Arc de Triomphe à l'Arche de la Défense, tandis que les tours de bureaux sont construites aux abords du périphérique. Cependant, suite au premier choc pétrolier de 1973, une majorité de bureaux seront réalisés, au détriment des logements. La Défense incarne donc principalement un quartier d'affaire et rares sont ceux qui connaissent le nom des architectes, et la présence même, des logements créés sur le site à cette époque. La fréquentation de la Défense est frappante par le paradoxe entre deux temporalités : la semaine durant les heures de travail où la foule s'amasse, et les week-end où elle disparaît.

## Concours

En 1970, un concours restreint est lancé pour la création de logements sur l'Esplanade de la Défense. Les demandes spécifiques au concours étaient : apporter à la Place des Reflets un caractère urbain fort et une transparence visuelle et fonctionnelle au niveau du rez-de-chaussée.

## Architectes

Associés pour la circonstance, les architectes Frischlander, Jouve et Mamfredos, sont récompensés du premier prix pour leurs deux barres de logements en L, en travaillant en étroite collaboration avec l'Espad (Établissement public pour l'Aménagement de la Région de la Défense), établissement créé en 1958 ayant pour but d'aménager le site de la Défense pour le compte de l'État et des collectivités locales concernées.

André Frischlander fonde le cabinet d'architecture Carsaf avec René Sarger en 1971, auquel le cabinet de Jouve s'associe. Jean-Pierre Jouve est plus connu pour son activité patrimoniale, il est l'architecte en chef des Monuments historiques dès 1970. C'est un héritier de la tradition rationaliste d'Auguste Perret, dont il a été l'élève à l'École spéciale d'architecture. Charles Mamfredos, quant à lui, possède son agence à la Défense.

## Projet

Quatre principes ont guidé les architectes dans l'élaboration de leur projet :

- Sur le plan formel, la volonté de traiter l'entresol comme une carène de bateau, qui assure les circulations verticales et accueille les caves (*Plan Entresol p.74*) et alléger les façades en créant un niveau de duplex ;
- Pour la disposition intérieure, faire bénéficier les grands appartements de doubles orientations et proposer une grande diversité de types tous surélevés par rapport à la dalle ;
- Aménager toutes les terrasses en jardins, végétaux ou minéraux ;
- Dans les appartements, concevoir des cuisines, salles de bains, dressings et halls.<sup>47</sup>

La réalisation est élégamment proportionnée et disposée. Une longue barre de sept étages borde l'Esplanade, tandis qu'une tour de quinze étages vient se placer perpendiculairement. Le projet est remarquable par la qualité d'exécution de ses façades en béton brut. Cette réalisation est fortement ancrée dans l'esthétique instaurée par *l'Unité d'habitation* du Corbusier, autant dans l'emploi du béton brut en façade, que dans la libération du sol grâce aux pilotis qui permettent une percée visuelle continue sur l'Esplanade, ou dans la création de duplex. L'objectif n'est pas seulement fonctionnaliste, la libération du rez-de-chaussée grâce aux pilotis relève d'un acte éthique et esthétique profondément ancré dans le *Brutalisme* de *l'Unité d'habitation* du Corbusier que Banham prône dans son ouvrage de 1966.



Façade Nord  
Vision 80

## ANALYSE BRUTALE

### RÉALISME DU LIEU

#### *Intégration dans le tissu urbain*

La résidence Vision 80 matérialise deux côtés de la place des Reflets, les autres côtés étant délimités par l'immeuble Manhattan Square et les tours CB16 et Aurore. (fig. p.72) La barre CH13 de Vision 80 longe l'Esplanade et cette disposition parallèle devait paraître d'autant plus prononcée à l'époque de construction, puisque l'urbanisme de l'Esplanade n'était pas autant développé. Aujourd'hui, cette barre de logement trouve sa place au milieu des nombreuses tours de la Défense qui tendent à la faire oublier.

Dans la conception de La Défense, fidèle aux principes fonctionnalistes de la Charte d'Athènes, la zone de circulation des voitures est séparée des rues piétonnes. Les résidents, visiteurs ou employés de bureau doivent se garer dans les parkings publics de la zone qui communiquent avec les différents bâtiments par des rues piétonnes ou des ascenseurs indépendants des bâtiments.

Les cloisons intérieures de Vision 80 sont parfois étendues jusqu'au rez-de-chaussée pour créer des lieux partagés où se trouvent notamment les boîtes-aux-lettres et des places pour garer poussettes ou vélos.

L'intégration urbaine s'attache au réalisme du lieu et correspond au site où le bâtiment s'insère : un urbanisme de dalle moderniste. La séparation des flux de la Défense s'accorde avec cette barre autonome, posée sur pilotis et libérant ainsi le rez-de-chaussée.

### UTOPIE SOCIALE

#### *Équipements collectifs et aires vertes intégrés*

Les équipements collectifs se situent principalement au rez-de chaussée, où l'on trouve des commerces sous les pilotis. Une laverie collective en libre-service fonctionnait aussi jusqu'aux années 1980. Les appartements exposés nord donnent sur la place des Reflets, où se trouve un potager communautaire partagé avec deux autres bâtiments aux alentours et pris en charge par une association de la Défense. C'est le véritable lieu où s'exerce la vie communautaire et où les habitants se rencontrent.

#### *Circulation*

Les deux bâtiments ont été divisés en noyaux pour un meilleur service et entretien. Cette fragmentation au sein du bâtiment n'incite pas aux rencontres et à la vie sociale prônée par les Smithson. Cependant, une passerelle reliant les deux bâtiments avait été initialement conçue comme

une « rue intérieure » dans l'esprit de l'Unité d'Habitation. Elle est peinte en vert, comme d'autres éléments liés à la circulation telles que les cages d'ascenseur. Mais sans réelle nécessité, CH12 et CH13 sont devenus deux édifices distincts, bien que la passerelle de liaison existe toujours, elle n'est utilisée que par certains résidents pour accéder à leurs sous-sols.

Conformément à la Charte d'Athènes, des circulations volumineuses ou encombrantes, comme les ordures, entrent ou sortent du bâtiment par des chemins autres que piétons. Un chariot élévateur permet de relier directement les livraisons arrivant en souterrain aux circulations verticales des différentes cages par une circulation périphérique, qui est indépendante du couloir central « noble » qui donne accès aux appartements. De cette manière, les livraisons ne rencontrent jamais les piétons avant d'atteindre le niveau de l'entresol (fig. p.74).

#### *Mixité*

Au départ, le promoteur voulait de grands appartements familiaux, mais les retards dans la vente et la demande de l'époque ont conduit à la scission en des appartements plus petits. Le seul noyau resté fidèle à l'original est le E, (fig. p.75) qui fut le premier construit et terminé. Dans tous les autres noyaux, les grands appartements de 3 ou 4 pièces se trouvant aux extrémités ont été divisés en studios plus petits. Les typologies variées, de 1 à 4 pièces, en duplex ou simplex, permettent d'attirer une diversité de foyers.

#### *Sentiment de vie communautaire*

La vie communautaire se perçoit plutôt à l'échelle du quartier, les habitants étant très attachés à l'image de la Défense plutôt qu'à l'échelle du bâtiment même. De plus en plus d'événements culturels, en particulier du domaine de la mode ou de la musique prennent place à la Défense, leurs organisateurs respectifs étant fascinés par son atmosphère. La fréquentation commence donc à s'activer les week-end, même si le contraste entre les heures de travail et le soir est toujours flagrant.

Selon les habitants, le niveau de sécurité s'est amélioré ces dernières années à la Défense. Cependant, comme l'immeuble habite des professions libérales, les habitants se plaignent des intrusions fréquentes au sein du bâtiment. Depuis deux ans, un système de renfort sécuritaire grâce à des digicodes a été mis en place.

L'étage de l'entresol (fig. p.74), lieu qui aurait dû devenir une galerie commerçante, est aujourd'hui appelé « le couloir de la mort » par ses habitants, très peu éclairé et uniquement composé de caves et de l'arrivée du monte-charge. Le véritable lieu de partage et de rencontres de l'ensemble est plutôt celui du potager commun de la Place des Reflets.<sup>48</sup>

## IMAGIBILITÉ

### Structure

La structure est réalisée en béton armé, mis en valeur par l'utilisation de ciment blanc. Pour les parties basses, l'emploi du coffrage en bois a laissé les traces de joints et veinures des planches de bois sur le béton, technique semblable à celle employée pour le béton brut de l'Unité d'habitation de Marseille. De plus, les dalles préfabriquées pour les planchers sont à joints apparents.

La barre et la tour fonctionnent avec un vocabulaire architectural semblable, bien qu'elles soient de volumes différents. La tour se compose d'un seul bloc orienté est-ouest, avec 15 étages plus un niveau technique. Elle compte 206 logements. Sa structure est basée sur sept lignes et offre deux entrées spacieuses et élancées.

La barre est composée de quatre blocs alignés pour ne former qu'une seule unité de 5 ou 6 niveaux, car le niveau duplex ne se situe que d'un seul côté. Orientée nord-sud, elle offre à 236 logements une surface plus grande que la tour et 164 sous-sols. Elle repose sur huit lignes distinctes, espacées de 16m et deux extrémités plus étroites avec un porte-à-faux de 6m.

Les pilotis du rez-de-chaussée sont complétés par des poutres horizontales pour assurer la récupération des charges. Ce type de construction, assez inhabituel pour des logements, a augmenté le coût de construction étant donné les calculs complexes et le béton de haute qualité. Cette structure massive a rendu difficile et chère toute modification par ses résidents. La structure fait partie intégrante de l'esthétique du bâtiment, clairement mis en avant et visible depuis l'Esplanade.

Grâce à cette structure de piliers, poutres et murs, les façades n'ont aucune fonction structurelle, ce qui permet l'alternance de fenêtres continues et tympans qui forment des bandes horizontales, une succession de pleins et de vides, affirmant visuellement la spécificité structurelle.

### Etat de maintenance actuel

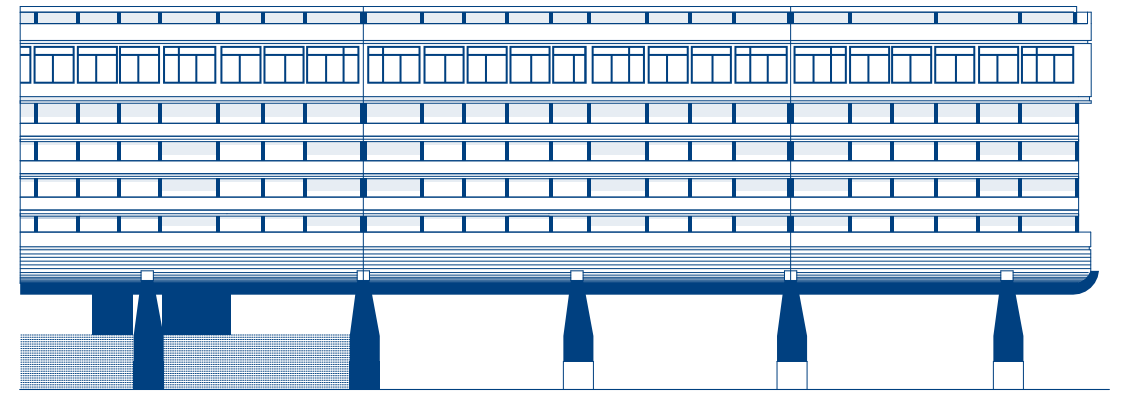
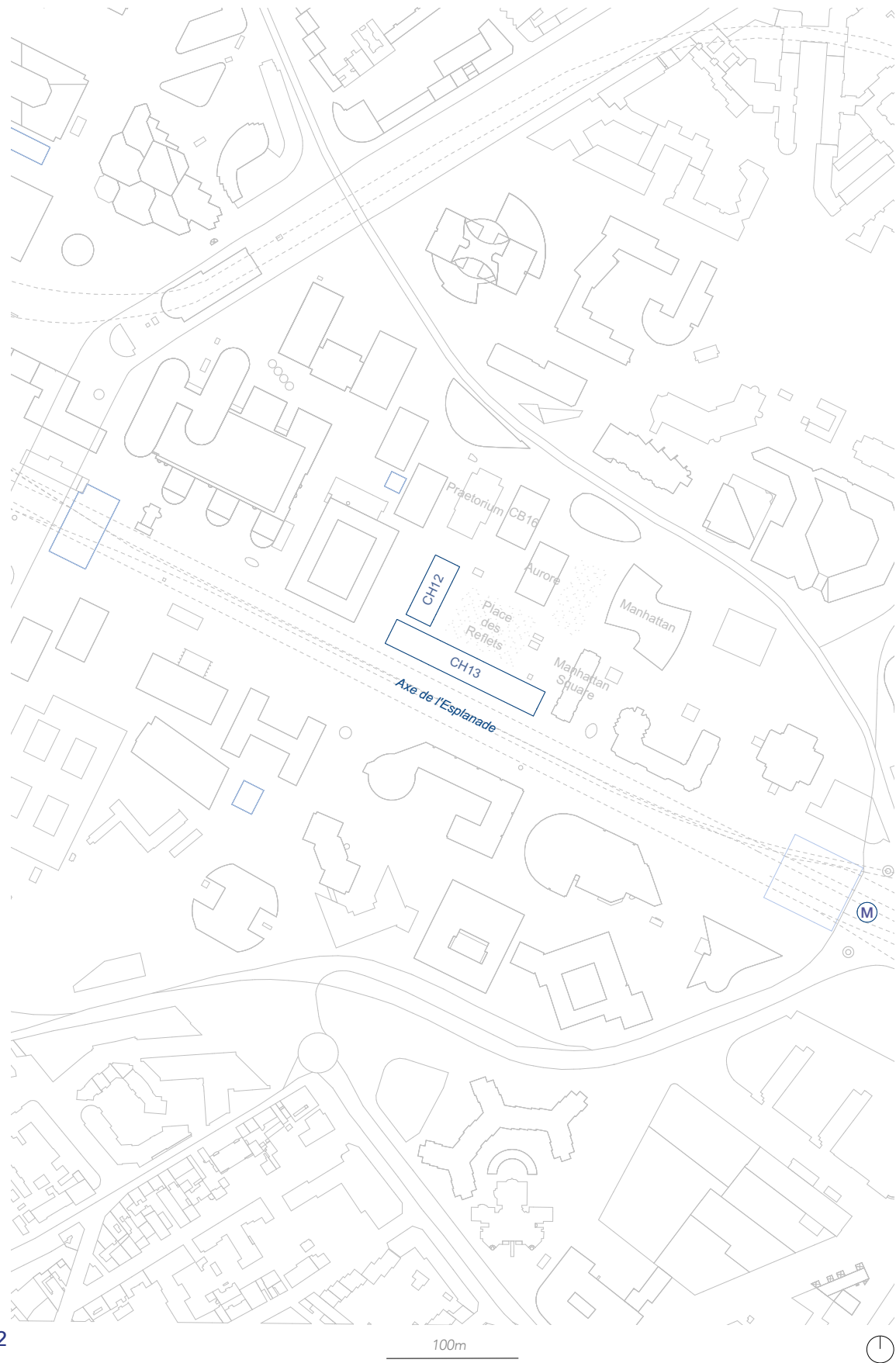
Le bâtiment a bien vieilli et est toujours en service et ceci est remarquable pour du béton brut coulé sur place. Le bâtiment subit cependant d'importants dégâts de plomberie depuis de nombreuses années, les inondations étant fréquentes. Une problématique actuelle concerne aussi le confort thermique dû à l'emploi d'un chauffage central pour un immeuble de taille conséquente. Les propriétaires des appartements situés en haut de l'immeuble se plaignent de la chaleur, tandis que ceux du bas du froid. Des rénovations ont donc lieu de manière sauvage, ce qui est problématique pour un bâtiment protégé. Des travaux généraux sont donc envisagés.



