

Textes en français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 12: **Lesarten = Interprétations = Interpretations**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

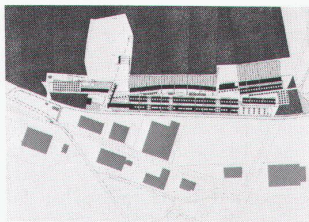
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Toujours inventer?

Concours de projet pour un habitat industriel à Givisiez/ Fribourg

Voir page 4



Il existe bien des sortes de concours d'architecture: le concours d'idées, le concours de projet, le concours d'aménagement. Il existe aussi le concours où prévaut le thème sociologique, celui où prévaut le thème formel, celui où prévalent les aspects technologiques, celui où prévaut l'organisation fonctionnelle; il existe le concours utopique (que personne ne songe à réaliser) et le concours concret; celui qui débouche sur la réalisation et celui qui finit dans les tiroirs. Et puis il existe, du moins le prétendent, le concours expérimental, celui pour lequel on exige de l'Inédit, du Neuf. Or, étrangement, cette recherche de l'Absolu, cette exigence du «fait expérimental» est requise neuf fois sur dix lorsqu'il s'agit de concours ayant pour thème l'habitation.

Pourtant, jamais ce type de concours ne portera sur la nouvelle gare, la nouvelle caserne de pompiers ou sur la nouvelle mairie, alors que, dès qu'il s'agit d'un quartier, on prétend par contre que soit inventée la nouvelle habitation. Mission difficile, voire impossible qui tient peut-être au fait que l'homme, de par sa nature masochiste, doit être, par la force des choses, son propre cobaye.

Comme toujours lorsqu'on se penche sur les résultats, ce concours de Givisiez n'échappe pas à la règle: il est, de ce point de vue, profondément décevant. Mission impossible, avons-nous dit; nous en sommes convaincus parce que, en réalité, l'expérimentation ne peut se faire par l'intermédiaire d'un concours mais seulement à travers un long processus de maturation et d'approfondissement que Le Corbusier, très justement, avait défini comme «recherche patiente».

Du reste, c'est justement en voyant le long processus de travail de tous ceux qui se sont penchés sur le thème de l'habitation qu'on a la preuve que cette démarche dans la recherche est indispensable. En témoigne le travail de Tessenow dont le livre «Hausbau und dergleichen» résume dix ans de recherche sur l'habitation et la Gartenstadt; le travail de Le Corbusier qui, après plus de vingt ans de recherche, débouche sur le modèle de l'Unité d'habitation; le travail d'Alexander Klein qui parvient au concept d'Existenzminimum dans son livre «Neues Verfahren zur Untersuchung von Kleinwohnungsgrundrissen» en 1928, et ceci après plus de vingt-cinq ans de recherche.

En fin de compte, rien ne s'invente mais tout se passe à l'intérieur d'un processus lent et complexe où l'improvisation n'a pas sa place et où entrent en jeu les collaborateurs, les échanges d'idées, les observations sur l'histoire et le travail des autres collègues: un travail, en somme, de longue haleine, une démarche faite d'expériences et de recherches successives qui se sédimentent seulement au terme d'un cycle, quand se présente enfin soit l'occasion de passer aux actes, soit la volonté de synthétiser le tout dans un livre.

A Givisiez, l'expérience a raté. Mais avait-elle une chance de réussir? A notre avis, non. Vellétaires étaient déjà au départ les intentions exprimées dans le programme du concours: «Par son initiative, l'organisateur cherche à promouvoir de nouvelles solutions dans le domaine complexe de l'habitat, entendu comme milieu de vie.»