Figure haut: Passerelle entre les deux édifices de Vision 80: à droite, la tour CH12 et à gauche la barre CH13.

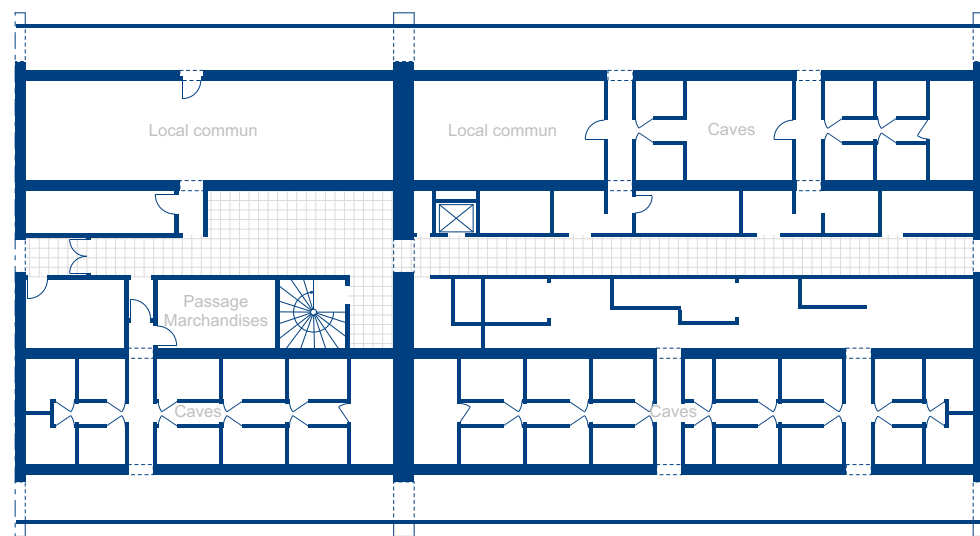
Figure centre: Pilotis colossaux sous la barre CH13 et les poutres horizontales qui assurent la récupération des charges. Les circulations verticales et horizontales sont peintes en vert.

Figure bas: Les traces de joints et veinures du coffrage en bois apparaissent sur les parties basses de l'édifice.

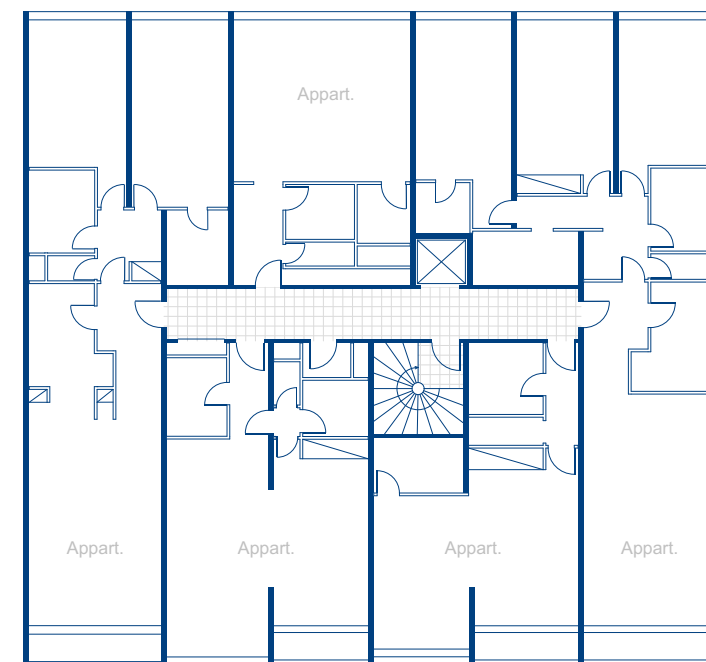


Elevation CH13  
Façade sud

15m



Entresol  
5m

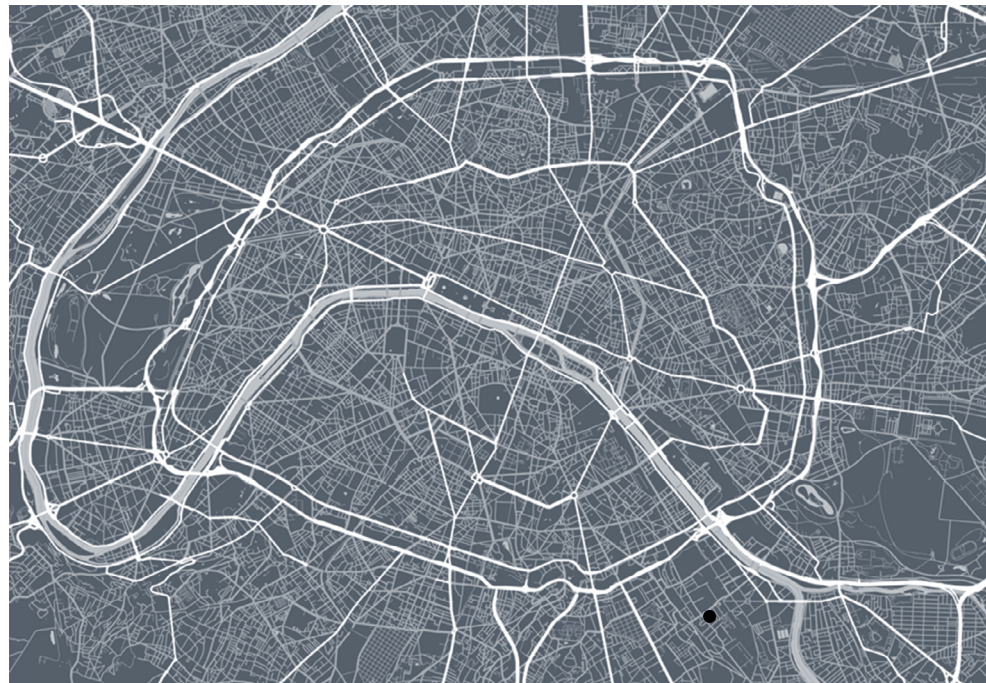


Noyau E  
5m



Jeanne Hachette  
*le provocateur*

Projet : Les Etoiles,  
Opération Jeanne Hachette  
Architectes : Jean Renaudie et Renée  
Gailhoustet  
Site : Ivry-sur-Seine  
Années de construction : 1969-1972  
Programme opération Jeanne  
Hachette : 40 appartements  
Statut : Protégé  
Matériau structure : Béton armé



## Site

L'ensemble est construit à Ivry-sur-Seine, ville historiquement communiste aux abords de Paris, surnommée la *banlieue rouge* de Paris. A la suite de la Seconde Guerre Mondiale, le centre-ville d'Ivry-sur-Seine est considéré comme insalubre et nécessite de reconstruire des logements. La ville engage alors l'architecte Renée Gailhoustet, à la tête de cette opération de rénovation. A cette époque, de nombreuses aides budgétaires sont débloquées en faveur du logement social, permettant cette expérimentation spatiale.

## Architectes

Les deux architectes Jean Renaudie et Renée Gailhoustet, tous deux imprégnés d'une politique gauchiste, refusent d'assimiler le logement social à la cellule moderniste. L'habitat doit être un acte social et culturel visant l'appropriation, plutôt que fonctionnaliste. Renée Gailhoustet s'intéresse particulièrement à la peinture du quotidien, comme celle de Pieter de Hooch ou Hopper. Elle est fascinée par des œuvres tel que *Architecture without architects* de Rudofsky et admire la maison pour mères célibataires d'Aldo van Eyck à Amsterdam. Jean Renaudie et Renée Gailhoustet rencontreront Alison et Peter Smithson au domicile de Shadrach Woods à Paris. Sans appartenir au Team X, ils sont néanmoins imprégnés de leurs idées.<sup>49</sup>

Renée Gailhoustet, lorsqu'elle est nommée architecte en chef de la rénovation du centre-ville d'Ivry-sur-Seine dans les années 1970, veut créer des possibilités réelles de choix pour ces habitants de logements sociaux, qui n'ont pas choisi le lieu où ils habitent. Elle se rattache dans un premier temps aux références modernistes du Corbusier, particulièrement pour les duplex de la Tour Raspail. Elle fera ensuite appel à son ex-mari Jean Renaudie pour certaines des réalisations d'Ivry-sur-Seine, notamment l'opération Jeanne Hachette.



Jean Renaudie est doté d'une sensibilité pour la poésie du territoire et voit l'architecture à terrasses en gradins qu'il crée comme une alternative aux grands ensembles de barres et de tours, ce qui séduit la commune d'Ivry, très investie dans la réalisation de logements sociaux. Renaudie rejette l'urbanisme des ZUP des années 1960 et rompt avec la standardisation prônée dans ces années-là. Il est membre de l'Atelier de Montrouge (ATM) fondé en 1958, qu'il quitte juste avant la proposition de Renée Gailhoustet pour la conception de l'ensemble Jeanne Hachette.

Pour les deux architectes, le logement doit être conçu comme un assemblage d'unités et non comme un tout. Ils bousculent le mode de conception des logements collectifs, jusqu'ici fondé sur des modes de composition répétitifs. C'est le refus de l'angle droit qui symbolise l'ordre et l'entassement. La nouvelle grammaire devient le triangle. Renaudie privilégie cette forme géométrique qui apporte une diversité dans le plan des logements à l'image de la complexité de l'espace urbain. Les ensembles pyramidaux qu'il crée à Ivry ont une écriture commune : une multiplicité de halls et jardins qui sont offerts à l'espace public. Tandis que les éléments rapportés, tels que menuiserie, garde-corps, panneaux-sandwichs, sont conjugués avec des couleurs vives.

Leur objectif est de raviver une architecture plus attentive au quotidien, en se confrontant aux questions primitives qui reposent sur le bien-être de l'individu, les rencontres entre congénères, et formes de la vie sociale. Une attitude résolument brutaliste. Pour preuve de leur conviction, Gailhoustet et Renaudie ont vécu dans les appartements en étoile qu'ils ont créé tout le reste de leur vie.

Selon Benedicte Chaljub, auteure de « Renée Gailhoustet, Une poésie du logement »<sup>50</sup>, l'échec de la cité des 4000 tient au caractère renfermé du plan masse, coupant les habitants du grand ensemble du reste de la ville, à contrario de l'œuvre de Gailhoustet et Renaudie qui s'ouvre à l'espace urbain public.

Les deux architectes réaliseront de nombreux logements sociaux à Ivry et dans d'autres communes françaises telle que Givors. Notre étude porte plus principalement sur l'ensemble Jeanne Hachette d'Ivry-sur-Seine, réalisation brutaliste autant par son esthétique que par son éthique.



50 CHALJUB, Bénédicte, *Renée Gailhoustet, Une poésie du logement*. Editions du Patrimoine, 2019.

## ANALYSE BRUTALE

### RÉALISME DU LIEU

#### *Intégration dans le tissu urbain*

Immédiatement à la sortie du terminus de la ligne 7 du métro parisien, l'ensemble d'Ivry-sur-Seine dénote au sein du paysage urbain de la banlieue, à seulement 5 km au sud-est de Paris. Ivry est limitrophe avec la métropole et bien mieux reliée que d'autres banlieues, elle subit pour cela un processus de gentrification depuis plusieurs années.

Jean Renaudie partant de l'implantation des tours projetées par Renée Gailhoustet, insère ses logements à gradins qui transforment profondément le plan masse. L'ensemble est conçu comme une ville dans la ville. Une partie du bâtiment surpasse l'avenue Georges Gosnat et s'impose dans le paysage urbain, tel un pont et l'une des «façades» de l'ensemble marque un côté de la Place Voltaire. Le rez-de-chaussée a des hauteurs variées ; un travail est effectué du point de vue architectural et programmatique pour intégrer l'habitat en milieu urbain aux relations et activités de la vie sociale. Il s'agit ainsi de faire le lien entre les lieux publics et intimité du logement.

Les commerces sont accessibles le long de l'avenue Gosnat et depuis l'intérieur du bâtiment. Ils sont protégés par un couvert et accessibles par une multitude d'entrées. Dans les espaces résiduels sous les rampes et les escaliers sculpturaux, des porte-à-faux angulaires se déploient, ce sont des espaces vides conçus, des abris offerts aux passants contre le vent et la pluie. Le flâneur peut emprunter les escaliers et errer sur les terrasses publiques emplies de verdure l'été. Mais le système de Promenées très complexes est aussi problématique et une réflexion est en cours pour instaurer une signalétique afin de favoriser l'accès aux services et commerces.<sup>51</sup>

### UTOPIE SOCIALE

#### *Équipements collectifs et aires vertes intégrés au logement*

Prenant le contrepied du zoning moderniste, les activités commerciales, services publics, bureaux et logements s'interpénètrent. Cet enchevêtrement s'effectue par un réseau alambiqué de couloirs et d'antichambres. Cette zone commerciale en rez-de-chaussée est constituée d'une géométrie complexe de murs rideaux et de poutres en béton apparentes qui traversent des nefs circulaires éclairées zénithalement (fig. p.85).

Les appartements sont disposés en éventail et avec un retrait entre chaque étage qui permet d'obtenir terrasses et patios, qui sont assez épais pour permettre de faire pousser des arbres. La toiture d'un appartement devient

terrasse pour le voisin du dessus. Jean Renaudie compare ce type de disposition à celui d'une colline, figure topographique obsessionnelle de l'architecte. L'interaction entre les habitants et la ville est facilitée grâce à ces jardins aux multiples vues, sans pour autant les priver de leur intimité. Au fil du temps, la végétation s'est largement développée et a pris ses aises. La façade en béton brut se recouvre de mousse par analogie au rocher de la colline. Posséder une terrasse dans une zone aussi urbanisée de l'agglomération parisienne semble être le luxe que les habitants recherchent.

#### *Circulation*

La fréquentation des commerces est convenable, beaucoup semblent utiliser ce chemin couvert pour se rendre au métro en étant protégés. Mais par beau temps, on aperçoit également des passants traverser par les terrasses. Ce qui prédomine semble être la liberté de choix et les possibilités de chemins variées. En se promenant, on est surpris de tomber sur des terrasses lumineuses et luxuriantes, mais parfois notre chemin aboutit aussi sur un angle ou un recoin sombre.

De nombreux escaliers diagonaux permettent au flâneur d'errer dans ce grand ensemble aux allures complexes. Son caractère labyrinthique offre de nombreux moments de surprise. Certains escaliers mènent directement au 5ème étage, d'autres plus larges sont de forme cylindrique. Pas facile pour le facteur ! Des rampes se déploient aussi à partir du niveau de l'avenue et mènent aux commerces. De nombreuses connexions entre les appartements, tant horizontales que verticales, créent une fluidité de déplacements. Mais la présence d'ascenseurs manque cruellement aujourd'hui. Une réflexion est actuellement en cours afin de permettre l'accessibilité aux personnes à mobilité réduite. Une problématique forcément complexe, engendrée par ces formes atypiques.

#### *Mixité*

Le résultat offre des types de logements variés, avec une multiplicité d'orientations, de vues et d'expositions. Tous les appartements sont différents. Selon Renaudie, l'impraticabilité à un usage domestique conventionnel de certains angles aigus à l'intérieur des appartements est souhaitable. Dans le reportage d'Hubert Knapp<sup>52</sup>, Renaudie explique que cette organisation géométrique offre des capacités d'innovation dans l'organisation de l'espace de vie. L'utilisation de plans diagonaux permet de donner au logement, plutôt petit du fait qu'il s'agisse de logement social, une impression d'espace plus grand, avec des portées allant jusqu'à 15m dans certains appartements.

Cette diversité de typologies est selon Renaudie une générosité et un respect offert à ses habitants en ne les enfermant pas tous dans les mêmes cases répétitives. Ces formes atypiques font naître selon lui un désir plus

<sup>51</sup> Entretien téléphonique avec Philippe Assas, responsable de l'entretien de Jeanne Hachette [le 30 novembre 2020].

<sup>52</sup> KNAPP, Hubert. *Mon quartier c'est ma vie, trois chroniques des maisons et des rues. Episode 3 : Les étoiles de Renaudie*. Euroscope, 1979. [52 min.]

prononcé de se les approprier. Des duplex sont aussi insérés, avec des doubles hauteurs, qui permettent des orientations d'autant plus variées. La distribution des appartements échappe aux conventions héritées du modèle bourgeois, le séjour devient une pièce distributive.

#### *Sentiment de vie communautaire*

Un sentiment général de fierté d'appartenance aux logements atypiques des *Etoiles* subsiste, mais la vie communautaire n'est pas forcément percevable aujourd'hui, en dehors des terrasses publiques aux heures les plus favorables de la journée. En effet, les habitants déchantent et ces recoins et impasses deviennent aujourd'hui le terrain de jeu du vandalisme, qui permet aisément de se cacher, de se faufiler.

#### *IMAGIBILITÉ*

##### *Structure*

Les modes constructifs employés sont hors du commun, c'est une réalisation hardie qui défie les lois de composition et de structure habituelles. Les surfaces de plancher vont en décroissant vers l'étage supérieur, formant un ensemble pyramidal en accord avec l'image d'une colline tel qu'envisagé par son concepteur. Une allégorie frappante, qui interpelle les passants et intègre un usage atypique pour ses habitants.

Le système structurel de poteaux et les volumes s'appuient sur des géométries triangulaires. La grille de construction est définie par la grille utilisée pour le parking de 7,5 x 4,5 mètres. Les façades, faites de béton et de verre, forment des bandes horizontales qui sont uniquement interrompues quand elles rencontrent une pièce à double hauteur.

##### *Etat de maintenance actuel*

Cette réalisation a obtenu le label « *Patrimoine du XXème siècle* » décerné par le Ministère de la Culture français. Le complexe est actuellement en service et dans de bonnes conditions. Cependant la vision ambitieuse de la vie communautaire ne semble pas avoir pleinement pris racine, et de nombreux espaces de transition semblent désormais négligés.

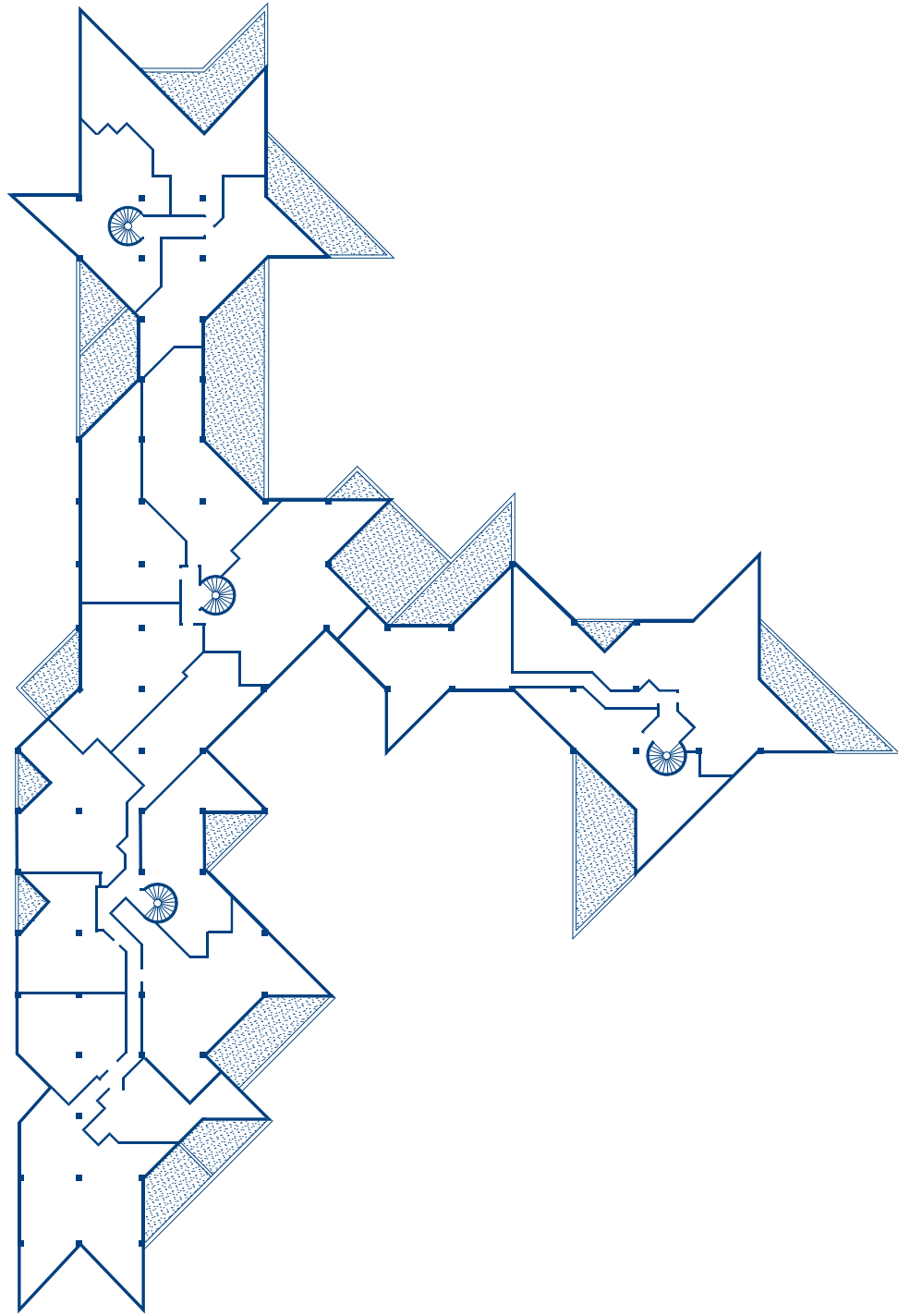
Une association « *Les Amis de Jeanne Hachette* » dont fait notamment partie Serge Renaudie, le fils de Jean, revendique les principes architecturaux, programmatiques et urbains de cet ensemble en valorisant les intérêts de la copropriété pour s'impliquer dans les projets de transformation. Une tentative de résidentialisation a notamment été refusée par le collectif. La problématique principale aujourd'hui est de trouver le juste équilibre entre sureté et respect de l'oeuvre architecturale.



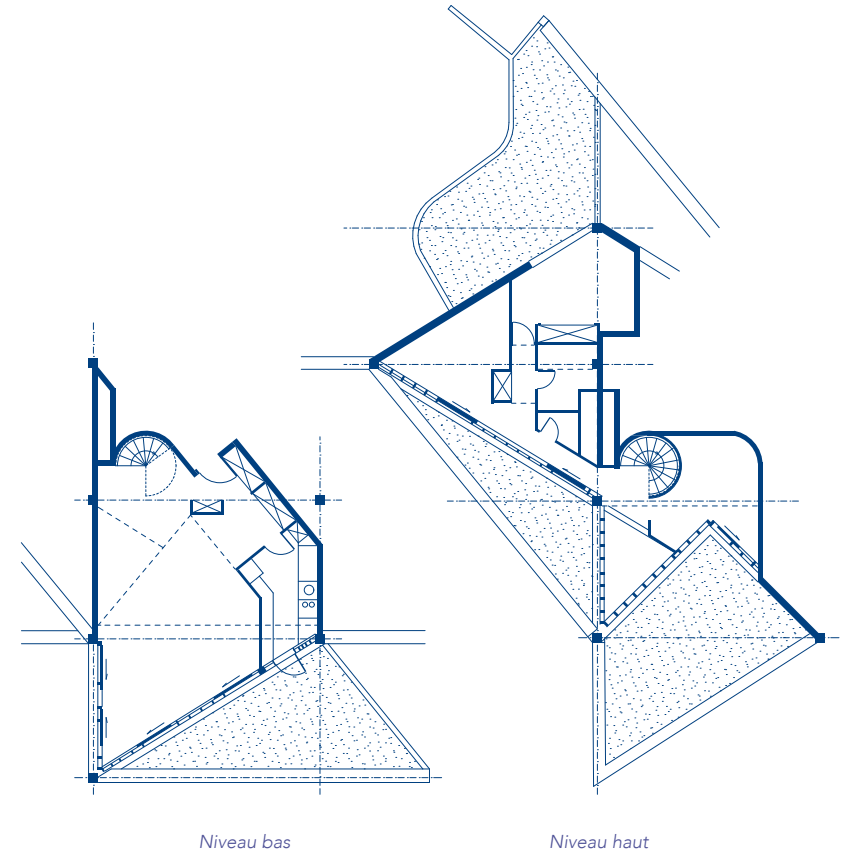
Figure haut: Nef circulaire en béton de la zone commerciale et jeux pour enfants.

Figure centre: Jeanne Hachette au printemps avec les balustrades qui reprennent le motif du triangle.

Figure bas: Rampe d'accès à l'intérieur de la zone commerciale sous les logements avec des vitrages donnant sur les parties basses qui reprennent le motif du triangle.



Plan d'Etage  
d'une opération des Etoiles  
5m



Duplex  
Jeanne Hachette  
5m



Formagne  
*le militant*

Projet : Rue Formagne, Pantin  
Architectes : Paul Chemetov &  
Jean Deroche (membres de l'AUA)  
Années de construction : 1966-1968  
Programme : 154 logements, 2600 m<sup>2</sup> de  
locaux d'activité et 1150 m<sup>2</sup> de bureaux  
Statut : Non protégé  
Matériau structure : Béton armé



## Site

L'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) joue un rôle fondamental dans la redéfinition de Pantin entre la fin des années 1950 et les années 1970. Cette commune du nord-est de Paris, est un laboratoire architectural où se développe une sensibilité commune entre les architectes et les hommes politiques de l'époque. Il s'agit de conférer à la ville une identité urbaine propre, de lui apporter une prise d'autonomie par rapport à Paris en tenant compte des besoins de la population. L'AUA est l'auteur de plusieurs équipements publics de Pantin, tels que le centre administratif (plus tard réhabilité en *Centre National de la Danse*), un groupe scolaire ou encore une bibliothèque et d'autres logements.

« Soucieux de placer l'habitant au centre du dispositif urbain, elles [les réalisations de l'AUA] se voulaient porteuses d'un nouveau vivre-ensemble. »<sup>53</sup>

## AUA

L'AUA, qualifié en 1986 de « *brutalisme à la française* » par Jacques Lucan, se veut contre l'architecture issue de l'école des Beaux-Arts qui prime à cette époque. Il opère dans les territoires de la « *banlieue rouge* » de Paris, ces villes communistes porteuses d'une idéologie à laquelle l'AUA est étroitement liée. L'Atelier souhaite une approche pluridisciplinaire et s'associe à des urbanistes, géographes, sociologues, et autres corps de métiers afin de proposer une écriture architecturale plus juste et sociale. L'Atelier propose aussi une diversité d'écritures architecturales, grâce à la participation de multiples architectes : Paul Chemetov, Henri Ciriani, Jacques Kalisz et bien d'autres rejoindront l'AUA. Kalisz habitera d'ailleurs dans l'immeuble rue Formagne, pour preuve de sa conviction. Mais cette multiplicité s'accompagne d'une ambition partagée pour un ensemble de principes liés à la dimension sociale de l'architecture et à l'accession de la banlieue au « *droit à la ville* ».

L'AUA se rapproche du TEAM X du point de vue de la continuité des activités, avec une volonté d'intégration entre le logement et les équipements, par l'articulation de programmes hétérogènes au sein d'un même ensemble. Un soin est également apporté aux circulations différenciées et hiérarchisées, et une attention particulière aux seuils.<sup>54</sup>

53 BERLU Nathalie, « L'AUA à Pantin, une architecture militante », *Parcours d'architecture* n°10, 29 janvier 2006. p.1.

54 VIOLEAU Jean-Louis. « Le projet urbain de l'AUA : un espace pour rendre possible », *Tracés*, Nov. 2015.

« Le néobrutalisme de l'AUA était de toute évidence un phénomène de marge, dans lequel des matières brutes, l'artisanat et le souci du contexte visaient à transmettre un message social. »<sup>55</sup>

La conscience de l'assemblage et sa mise en valeur sont aussi primordiaux. Pour l'AUA, le Brutalisme est l'idée d'un assemblage de la construction. Une pédagogie de la construction qui rapproche l'habitant de son constructeur.

« Comprendre les opérations et les exprimer architecturalement, c'est développer une esthétique du « travail montré », c'est-à-dire du travail dont Chemetov dit qu'il est « le moyen d'un langage partagé avec l'habitant ». »<sup>56</sup>

## Projet

L'AUA construit cet ensemble architectural à Pantin qui remplace une usine délocalisée suite à la décentralisation industrielle de la région parisienne. Il comprend des logements en copropriété, complétés par des bureaux et activités. La municipalité décide qu'une partie de l'opération (22 logements) est réservée à l'Office HLM de Pantin, comme l'autorise la loi. C'est donc en 1963 que les architectes commencent à dessiner sur ce terrain d'environ 9000 m<sup>2</sup>, en longueur et pentu, quatre bâtiments, dont trois dédiés aux logements et un autre expressément aux bureaux et activités.