Ainsi, en l'absence d'une impossible occasion d'expérimentation et de solutions utopiques et immédiates, la valeur du concours tient – selon toute bonne logique – au jugement émis sur le projet global concernant le quartier et chaque type d'habitation proposé, c'est-à-dire un jugement sur la norme typologique adoptée, sur son adéquation au thème proposé et sur son adaptabilité en fonction du lieu. Or, prendre la norme en tant qu'élément de jugement et de comparaison – ce qui, selon nous, constituerait l'unique instrument objectif à s'être révélé valable au cours des temps – n'est pas une méthode que partage le jury pour lequel «... les projets se sont plus attachés à confirmer des tendances apparues il y a vingt ou trente ans qu'à explorer de nouvelles voies permettant de résoudre de manière écono-

mique et attrayante le problème du logement». Le jury, après avoir revendiqué des méthodes qui frôlaient l'utopie et qui appartenaient aux désirs de l'inconscient, a cependant fini, face à des projets bien plus concrets que les intentions qu'il avait émises, par procéder selon une démarche très courante.

Confrontés à un terrain très pentu, long et étroit, dominé par un bois et orienté au sud vers un fond de vallée déjà détérioré par une urbanisation industrielle et diverses sources de bruit, les concurrents ont opté, en matière d'habitat, entre trois typologies possibles. La première est celle du projet lauréat de Luscher: volume orienté nord-sud, tournant le dos au sud et au bruit, dont les espaces d'habitation sont ouverts sur des cours intérieures privées ou vers le bois, au nord. Il s'agit d'unités d'habitation au plan relativement simple mais assez complexes dans leur section où la richesse des espaces internes, qui ont été pénalisés par la fermeture coté sud, tient aux sources de lumière constituées d'une part par de grandes lucarnes installées sur le toit et, d'autre part, par les espaces donnant sur des cours intérieures.

La seconde typologie est celle proposée par la majorité des concurrents, c'est-à-dire des bâtiments parallèles à orientation est-ouest; un choix qui permet des solutions plus simples que celle proposée par Luscher mais qui, cependant, n'a pas trouvé de justes réponses. On signalera toutefois le projet de Zweifel et Strickler qui propose de faire alterner espaces publics et espaces privés le long d'un axe longitudinal: une idée potentiellement intéressante, mais dénaturée par un schématisme excessif.

La troisième typologie est celle de l'Atelier 5 qui poursuit le modèle réalisé dans ses dernières constructions et, en particulier, dans Thalmatt 2: un système complexe d'espaces reliés les uns aux autres et superposés où les places à vocation collective viennent se mêler aux cours privés, dans le but de réaliser un ensemble à forte densité et à fort caractère urbain. Cette solution a malheureusement mené à une fragmentation du programme en ensembles séparés, impliquant une baisse de tension et une inévitable faiblesse dans le concept général et dans le système de voirie.

Ce projet de l'Atelier 5 était cependant le seul qui ait évité le piège du long parcours longitudinal au pied

de la colline, piège qui chez Luscher semble plus ou moins évité grâce à l'intégration de parcours perpendiculaires à cet axe, mais qui, chez les autres, constitue un casse-tête architectonique non résolu. S'il est, en fait, facile (et peut-être évocateur) de créer un long axe de cheminement, il est difficile de le conclure à ses deux extrémités, de trouver une solution à ses deux têtes. Ce problème, certains l'ont craintivement éludé, mais d'autres l'ont grotesquement mis en relief, tel l'Atelier Cube qui place un théâtre à une extrémité et une église à l'autre.

En somme, le concours de Givisiez représente une occasion manquée; manquée non pas tant par l'absence de recherches inédites sur l'habitation comme le voulait le jury (en effet, quelques projets sont, de ce point de vue, intéressants), mais manquée pour avoir ignoré une autre intention exprimée dans le programme du concours: «L'organisateur s'est fixé pour but de réduire le coût de construction par l'utilisation de méthodes de production propres à l'industrie.» Or cette intention, insuffisamment explicitée dans le programme, n'est pas devenue, comme cela pouvait être le cas, le thème central de ce concours. Une exception: le projet de l'Atelier 5; mais le système proposé en matière de construction, par lui-même excessivement articulé et détaillé, s'est vidé de toute valeur en l'absence de confrontations possibles et d'interlocuteurs. Or, comme chacun sait, pour pouvoir se trouver en compétition il faut au moins être deux.