Les bâtiments différents par leurs formes mais semblables dans le style, encadrent une cour végétalisée. Cette réalisation de l'AUA, moins connue que les HLM de Vigneux ou Bagnolet, s'inspire pourtant des mêmes principes, notamment une approche pluridisciplinaire, marquée par l'appui des ingénieurs Kostanjevac et Venturelli, du plasticien Paul Fojino qui réalise la fresque en céramique de l'entrée du bâtiment principal *rue Formagne*, et des paysagistes Jacques Simon et Michel Corajoud. L'emploi de deux types de briques donne à la façade ses tons ocre et crème et des motifs variés. L'ensemble se différencie du grand ensemble moderniste, que l'AUA condamne en préconisant l'alternative d'un retour à la rue, par l'emploi de matériaux 'as found'. Une compréhension générale des opérations d'assemblage est ainsi souhaitée. L'AUA s'intéresse aux matériaux traditionnels et veut « ré-humaniser » des matériaux modernes comme le béton. Ils mènent notamment en 1968 une campagne contre la stigmatisation des matériaux modernes en présentant le béton comme un matériau noble.<sup>57</sup> Les deux édifices *rue Formagne* sont massifs et se déploient plus en hauteur que le troisième *rue Brossolette*, modeste et tirant parti de la pente avec un accès qui s'effectue via deux passerelles.<sup>58</sup> Initialement prévu comme un HLM, l'édifice *rue Brossolette* sera finalement lui-aussi une copropriété et les promoteurs rembourseront à la Ville son investissement.



Fresque de l'entrée principale  
Rue Formagne

<sup>55</sup> GROSSMAN Vanessa, « Brique à bras : une voie française du brutalisme », *AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985*. La Découverte, Paris, 2015, p.43.

<sup>56</sup> LUCAN Jacques, « L'AUA en situation », *AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985*. La Découverte, Paris, 2015, p.29.

<sup>57</sup> GROSSMAN Vanessa, *op. cit.* p.35.

<sup>58</sup> Atlas de l'architecture et du patrimoine de Seine-Saint-Denis. URL: <https://patrimoine.seinesaintdenis.fr> [consulté le 26 décembre 2020].

## ANALYSE BRUTALE

### RÉALISME DU LIEU

#### *Intégration dans le tissu urbain*

Les deux bâtiments de logements *rue Formagne* sont en retrait par rapport à la rue, le plus élevé davantage que l'autre. Cela atténue la massivité de l'édifice principal, de même que ses pilotis entre lesquels des passages se déploient et permettent de rejoindre la grande cour intérieure à la fois végétalisée et bétonnée. Tandis que pour l'édifice *rue Brossolette*, intégré dans la pente, des passerelles permettent l'accès au bâtiment.

L'édifice voué aux activités sur l'Avenue Jean Lolive, se distingue nettement par sa forme d'îlot tandis que les corps de logements prennent la forme de barres (*fig. p.98*).

L'usage de la brique, matériau faisant partie de l'architecture patrimoniale de Pantin, contribue au réalisme du lieu prôné par les Smithson, qui célèbre l'usage de matériau locaux. Elle est aussi influencée par les références brutalistes en briques du Corbusier, également issues de la banlieue.

« La référence brique et béton, elle est quand même influencée par le brutalisme de Le Corbusier et les maisons Jaoul, références que nous partageons tous. »<sup>59</sup> Paul Chemetov

Cette affiliation au Brutalisme se teinte donc d'un attrait pour le vernaculaire de la banlieue, notamment chez Chemetov et Deroche, par l'emploi de la brique apparente, de la meulière et du béton. L'objectif étant de faire « une architecture contextuelle mais moderne ».<sup>60</sup>

### UTOPIE SOCIALE

#### *Équipements collectifs et aires vertes intégrés au logement*

À l'arrière des bâtiments, une cour est aménagée par les paysagistes dans les 5000 m<sup>2</sup> à disposition, où une table de tennis de table est intégrée. Un lieu conçu pour que les habitants se retrouvent et s'identifient. Ce souhait d'espaces verts était récurrent chez les habitants et l'AUA se veut à leur écoute. Mais aujourd'hui, la cour n'est utilisée que par un tiers des habitants, d'après le témoignage d'une habitante de l'édifice *rue Formagne*, une cour trop bétonnée selon elle.

Lorsque l'on se trouve dans la cour, encadrée par les façades arrières des bâtiments, on aperçoit les loggias saillantes de l'édifice *rue Formagne* et une composition irrégulière de bacs à fleurs préfabriqués. (*fig. p.97*) Ces bacs non accessibles sont aujourd'hui infestés de pigeons, au regret des habitants.

Le bâtiment de l'Avenue Jean Lolive abrite bureaux et activités, notamment des agences de Pôle Emploi et de la Poste. Il se distingue nettement, par sa forme et ses façades, des autres corps de logements de l'ensemble.

Une halte-garderie associative gérée par les résidents se trouve au rez-de-chaussée. Elle devait à l'origine être placée en toiture, influence brutaliste du Corbusier, mais cette idée fut abandonnée à cause des fumées des usines avoisinantes.

Dans le hall d'entrée, un soin tout particulier est apporté aux boîtes aux lettres plongées dans la lumière provenant de la cour, apportée par les vitrages et le hublot, et grâce aux matériaux employés. Ce soin pour les halls d'entrées et les espaces intermédiaires de la collectivité en général est un dénominateur commun aux réalisations de l'AUA.

#### *Circulation*

Les couloirs de desserte des logements ne sont pas tels de longs couloirs droits mais au contraire constitués de coins et recoins, qui cassent la perspective, mais peuvent aussi sembler chaotiques. Au second et au cinquième étage, le couloir qui dessert les appartements traverse les deux édifices *rue Formagne*, qui sont situés dans le prolongement. Aujourd'hui, on aurait probablement séparé les deux bâtiments hermétiquement. La brique apparente rythme les murs des couloirs et les paliers colorés apportent une atmosphère chaleureuse à ces espaces pauvres en lumière.

Assez profond, l'immeuble ne pouvait guère proposer de logements traversants, mais certains sont nichés en haut ou en bas de petits escaliers intérieurs ne desservant que deux ou trois appartements. (*fig. p.97*) Les accès sont variés, un autre appartement se retrouve isolé sur son palier du dixième étage.

#### *Mixité*

Les logements, tous semblables, offrent à leur habitants la *pièce en plus*, chère à l'AUA. À l'intérieur des appartements, on trouve une double hauteur et des salles de bain éclairées. Jean Deroche insiste sur « la volonté de trouver une troisième voie entre l'appartement bourgeois et le logement ouvrier. »<sup>61</sup>

<sup>59</sup> CHEMETOV Paul cité par ELEB Monique, « Réinventer l'habitat du « plus grand nombre », AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985. La Découverte, Paris, 2015, p.54.

<sup>60</sup> ELEB Monique, op. cit. p.54.

<sup>61</sup> ELEB Monique, op. cit. p.58.



## Sentiment de vie communautaire

La cour intérieure, qui était selon les architectes le lieu où les habitants allaient pouvoir se retrouver, s'identifier, n'est que peu pratiquée. Selon une des habitantes, elle n'est « pas assez végétalisée et manque de promenades intégrées ». <sup>62</sup> Malgré cela, une vie communautaire est palpable au sein des édifices. On peut notamment découvrir dans le hall un espace bibliothèque pour échanger livres et revues entre habitants.

## IMAGIBILITÉ

### Structure et Façades

La structure en béton armé apparent, les panneaux de remplissage en brique de grand module, les concavités des loggias, le jeu des bacs à fleurs préfabriqués et les menuiseries en bois de forte section, tous ces éléments relèvent ici, selon ses auteurs, d' « un choix architectural qui tire sa sève du brutal constructivisme et de ses solutions ». <sup>63</sup>

Le jeu de volumes géométriques sur les façades semble vouloir casser la monotonie reprochée aux grands ensembles des années 1950. En effet, la mise en œuvre des matériaux des façades caractérise le style de l'AUA en matière de logement : un soin particulier est accordé aux textures. Le bois et le verre côtoient deux types de briques associées au béton brut, gravillonné, alvéolé ou peint. <sup>64</sup> Cet assemblage d'éléments de la construction en façade - Paul Chemetov dirait «bricolage» d'éléments de la construction <sup>65</sup> - est surplombé d'un acrotère, supporté par des voiles. La façade de l'autre édifice *rue Brossolette*, qui devait initialement être un HLM a bénéficié d'un traitement moins riche mais dans le même esprit que le bâtiment central. Cette notion d'usage ordinaire du matériau pauvre telle la brique, suggère une architecture à la *arte povera*, qui exhibe les matériaux nus, tels que le prône le *Brutalisme*.

### Etat de maintenance actuel

Le bâtiment n'est pas répertorié au label *Patrimoine du XX<sup>e</sup> siècle*, mais il reste en très bon état et est régulièrement entretenu.

<sup>62</sup> Entretien téléphonique avec Claudine Privat, habitante du 1 rue Formagne depuis 15 ans [le 29 décembre 2020].

<sup>63</sup> GROSSMAN Vanessa, *op. cit.* p.40.

<sup>64</sup> Atlas de l'architecture et du patrimoine de Seine-Saint-Denis, URL : <https://patrimoine.seinesaintdenis.fr> [consulté le 29 décembre 2020].

<sup>65</sup> CITE DE L'ARCHITECTURE, *Interview : AUA, Une architecture de l'engagement (1960-1985)*, 2016. [55 min.]

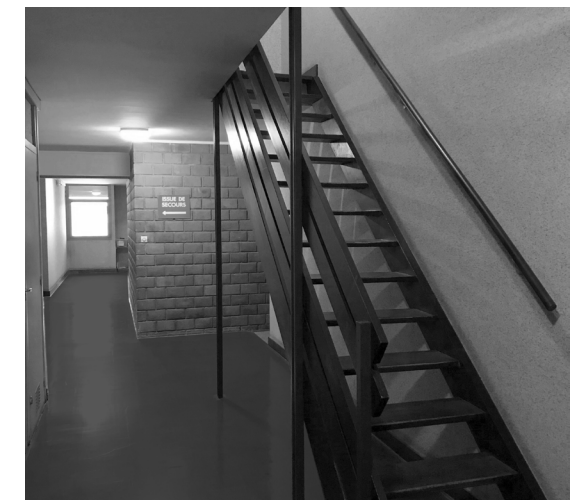
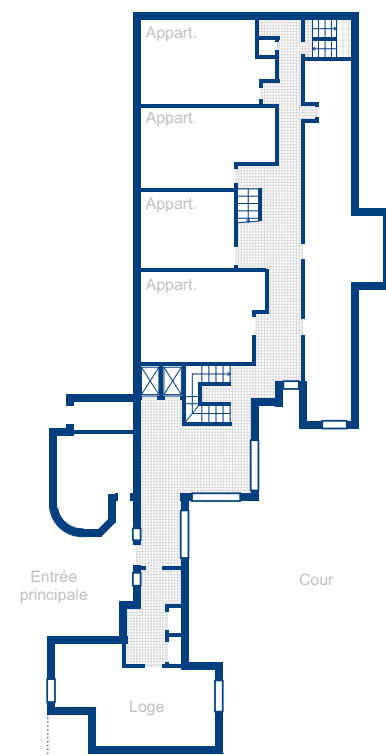
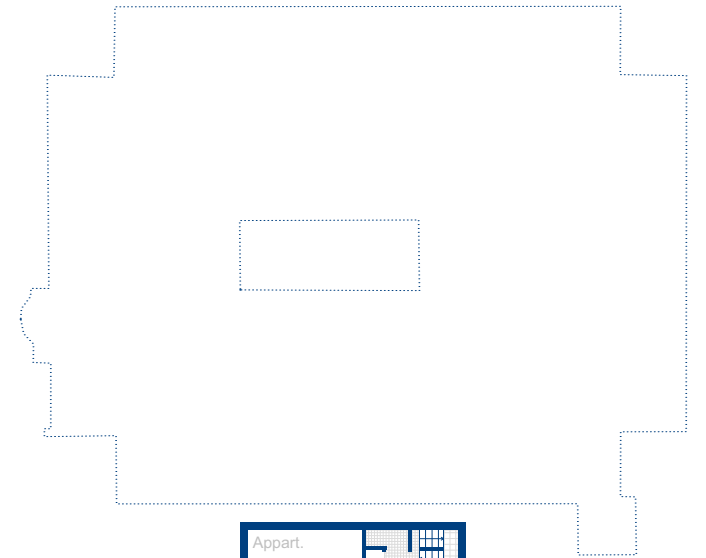
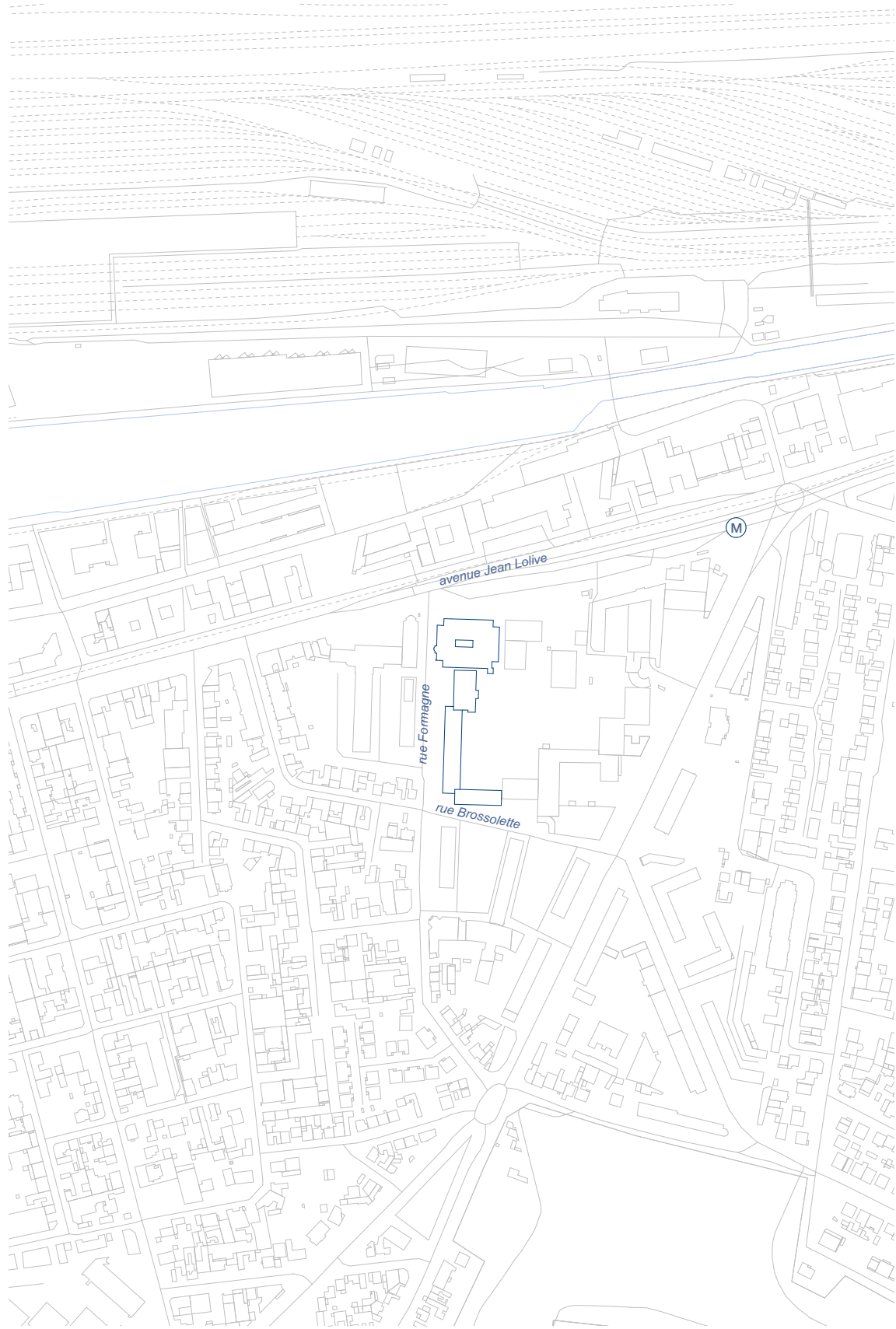


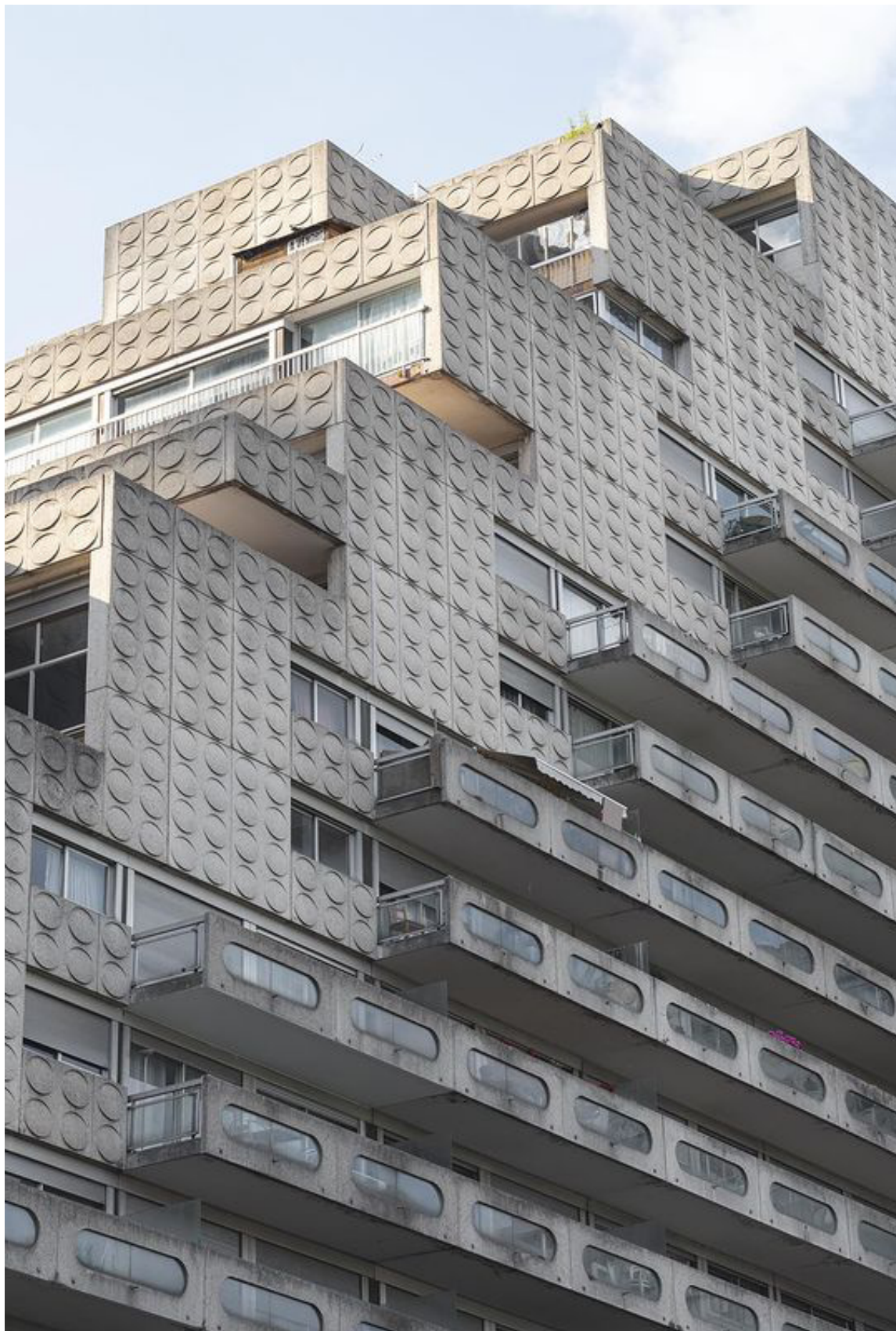
Figure haut: Pilotis de l'édifice principal rue Formagne, entre lesquels se trouvent des passages pour rejoindre la cour.

Figure centre: Arrière-cour végétale et bétonnée avec une table de tennis, conçue par les paysagistes Jacques Simon et Michel Corajoud. Les façades arrières de l'édifice rue Brossolette et celle du bâtiment rue Formagne avec ses loggias saillantes.

Figure bas: Les escaliers intérieurs ne desservant que deux voire trois appartements. Les couloirs sont constitués de coins et recoins qui cassent la perspective.



Plan rez entrée principale  
Rue Formagne



Les Damiers  
*les gradins en périls*

*Projet : Les Damiers*  
*Architectes : J. Binoux, M. Folliasson,*  
*A. Kandjian et H. Kandjian*  
*Site : La Défense, Courbevoie*  
*Années de construction : 1975-1978*  
*Programme : 640 logements répartis*  
*dans 4 immeubles*  
*Statut : En attente de démolition*  
*Matériau structure : Béton armé*

*Site :*  
*La Défense [voir la description du site de La Défense dans l'analyse de Vision*  
*80 p.65].*



*Projet:*  
Les Damiers sont quatre édifices de tailles différentes aux abords de la Seine, mais conçu selon un dessin identique : une disposition en gradins typique des années 1910,<sup>66</sup> qui rappelle les réalisations d'Henri Sauvage et ces réflexions hygiénistes sur l'ensoleillement et l'aération des logements. La disposition en gradins devait répondre à l'insalubrité et la surdensité des villes, c'est pourquoi on confère à Sauvage le statut d'annonciateur du Mouvement Moderne. Son influence sera d'ailleurs non négligeable sur les architectes français d'après-guerre. Cette disposition revient en force dans les années 1960 grâce à la libération des contraintes réglementaires. Abro Kandjian, architecte des Damiers, avait déjà eu l'occasion de la tester dans les années 1950, car le règlement provisoire incitait à établir des retraits successifs aux derniers étages. Ici, les gradins permettent le déploiement de grandes terrasses avec vue sur la Seine. Construits en béton armé, les résidences sont recouvertes en façade de panneaux de béton préfabriqués, aux motifs circulaires jouant sur des effets de creux et en relief, tel un damier. Cette disposition en gradins évoque aussi l'architecture futuriste de Sant'Elia et son projet de ville idéale moderne, *la Città Nuova*. Dans son manifeste publié en 1914, Sant'Elia revendique une architecture futuriste dont la valeur décorative dépend uniquement de « *matériaux bruts, nus ou violemment colorés* ». <sup>67</sup>

- *Damier d'Anjou CH35 (12 étages)*
- *Damier de Bretagne CH34 (12 étages)*
- *Damier de Champagne CH33 (17 étages)*
- *Damier du Dauphiné CH32 (22 étages)*

<sup>66</sup> TEXIER Simon, *Les architectes de La Défense*. Carré, Paris, 2011.

<sup>67</sup> Musée virtuel « Antonio Sant'Elia », URL : [http://web.tiscali.it/antonio\\_santelia](http://web.tiscali.it/antonio_santelia) [consulté le 29 décembre 2020].

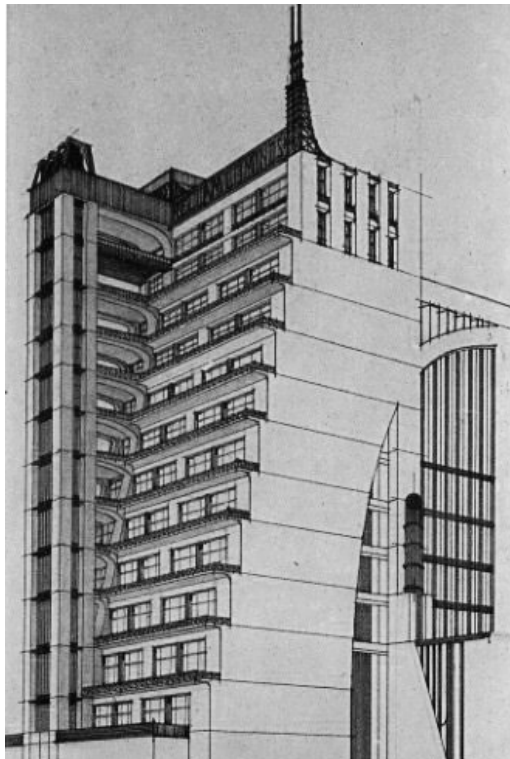
## ANALYSE BRUTALE

### RÉALISME DU LIEU

#### *Intégration dans le tissu urbain*

La disposition des Damiers respecte la perspective de l'Axe historique, aussi appelée Voie Royale, originellement dédiée au jardin des Tuileries. Elle s'étend le long des Champs-Élysées jusqu'à l'Arche de la Défense. Leur forme pyramidale offre une transition graduelle entre l'horizontalité des abords de Seine et la verticalité des Tours de la Défense qui l'encadre.

Un parking de 2400 places est intégré sous la dalle piétonne de la Défense et le site est bien relié au réseau de transport grâce au métro à proximité. Les édifices, notamment le Damier d'Anjou, sont aussi très proches de passerelles piétonnes permettant de rejoindre le Pont de Neuilly qui traverse la Seine. Pour accéder aux logements, il faut traverser des percées à travers d'autres édifices au rez-de-chaussée. (fig. p.107)



### UTOPIE SOCIALE

#### *Équipements collectifs et aires vertes intégrés au logement*

Aux niveaux inférieurs, on trouve des commerces de proximité, tels que restaurants et pharmacies dont la fréquentation semble convenable.

« Les volumes en forme de pyramide facilite l'éclairage naturel jusqu'aux niveaux inférieurs réservés aux commerces de proximité, aux salles de sport et aux espaces jardins, complétés par des hôtels et résidences services, dont les volumes et les façades ont permis d'obtenir un effet monumental. »<sup>68</sup>

Michel Folliasson

Au niveau des logements, les gradins permettent le déploiement de terrasses, que les habitants aménagent en petit jardin d'hiver, tandis que les autres façades du volume sont pourvues de balcons qui sont majoritaires. Les habitants apprécient ces espaces extérieurs qu'ils s'approprient et qui apportent davantage de luminosité à leur appartement, même si l'apport de lumière est parfois limité par les tours avoisinantes qui jaillissent sur le site de la Défense.

#### *Circulation*

Une attention particulière est accordée aux halls revêtus de marbre, mais leurs entrées sont assez éloignées de l'Esplanade de la Défense. Au sein du Bloc Nord des Damiers de Champagne, trois noyaux de circulation sont nécessaires. (fig. p.109) Les Damiers sont divisés en blocs et les circulations

ne consistent qu'en circulations verticales et paliers. Ils ne bénéficient donc pas de circulations horizontales au sein de l'édifice, ne favorisant donc pas les rencontres entre habitants.

### Mixité

Les étages, tous différenciés dans leur longueur, permettent le déploiement de typologies variées, allant du studio au 4,5 pièces, intégrant toujours de larges ouvertures et terrasses. (fig. p.109)

### Sentiment de vie communautaire

La vie communautaire n'est pas favorisée au sein de l'édifice, on connaît seulement ses voisins de paliers. Mais au niveau du quartier de la Défense, une des grandes qualités, selon une habitante, est l'absence de voiture qui permet de laisser les enfants jouer dehors sans crainte.<sup>69</sup>

## IMAGIBILITÉ

### Structure et Façades

Les façades en béton armé de 25 000 m<sup>2</sup> sont ornées de panneaux préfabriqués en béton au motif circulaire en creux et en relief. Ils sont typiques des recherches menées par les architectes et les plasticiens sur l'animation des surfaces. Pourtant, ces édifices entièrement revêtus de béton ne paraissent pas chaleureux à leurs habitants et gardent cette image de matériau froid.<sup>70</sup>

### Etat de maintenance actuel

L'entretien des Damiers est correct mais la menace de leur démolition est imminente. En 2011, le bailleur social Ratp Habitat (ex Logis-Transports) dévoile que les immeubles vont être vendus à un promoteur. Les Damiers d'Anjou et de Bretagne sont voués à la démolition pour ériger le projet *Hermitage Plaza* : des tours jumelles de 320m de haut dessinées par Foster and Partners. Le projet est destiné à accueillir un centre commercial et des appartements de luxe ; c'est une nouvelle utopie de tours luxueuses que l'on vend aux habitants, après celle de l'après-guerre.

Cependant, beaucoup d'habitants s'opposaient depuis de nombreuses années au nouveau projet et refusaient leur expulsion. Le promoteur russe qui avait promis de payer pour le projet, n'a pas réussi à apporter l'argent nécessaire. Pour l'instant, il est annulé. Pourtant, les Damiers ont entamé le relogement des habitants et le désamiantage, peut-être pour une probable réhabilitation ? Actuellement, les deux édifices demeurent déserts et sont dans la crainte d'une démolition constante.

69 Entretien téléphonique avec Annie Bon, habitante des Damiers de Champagne [le 1er janvier 2021].  
70 Ibid.

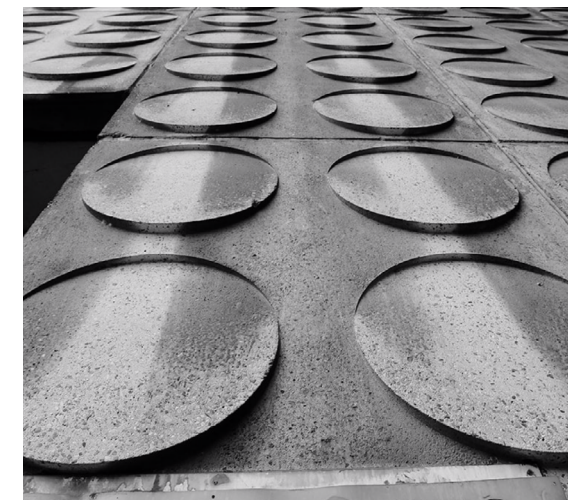
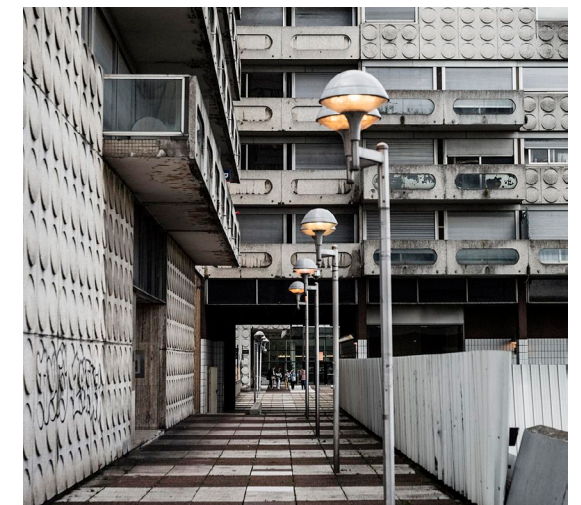
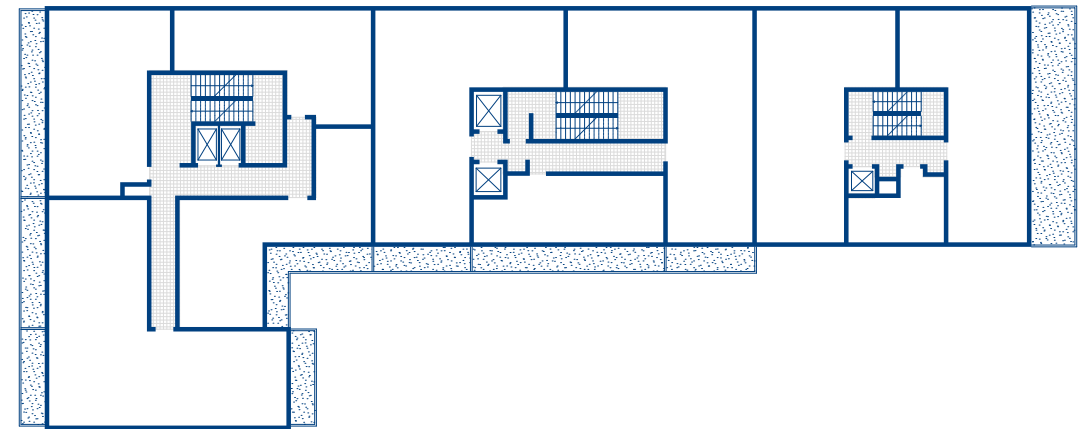
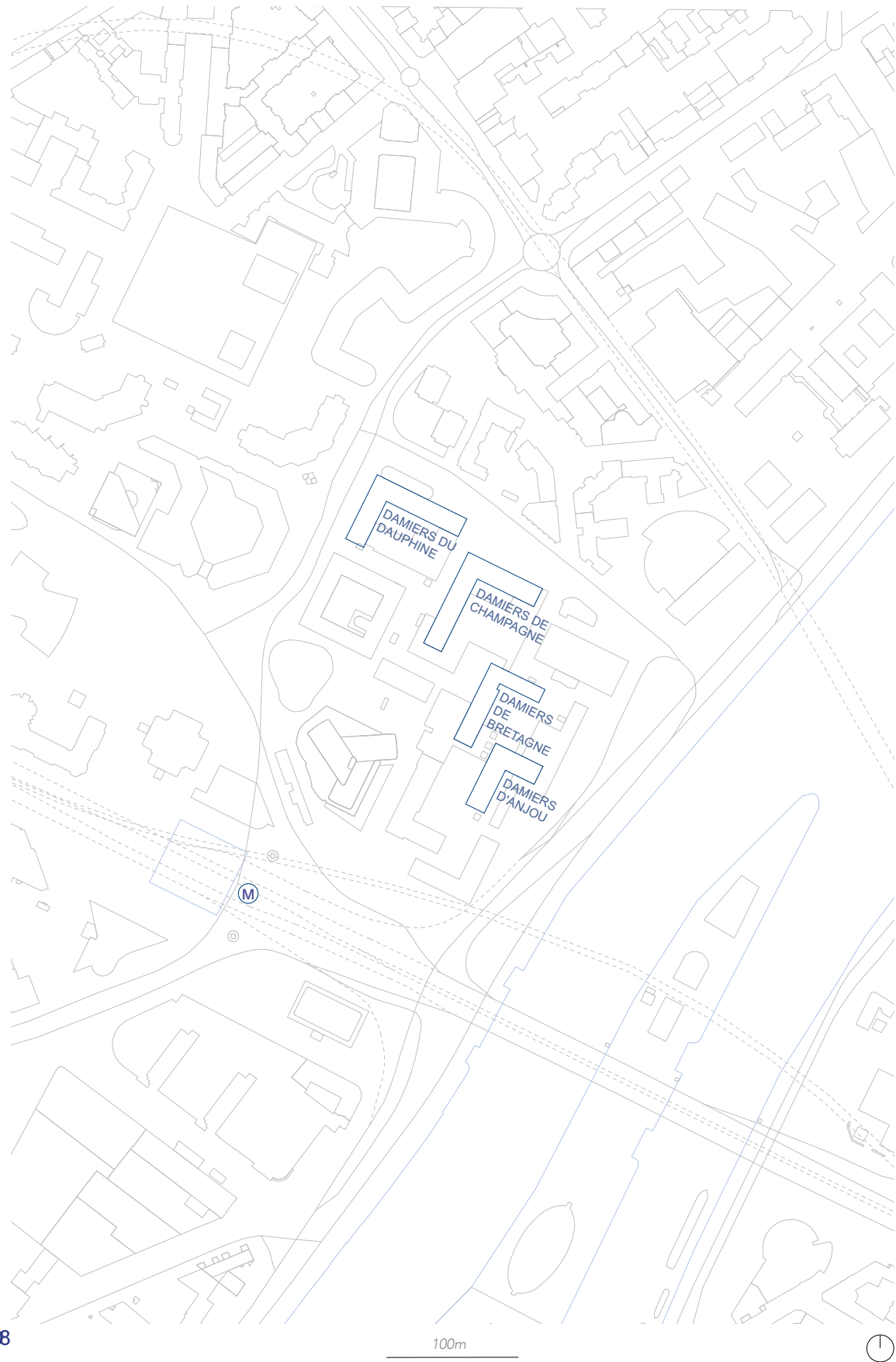


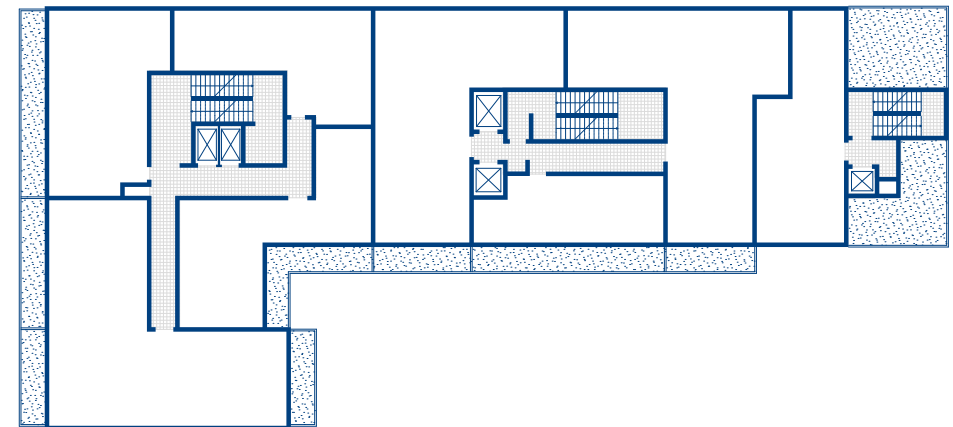
Figure haut: Vue des Damiers qui cotoient les tours de la Défense avec les activités commerciales du rez-de-chaussée.

Figure centre: Passage sous les Damiers d'Anjou pour rejoindre l'édifice des Damiers de Champagne. Les balustrades en béton reprennent un motif arrondi vitré qui permet à la lumière de passer et à la façade de prendre vie en laissant transparaître les balcons des habitants.

Figure bas: La façade en panneaux de béton préfabriqués, aux motifs circulaires jouant sur des effets de creux et de relief.



Niveau R+2



Niveau R+5

Plans Damier de Champagne  
Bloc Nord

5m

Au travers de cette analyse, plusieurs éléments ont pu être mis en exergue. Ce qui m'a tout d'abord frappé lors des visites, c'est l'éloignement de ces grands ensembles tous développés dans la périphérie de Paris, dont l'accès se fit à travers de nombreux métros et RER. Les contextes urbains différaient, allant du quartier d'affaire de la Défense, aux villes communistes telles Ivry-sur-seine ou Pantin.

Leur diversité est frappante, les formes allant des plus rationnelles comme la barre et la tour de Vision 80, aux plus extravagantes d'Ivry-sur-Seine. On ressent le désir de cette période d'expérimenter et de plus ou moins se détacher du Mouvement Moderne. L'Unité d'Habitation du Corbusier, qu'elle soit critiquée ou adulée, est toujours prise en exemple.

Le Brutalisme du Grand Paris s'exprime par des matériaux différents, comprenant le béton, influence corbuséenne majeure, mais aussi la brique dans l'œuvre de l'AUA, qui ne limite pas les possibilités de jeu géométrique de la façade et s'inspire du contexte. A contrario peut-être de ce qu'on reproche souvent aux grands ensembles, ces colosses des villes qui semblent parfois comme des objets trouvés au sein du milieu urbain. Ces réalisations s'inspirant du Brutalisme ont généré des résultats inégaux, bien mieux entretenus à la Défense, le béton semble morose et fissuré à Ivry, mais les couleurs chaleureuses de la brique subsistent à Pantin. Les matériaux ordinaires et exposés offrent la lisibilité de leurs assemblages, ils renouent avec des problématiques constructives qui deviennent lisibles pour leurs habitants. Une attitude qui se veut intensément brutaliste. Mais l'on peut se demander si elle est vraiment perçue par les habitants comme vecteur d'une utopie sociale. Je la perçois davantage comme une volonté des architectes de construire simplement avec le nécessaire, dans cette volonté de lutter contre l'ornementation bourgeoise et donc d'instaurer une nouvelle esthétique plus neutre vis à vis des classes sociales.

Cependant, dans les réalisations de l'AUA d'une part et de Gailhoustet et Renaudie d'autre part, je trouve que l'on ressent un même souci de révolte en faveur d'une architecture du logement davantage tournée vers les interactions sociales. Cette attitude se matérialise par des lieux voués à ce que les habitants s'identifient et se retrouvent, telle que la cour de Pantin et les terrasses d'Ivry. Renaudie ayant un côté plus provocateur avec ces formes en étoiles, plus complexes,

contrairement à l'AUA qui a privilégié des implantations plus lisibles avec des alignements sur rue.

L'utopie sociale recherchée à travers des circulations génératrices de rencontre n'est pas aussi développée que ce que proposaient les Smithson. Aucun des grands ensembles n'expérimente la courive, même si la proposition de Jeanne Hachette y ressemble d'une manière plus alambiquée. Les couloirs de l'AUA qui tentent de casser l'image du long couloir droit avec des coins et recoins ne suffisent pas à créer de réelles qualités engendrant l'appropriation des habitants.

Les Damiers, qui risquent la démolition imminente sont des structures en gradins donnant au bâtiment un caractère mais aussi une complexité spatiale. Cette structure ne leur permet pas la flexibilité nécessaire pour s'adapter aux évolutions de la Défense, quartier qui se renouvelle fréquemment. Cette constatation nous incite à construire un logement plus flexible, capable d'intégrer de futurs projets et d'évoluer avec la croissance et les besoins de la multitude. La forme en étant moins provocatrice et davantage neutre et flexible semble pouvoir durer. L'architecture moins revendicatrice formellement laisse place à la multitude qui vit en son sein ; c'est elle qui l'anime et la rend singulière.

On retient que l'intégration de la nature reste une volonté constante des habitants au sein du logement de la métropole. La forme doit être lisible. Reproduire les formes de la campagne, telle la colline de Renaudie, ne fonctionne pas au sein de la ville. Cela va à l'encontre du réalisme du lieu prôné par les Smithson, d'injecter un élément extérieur à son identité urbaine. Il faut instaurer, pour la nature au sein de la métropole, une architecture urbaine propre.

Très souvent, des commerces de proximité sont intégrés au sein du grand ensemble. Et si la culture venait à présent se confronter au logement ? Elle permet au grand ensemble brutaliste contemporain d'attirer la foule métropolitaine et ne s'enferme pas dans un usage privé déconnecté.

Les réalisations brutalistes françaises, un peu oubliées voire mal-aimées ou sous-estimées, méritent aujourd'hui un nouveau regard, comparable à ce dont a bénéficié le Centre National de la Danse de Kalisz à Pantin.





Vinz, Saïd et Hubert  
devant la Cité de la Noé,  
Chanteloup-les-Vignes,  
*LA HAINE*, 1995  
M. KASSOVITZ

Offrir une charte au projet de **grand ensemble brutaliste contemporain** lui permet de toucher un certain degré de réalisme, un langage de principes comme acte fondateur.

Elle s'appuie d'un imaginaire de références contemporaines ou intemporelles nourrissant le projet domestique au sein du logement gigantesque qui abrite la multitude. Elles sont des clés de lecture vers le projet de grand ensemble brutaliste contemporain.

Le Brutalisme est massif et doit s'intégrer à son environnement urbain. La **métropole** est son lieu d'action, le grand ensemble brutaliste répond à la grande ville, à la congestion de la multitude.

Son intégration urbaine est nécessaire, c'est une nouvelle esthétique de la connexion. Le projet s'implante sur une gare du **Grand Paris Express**, au croisement des flux métropolitains, c'est la congestion qui mène à la mixité, Paris s'intéresse à sa banlieue.

Le **réalisme du lieu**, théorie brutaliste développée par les Smithson, est un lieu compris dans son environnement proche et lointain, il est contre la tabula rasa, pas de négation du passé. Le grand ensemble est réaliste et apprend de son environnement proche et lointain. Le contexte apporte la positivité des présences, du déjà-là, *as found*, à relier avec le nouveau. Tout aspect de l'environnement bâti peut être interprété et exploité pour susciter une proposition architecturale. Il nous incite à porter un regard attentif sur tout ce qui nous entoure.

C'est la résorption de l'exclusion menant à la violence par un droit à la ville. Au sein même du bâtiment l'imagibilité de Lynch et de la grille de Ré-Identification urbaine des Smithson se développent avec leurs principes urbanistiques. Il devient un bâtiment sûr mais pas enfermé, contre la résidentialisation et contre l'angle mort. Comprendant toutes les qualités de la ville en son sein, c'est la **mémorabilité de la vie collective**. Le culturel rencontre le logement, les hybridations programmatiques font de lui un condensateur social.

La puissance du colossal est le vide qu'il génère : **the charged void**, théorie développée par les Smithson, un vide public laissé à l'interprétation. La densité du grand ensemble libère le sol, protège la nature. Il devient lui-même un support pour le développement de la nature. Le vide n'est généré que par un plein, le colossal encadre le vide, qui devient le lieu que l'on s'approprie.

Les **qualités intrinsèques du bâtiment grand** sont conservées et mis en valeur : la vue, la lumière doivent être mis à profit.

L'architecture brutaliste, avide d'économie et de minimalisme, en réaction aux pénuries de la guerre, a plus que jamais sa place dans le monde actuel, avide d'**économie de ressources** et de durabilité.

L'économie devient un processus de travail : le **Low Tech** contre un High Tech non raisonné. Une nouvelle esthétique de la construction qui vise à l'économie du matériau, au recyclage, à la sobriété.

C'est le principe du *as found* chez les Smithson, lié au ready-made. La beauté se trouve dans les objets trouvés qui sont révélés, tels les lavabos de l'Ecole de Hunstanton, on montre le fonctionnement de chaque objet habituellement caché.

*« Le 'as found' est l'art de recueillir, de restituer et de faire avec. »  
Peter Smithson*

Cette économie révèle une **architecture à la arte povera** : l'ornement disparaît et devient un ornement brut qui est le matériau lui-même ou son assemblage. Les conduites techniques, reflet de notre confort, deviennent sculptures.

*« L'arte povera célèbre un hymne à l'élément primaire, à l'élément banal, un hymne à la nature entendu à la façon des atomes de Démocrite, un hymne à l'homme, fragments d'esprit et de corps. » Germano Celant.*

Le minimum est donné aux habitants, tout en conservant les **valeurs essentielles de l'habitat** : confort, sécurité, bien-être, convivialité. Loin de polluer l'environnement, la nouvelle vague brutaliste le révèle. Le nouveau luxe brutaliste offre de grands espaces thermiquement contrôlés.

L'évolution des législations du domaine de la construction vise au monopole de l'isolation par l'extérieur. Pourtant cette sur-isolation conduit au paradoxe des dépenses énergétiques supplémentaires pour ventiler. L'isolation a-t-elle tué le Brutalisme, en empêchant le dévoilement des matériaux ? La pédagogie d'**une nouvelle manière d'habiter** plus en lien avec les conditions climatiques est apportée par le brutalisme contemporain.

Le Brutalisme ambitionne à une utopie sociale. Il se préoccupe de l'intégration de ses habitants, des circulations favorisant les rencontres. La grande échelle de la Colossale Brutalité doit pouvoir simultanément fonctionner avec la petite échelle de l'Individu. Le grand ensemble brutaliste contemporain **traite chaque échelle avec la même attention.**

La Banlieue est en quête d'identité, elle se définit par ses **identités multiples**, c'est son identité : le chaos, la diversité. Le grand ensemble cherche à multiplier les conditions de vie en son sein.

C'est la **conception par l'intérieur de l'habitat**, avec une attention particulière portée au bien-être de l'individu, à l'architecture du quotidien, à l'échelle humaine qui manquait au grand ensemble.

Le Brutalisme contemporain refuse la répétitivité neutre et excessive du mouvement moderne, il ne positionne pas ses habitants dans des cellules, mais leur offre **le luxe du brutalisme**, structure essentielle ponctuée d'événements. Un plan libre et ouvert qui accueille des espaces clos d'intimité, mais favorise la convivialité de chaque circulation.

C'est la **quête du désir d'appropriation**. Une fréquentation perpétuelle, sans temps mort, un spectacle continu.

## Brutalité Flexible

Le Brutalisme, en ne construisant que l'infrastructure essentielle, laisse libre cours à l'interprétation spatiale et à **toutes les pratiques contemporaines**.

La collectivité multiculturelle et évolutive est favorisée, ainsi que les **hybridations de programmes** (espaces d'interstices). Le plan libre favorise la convivialité, il ne subdivise pas, les activités se superposent.

L'architecture reste tandis que la fonction va et vient. La structure est fixe, le second œuvre est interchangeable, c'est une **structure mixte**.

Lacaton & Vassal développe cette **éthique du quotidien**, l'indétermination formelle laisse libre toute sa capacité d'appropriation :

*« Notre souci est toujours de nous arrêter à un moment donné pour laisser la place à l'habitant ; c'est à lui de finir, d'occuper d'une façon qui n'est pas forcément celle qu'on avait imaginée. Dans la définition même des finitions, nous ne voulons pas aller trop loin dans l'expression. » Anne Lacaton*

Les pièces des logements ne sont pas définies par des fonctions, mais par des **qualités architecturales premières**, telles que lumière, hauteur, équipements techniques.

Le monde du social brutal, né dans la société ouvrière, n'est plus en lien avec une seule classe sociale. Le logement social est celui de **toutes les classes**, de la multitude multiculturelle.

Le bâtiment n'est pas une œuvre figée dans le temps, il est intemporel et s'adapte aux besoins. C'est un **gage de transformation sans destruction**, le geste écologique le plus efficace.

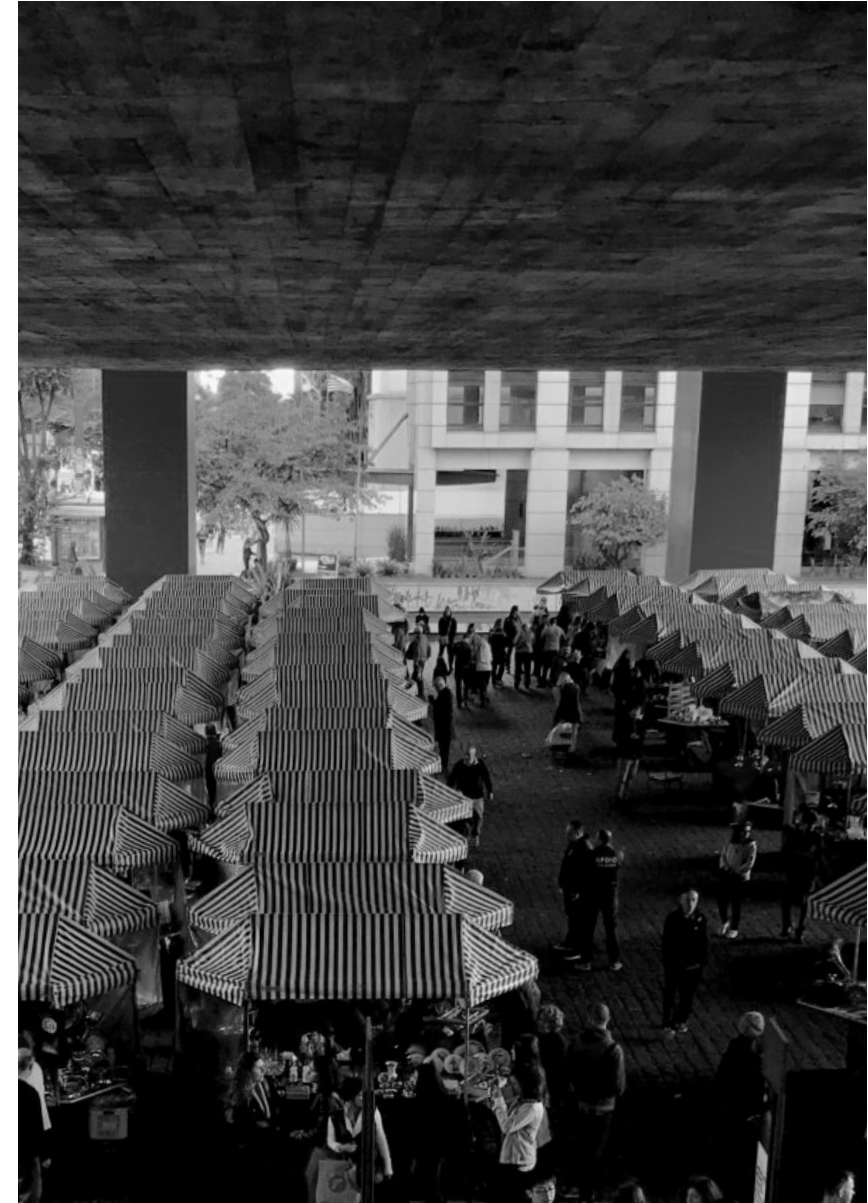
## Colossale Brutalité

MASP de Lina Bo Bardi :

L'architecte italienne Lina Bo Bardi, qui immigre au Brésil en 1946 et y passera le reste de ses jours, conçoit ses bâtiments avec une conscience sociale et culturelle. Elle s'inscrit dans la tradition brésilienne de l'école des Paulista, conçue pour favoriser une nouvelle collaboration et interdisciplinarité, qui se caractérise par l'emploi du béton apparent et des assemblages bruts typiques de l'architecture brutaliste.

Le bâtiment est suspendu par deux portiques de béton colossaux, pour créer une place publique en-dessous, de 10m de haut. Construit le long de l'avenue Paulista en 1968, ce musée est destiné au peuple et se positionne contre l'élitisme muséal, un acte politique fort, le musée est telle une école. Ceci démontre un respect pour les utilisateurs et la société en général, la démonstration de l'utopie sociale brutaliste. A l'intérieur du musée, les œuvres sont fixées sur des parois de verre, dans des espaces complètement ouverts, fidèle aux idéaux d'un « art pour tous » grâce au plan libre permettant toutes les utilisations possibles.

L'édifice se connecte à la ville grâce à ce grand espace vide empreint de poésie. Il protège la multitude. L'espace libre est un prolongement du trottoir, un élargissement de la voie publique. C'est une surface propice à l'accueil des activités les plus diverses de la vie urbaine, des rassemblements entre amis aux foules de manifestants. Cette place embrasse la dynamique de la ville de Sao Paulo, ville fortement marquée par les inégalités sociales, en intégrant ses flux. C'est un espace libre à l'appropriation du public, une architecture pour la ville et en lien avec elle.



## Eco-Brutalité Durable

*Cité Manifeste Mulhouse, Lacaton & Vassal*

*La Cité Manifeste de Mulhouse inaugurée en 2005 a vu naître un projet des architectes Lacaton & Vassal qui fait appel à des matériaux bruts dont les modes d'assemblage sont laissés intelligibles. Au rez-de-chaussée, on trouve une structure poteau-poutre en béton armé d'une hauteur de 3m sur laquelle vient se fixer des serres horticoles. C'est une architecture arte povera, une esthétique directe, à l'état sauvage, tel le petit hangar évoqué par Alison Smithson.*

*Acier galvanisé, plaques de polycarbonate, panneaux de contreplaqué constituent les serres horticoles à l'étage. Elles sont réinterprétées comme des éléments ready-made. Même si les serres ne représentent pas le modèle de la durabilité à cause de l'usage du plastique, ici le réemploi prévaut. Elles sont en partie isolées et en partie chauffées, et servent de jardins d'hiver qui participent à la thermique du bâtiment. L'habitant est incité à un mode de vie informel, plus ouvert, qui s'adapte aux différents moments de la journée et aux conditions climatiques.*

*Elles permettent « un maximum d'espace construit avec un minimum de matière », une approche sociale qui cherche à offrir des espaces généreux, telle que celle prônée par le Brutalisme. C'est un plan libre pour notre société contemporaine, on répond aux besoins de protection du bâtiment avec le minimum d'éléments. Lacaton & Vassal ont une attitude éthique similaire au Brutalisme et manient également les variations thermiques là où le Brutalisme faiblit.*



## Identité Brutale

Maison Van Wassenhove, Juliaan Lampens

Le rapport à la lumière et à la nature environnante devient essentiel, tel qu'il est pensé par Lampens, architecte brutaliste belge, dans sa maison Van Wassenhove. Même si la maison ne représente pas les valeurs brutalistes, car elle promeut des valeurs architecturales bourgeoises que le Brutalisme critique. La maison de Lampens est une sculpture habitable et apporte un regard sur la petite échelle et la réalité vécue auxquelles le grand ensemble brutaliste contemporain s'intéresse. Il insiste sur la limite des murs et l'ouverture extrême de la maison, elle devient un paysage intérieur, avec une différence dramatique des planchers, l'intimité des cylindres et le bureau surélevé qui domine. L'espace domestique devient un grand espace ouvert et neutre que les habitants définissent par l'usage, qui est contre l'insistance bourgeoise pour l'individualité. La conception de Lampens privilégie la convivialité de l'espace ouvert. Chaque matériau répond à son usage ; s'il doit faire une arche, il utilise de la brique ; s'il doit faire une structure cantilever, du béton ; et pour toutes les parties que les gens touchent, il utilise du bois. On respecte la matière en dévoilant, c'est la manière d'établir une relation entre le bâti et les hommes qui l'utilisent.

« Features of material itself determine » <sup>71</sup> J. Lampens

La réalisation de Lampens est telle un bunker sculptural, le symbole de cette société d'après-guerre et de la crainte. Une partie du génie du mouvement brutaliste est de comprendre l'importance de la fermeture en tant que sécurité et de l'ouverture comme liberté et de combiner ces éléments en construction architecturale. La maison de Lampens est radicalement fermée par ces murs de béton et intensément ouverte vers la nature. Les habitants apportent leurs traces et n'altèrent pas l'intégrité sculpturale de l'édifice.



71 LAMPENS Juliaan, dans un entretien avec VAN DEN BERGHE Jo, « The Essence of Architecture in Lines and Materials Juliaan Lampens », A+U, n°523, avril 2014.

## Brutalité Flexible

*Résidence pour chercheurs, Bruther*

*Pour sa Résidence pour chercheurs à la Cité Internationale Universitaire de Paris, Bruther remarque la satisfaction esthétique que peut procurer la maîtrise des dessins d'assemblage de matériaux bruts. L'ensemble doit être lisible et démontable pour permettre toutes les réadaptations possibles.*

*« On comprend comment ils sont montés et comment - s'il fallait changer l'usage du bâtiment – on pourrait les démonter pour mettre à nu la structure et reconstruire autrement. »<sup>72</sup> E. Caille*

*Suivant l'héritage de Lacaton Vassal, ils tentent de construire des bâtiments qui échappent à l'obsolescence. La forme est banale, ils refusent l'événement. Le plan est un carré divisé en 3 rectangles égaux : deux destinés aux chambres desservis par des coursives qui ensèrent un vide habité par les distributions verticales. Le mot d'ordre est l'indéterminisme programmatique pour lutter contre l'obsolescence.*

*La singularité du projet ne vient pas de sa forme, qui est banale, mais de sa confrontation avec les usages des habitants qui l'animent. L'architecture est un réceptacle brut, un exosquelette qui attend que sa chair l'anime.*

*La façade tend à se faire oublier, les chambres sont entièrement vitrées, l'ouvrant horizontal est de la même largeur que la pièce. Les rideaux aux couleurs différentes singularisent les chambres.*



<sup>72</sup> CAILLE Emmanuel, « Bâtiment-machine vs. Machine à habiter », *D'Architectures*, n°267, nov. 2018. p.90.



## SYNTHÈSE

Le Brutalisme contemporain voit dans l'architecture d'après-guerre, dans cette utopie sociale, un optimisme souhaitable. Mais il reconnaît le caractère oppressif du logement moderniste qui fait naître cette révolte brutaliste. Ses recherches d'intégration urbaine et de lieu créateur de rencontres, d'intégration sociale de la communauté, notamment avec des expérimentations telles que la rue-cursive, demeurent essentielles pour construire le logement contemporain. Elles nous incitent à connecter d'autant plus intensément les habitants à la vie urbaine, en implantant le grand ensemble sur une gare. Il devient l'une des grappes de la Cluster City, un nouveau point d'attractivité pour la ville. Paris s'intéresse à sa banlieue.

Les recherches spatiales menant à une éthique sociale demeurent à explorer, car l'architecture n'est pas seulement une relation causale entre la forme et le programme, mais une succession plus nuancée de couches entre le spatial et le social. Le *Brutalisme* est davantage éthique qu'esthétique. Nous avons pu observer grâce aux analyses des grands ensembles du Grand Paris, des tentatives pour accomplir ce dessein. Avec aujourd'hui la vision rétroactive qui atteste de leur succès ou non et met en exergue les valeurs clés de l'habitat, de l'ordre du confort et du social. L'architecture fait partie intégrante du monde social et nous devons comprendre ses succès et ses échecs pour construire aujourd'hui. Le brutal est le nouveau social.

Cependant il ressort que l'amour de la matière est nécessaire pour apprécier la construction brute. L'intention n'est pas d'imposer une architecture brutaliste comme elle a été faite cinquante ans plus tôt, mais plutôt d'utiliser son héritage : un retour à une authenticité de la construction, en réactivant une pensée brutaliste. Les matériaux nus sont davantage une revendication, qu'un accélérateur de convivialité, c'est une idéologie d'une architecture à la arte povera, d'une économie durable. A travers des références contemporaines, nous pouvons attester que cette pensée est plus que jamais d'actualité dans un monde avide d'économie, de vie communautaire et d'authenticité.

Ces conclusions théoriques nous permettent de percevoir le grand ensemble brutaliste contemporain, qui constituera, avec l'appui de la charte établie, le projet de Master que je réaliserai à la suite de cet énoncé théorique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Littérature

BANHAM Reyner, *Le brutalisme en architecture, éthique ou esthétique* [version originale : *The New Brutalism, Ethic or aesthetic ?*, 1966]. Dunod, Paris, 1970.

BOESIGER Willy, *Le Corbusier, Œuvre complète, Volume 5, 1946-52*. Birkhäuser Publishers, Basel – Boston - Berlin, 1999.

BUTLER Rémy, NOISETTE Patrice, *Le logement social en France 1815-1981 : De la cité ouvrière au grand ensemble*. La Découverte, Collection LD/Fondations, Paris, 1983.

CANTEUX Camille, *Filmer les grands ensembles*. Creaphis, Collection Lieux Habités, Paris, 2014.

CHALJUB, Bénédicte, Renée Gailhoustet, *Une poétique du logement*. Editions du Patrimoine, Paris, 2019.

COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Vanessa, *AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985*. La Découverte, Paris, 2015.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. G. Crès, 1924.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*. G. Crès, Paris, 1925.

LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes* [1941]. Les Éditions de Minuit, Paris, 1968.

CUPERS Kenny, *La banlieue, un projet social, Ambitions d'une politique urbaine 1945-1975* [2014]. Parenthèses, Collection Architectures, Marseille, 2018.

DRUOT Frédéric, LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, *Plus – Les grands ensembles de logements – Territoire d'exception*. Gustavo Gili (GG), Barcelone, 2007.

ELSER Oliver, KURZ Philip et CACHOLA SCHMAL Peter, *SOS Brutalism. A global Survey*. Park Books, Zurich, 2017.

ENGRAND Lionel, NIVET Soline, *Architectures 80, une chronique métropolitaine*. Picard, Catalogue d'Exposition du Pavillon de l'Arsenal, 2011.

FAYOLLE-LUSSAC Bruno, PAPILLAULT Rémi, *Le Team X et le logement collectif à grande échelle en Europe : un retour critique des pratiques vers la théorie*. MSHA, Pessac, 2008.

GINZBURG Moisej, *Dwelling*. Fontanka, London, 2017.

JACOBS Jane, *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Parenthèses, Collection Eupalinos, 2012.

JENKS Charles, *The Language of Post-Modern Architecture* [1977]. Academy, London, 1984.

KOOLHAAS Rem, *Junkspace. Repenser Radicalement l'espace urbain*. Payot et Rivages, Paris, 2011.

KROLL Lucien, *Valenciennes et ailleurs : bien vieillir chez soi*. L'Harmattan, Paris, 1995.

KURZ Philip, *Contributions to the international symposium in Berlin 2012*. Wüstenrot Foundation & Park Books, Zurich, 2017.

LANDAUER Paul, *L'invention du grand ensemble : La caisse des dépôts maître d'ouvrage*. Picard, Collection architectures contemporaines, Paris, 2010.

LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*. Points, Paris, 1967.

LEGOULLON Gwenaëlle, *Les grands ensembles en France. Genèse d'une politique publique (1945-1962)*. CTHS, Collection Histoire, 2014.

LUCAN Jacques, *Architectures en France (1940-2000)*. Le Moniteur, Paris, 2001.

LUCAN Jacques, *France architecture 1965-1988*. Electa Moniteur, Paris, 1989.

LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. PPUR, Lausanne, 2015.

LYNCH Kevin, *L'image de la Cité* [1960], Dunod, Paris, 1999.

ROCCA Alessandro, *Architecture Low Cost Low Tech : Inventions et stratégies*. Actes Sud, Arles, 2010.

SBRIGLIO Jacques, *LC au J1 : Le Corbusier et la question du brutalisme*. Parenthèses, Marseille, 2013.

SECCHI Bernardo, *La ville des pauvres et la ville des riches*. Métis Presses, Genève, 2015.

TEXIER Simon, *Architectures brutalistes, Paris et environs*. Parigramme, Paris, 2019.

TEXIER Simon, *Les architectes de La Défense*. Carré, Paris, 2011.

## Revues

BANHAM Reyner, « The New Brutalism », *The Architectural Review*, vol.118, n°707, dec. 1955.

BERLU Nathalie, « L'AUA à Pantin, une architecture militante », *Parcours d'architecture*, n°10, 29 janvier 2006.

CAILLE Emmanuel, « Bâtiment-machine vs. Machine à habiter », *D'Architectures*, n°267, nov. 2018.

CAMPENS Angelique, « The sociological dimension of concrete interiors during the 1960s ». *Palgrave Communications*, n°35. Palcomms, 2017.

CHABANI Meriem, EDOM John, « Revisit: Les Etoiles d'Ivry, Paris, France, by Jean Renaudie and Renée Gailhoustet », *The Architectural Review* [Online], 20 mai 2019.

FROCHAUX Marc [rédacteur en chef], « Laisse béton », *Tracés*, n°3503, Espazium, les éditions pour la culture du bâti, Zurich, nov. 2020.

LAPIERRE Eric, « Inquiétant ready-made », *Matières*, n°7, fev. 2005.

MEADE Martin, GARCIA Jean-Claude, « Paul Chemetov: the modern movement is an incomplete project », *The Architectural Review*, n°173, Londres, avril 1983.

MORIESON Marnie, « Politics and brutalism in Brazil », *ArchitectureAU*, 7 janv. 2019.

POUVREAU Benoît, « L'AUA à Pantin, une architecture militante », *Parcours d'architecture*, n°10, Paris, 29 janvier 2006.

ROTIVAL Maurice, « Les grands ensembles », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°6, juin 1935.

SERGISON Jonathan, BATES Stephen, « Six leçons apprises d'Alison et Peter Smithson », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°344, janv./fév. 2003.

SMITHSON Alison, « House in Soho, London », *Architectural Design*, vol. 23, n°12, nov. 1953.

SMITHSON Alison & Peter, « The Built World : Urban Reidentification », *Architectural Design*, juin 1955.

SMITHSON Alison & Peter, « The New Brutalism », *Architectural Design*, vol.27, n°4, avril 1957.

VAN DEN BERGHE Jo, « The Essence of Architecture in Lines and Materials Juliaan Lampens », *A+U*, n°523, avril 2014.

VAN DEN BERGHE Jo, « The Carpenter and the Draughtsman: an Embedded Report on the Architecture of Juliaan Lampens », *A+U*, n°523, avril 2014.

VIOLEAU Jean-Louis. « Le projet urbain de l'AUA : un espace pour rendre possible », *Tracés*, Nov. 2015.

## Filmographie

ARUP PHASE 2, *New Brutalism Now : Interview with Simon Phipps*, 15 octobre 2020. [50 min.]

CITE DE L'ARCHITECTURE, *Interview : AUA, Une architecture de l'engagement (1960-1985)*, 2016. [55 min.]

FREIDRICHS, Chad. *The Pruitt-Igoe Myth*. 2011. Fehler, 2011. [79 min.]

KASSOVITZ Mathieu, *La Haine*. Lazennec & Associés, 1995. [98 min.]

KNAPP, Hubert. *Mon quartier c'est ma vie, trois chroniques des maisons et des rues. Episode 3 : Les étoiles de Renaudie*. Euroscope, 1979. [52 min.]

## ICONOGRAPHIE

**p.4** : Habitation à bon marché (HBM), Gentilly, 21 mai 1947. ©ATELIER ROBERT DOISNEAU. **p.6, 7, 8, 9** : Souvenir d'un futur, 2011-2015. ©Laurent Kronental. **p.14,15** : Construire des rayonnages I, septembre 2020. ©Atlas of Places. **p.19** : Plan Voisin par Le Corbusier, tiré de : <http://paris-projet-vandalisme.blogspot.com/2013/06/le-paris-de-le-corbusier.html> / La ville du futur du Corbusier, tirée de <http://www.writingcities.com/2015/11/18/le-corbusier-planning-the-city-of-tomorrow/cityfor300mil/>. **p.20** : Narkomfin Plans, tirés de socks-studio.com. **p.23** : La cité de la Muette avant de devenir le camp de Drancy, tirée de martinetienne.com. **p.27** : Centre Beaubourg, Paris, tirée de artvoi.com. **p.31** : Unité d'Habitation Marseille du Corbusier, 2012 ©CEMAL EMDEN. **p.32** : Photomontage du projet Golden Lane des Smithson avec les supposés Marilyn Monroe et Joe DiMaggio au premier plan, streets in the sky, 1953. ©Smithson Family Collection. **p.35** : Lavabos de l'Ecole de Hunstanton, construite en 1954, tirée de Contributions to the international symposium in Berlin 2012. Wüstenrot Foundation & Park Books, Zurich, 2017. **p.36** : Opération Robespierre de l'AUA à Saint-Ouen, 1978, tirée de paulchemetov.com. **p.41** : Grille de ré-identification urbaine, Grille pour le CIAM d'Aix-en-Provence, 1952-1953. Collage, photographies, encre sur papier collés. ©Smithson Family Collection. Photo CNAC/MNAM Dist. RMN. ©GEORGES MEGUERDITCHIAN. **p.43** : Destruction de la première barre de Pruitt-Igoe, 15 juillet 1972. ©U.S. Department of Housing. **p.44** : Billancourt, ©ATELIER ROBERT DOISNEAU. **p.47** : « La Mémé », Maison médicale, la maison des étudiants en médecine, Woluwe-Saint-Lambert, Bruxelles, 1971. ©ATELIER LUCIEN KROLL ©ADAGP, Paris, 2015. **p.51** : Les travaux du Grand Paris Express, tirée de cls.fr. **p.52** : Centre National de la Danse, Pantin, inauguré en 2003. © LORENZO ZANDRI, tirée de divisare.com. **p.55** : Transformation Tour Bois-le-Prêtre, 2008-2011, Druot, Lacaton, Vassal, tirée de atlasofplaces.com, décembre 2017. ©PHILIPPE RUAULT. **p.56-57** : Paysages photographiés, 1989 ©ATELIER ROBERT DOISNEAU. **p.58-59** : Voyage en périphérie, 2006 ©CYRUS CORNUT. **p.62** : Vision 80, La Défense, construit en 1973 ©BACU. **p.67** : Vision 80, Façade de la barre CH13 et jardin potager ©ANNA-MARIA MAYERHOFER, 2020. **p.71** : Rue couverte, Amélie Poirel, le 28 juillet 2020 / Percée rez-de-chaussée, ©ANNA-MARIA MAYERHOFER, 2020 / Traces de coffrages, tirée de parisladefense.com. **p.76** : Vue aérienne de l'ensemble Jeanne Hachette, tirée de socks-studio.com. **p.81** : Dessin du plan de quartier des Etoiles, Ivry-sur-Seine, tirée de « Revisit: Les Étoiles d'Ivry, Paris, France, by Jean Renaudie and Renée Gailhoustet », par Meriem Chabani & John Edom, 20 mai 2019, architectural-review.com. **p.85** : Zone commerciale Jeanne Hachette, ©Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky / Végétation sur les terrasses de Jeanne Hachette, tirée de architecturedecollection.fr / Zone commerciale Jeanne Hachette, ©Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. **p.88** : Façade de l'édifice de l'AUA, Rue Formagne à Pantin, issue de CITE DE L'ARCHITECTURE, Interview : AUA, Une architecture de l'engagement (1960-1985), 2016. [55 min.]. **p.93** : Entrée principale Rue Formagne, Pantin avec la fresque de Paul Foujino, Amélie Poirel, 28 juillet 2020. **p.97** : Pilotis de l'ensemble rue Formagne, Pantin, issue de l'ouvrage AUA, Une architecture de l'engagement 1960-1985. La Découverte, Paris, 2015. p.50. / Cour de l'ensemble Rue Formagne de Pantin, tirée de l'article « Paul Chemetov, un architecte AUA dans le 9-3 : Bureau de Poste des Limites et Logements, 29 septembre 2020. URL : <http://soulchronic.over-blog.com/2020/08/paul-chemetov-un-architecte-aua-dans-le-9-3-episode-3.html> / Escaliers intermédiaires de l'ensemble Rue Formagne, Pantin, Amélie Poirel, le 28 juillet 2020. **p.100** : Les Damiers, La Défense, ©MICHAL DEC. Tirée de ImgInn.com. **p.104** : La Città Nuova, Antonio Sant'Elia, tirée de ladefensedeslocataires.skyrock.com. **p.107** : un des damiers de la Défense. ©VEDAR CVETANOVIC, tirée de SOSBrutalism.org / Passage sous le Damier d'Anjou ©EDOUARD CAUPEIL pour Libération en mai 2017/ Le motif des damiers sur la façade ©LAURA HIRENNAU. **p.112-113** : Extrait photographique du film de KASSOVITZ, Mathieu, *La Haine*, 1995. **p.121** : Place sous le Masp, Lina Bo Bardi, lors de la fête des antiquités ©RENATTO SALLES. **p.123** : La Cité Manifeste Mulhouse, Lacaton Vassal, 2005 ©PHILIPPE RUAULT, tirée de lacatonvassal.com. **p.125** : Intérieur de la maison Van Wassenhove, Juliaan Lampens, Sint-Martens-Latem, Belgique ©JEROEN VERRECHT, tirée de divisare.com. **p.127** : Résidence pour chercheurs, Bruther, CIUP ©MAXIME DELVAUX.

*Je tiens à remercier :*

*Le professeur Yves Pedrazzini, pour le temps consacré et les discussions partagées qui ont nourri la réflexion de ce travail.*

*Le professeur Roberto Gargiani, pour le Superstudio B qui aura enrichi le discours de cet énoncé théorique.*

*Silvia Groaz, pour ses conseils et commentaires judicieux.*

*gamma +, pour tous les moments partagés durant ce semestre.*

*Ma famille et mes amis, pour leur soutien.*