P. F.

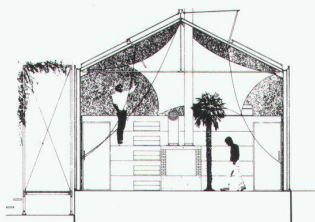
Le jury était composé de Bernard Vichet, président; Alain Garnier; Fritz Haller, architecte; Max Schlup, architecte; Michel Ray, architecte; Walter Tüscher, architecte; Paul Collaud, architecte; Roger Currat, architecte. Il a établi le classement suivant: 1. Rodolphe Luscher, Lausanne; 2. Atelier 5, Berne; 3. J. Pythoud+J.D. Baechler, Fribourg; 4. Atelier Cube, Lausanne; 5. Zweifel+Strickler, Nicolas Joye, Lausanne; 6. Gehring et Ponzio, Fribourg.

Architectes: Jourda et Perraudin, Lyon

Expérimentations architecturales

Une école à Cergy-Pontoise, deux maisons à proximité de Lyon

Voir page 16



Une architecture peut se qualifier pour des raisons multiples, qu'elles soient esthétiques ou sociologiques, urbanistiques ou technologiques. L'architecture réalisée par Jourda et Perraudin est pourtant intéressante pour d'autres motifs: il s'agit d'une architecture expérimentale qui ne se situe pas dans le seul domaine du dessin de projet ni dans le domaine actuellement à la mode de la forme architecturale. L'expression se fait au niveau difficile et périlleux du métier. Le métier d'architecte est celui de faire l'architecture: donc il s'agit moins de l'invention de belles formes que de la recherche d'une réponse convenable à un programme défini, même si pour cela il faut employer des moyens inconnus.

C'est ainsi qu'expérimenter signifie diriger la finalité de l'invention sur le *type*, que ce soit au niveau de l'organisation du plan et de la répartition des fonctions (il en est ainsi dans l'école de Cergy-Pontoise), ou à celui de la satisfaction d'un programme économiquement très serré (maison à St-Just), ou finalement au niveau de la construction lorsqu'on revient à des manières de bâtir antiques et démodées (maisons en pisé de l'Isle d'Abeau). Il s'agit là des témoins d'expérimentations risquées dans les trois domaines spécifiques du métier d'architecte. Il se peut que celui qui est habitué à la tranquillité des choses acquises n'y trouve aucun plaisir, mais en ce qui nous concerne, expérimenter même au prix d'erreurs provoque notre admiration et renouvelle notre joie.

P. F.

Lucius Burckhardt

Postmodernisme ordinaire

Voir page 26



De la fenêtre de mon bureau, je vois un grand chantier dont les bâtiments sont en voie d'achèvement. Avec quelque 7000 places d'étude, les nouvelles constructions de l'Université intégrée de Kassel seront sûrement, pour des années, la dernière grande Ecole Supérieure qui se construira en République fédérale d'Allemagne. Avec la baisse de la natalité de la fin des années soixante, la capacité des universités déjà existantes sera en effet trop importante. Pourtant, lorsque l'on regarde ce chantier, ce n'est pas cela qui frappe: on s'étonne plutôt de constater combien cette nouvelle université se distingue de toutes les autres planifications et réalisations dans le domaine du cycle supérieur. Lors des années soixante-dix, la construction des universités était l'arène où se manifestaient les grandes théories planificatrices: «Construction flexible», «bâtir pour un avenir indéterminé»; l'édification de ce que l'on appelait des «centres structurés et disponibles» étaient les motifs du temps. Bien au contraire, sans parler de ses caractéristiques stylistiques, ce qui s'étale sous mes fenêtres est bien la planification du «définitif»: La bibliothèque, le restaurant, les auditoriums, les ailes de séminaires, les logements d'étudiants, les volumes techniques sont irrévocablement conçus comme tels et ne peuvent être reconvertis. De plus, tout ce programme fermement établi est présenté comme une «ville» dans l'esprit de Camillo Sitte, c'est-à-dire un mélange contingent et intelligible semblant s'être constitué avec le temps. Aucun doute: au-delà de sa simple utilité, les architectes se sont efforcés de donner un aspect à leur architecture. Un mot s'impose: «postmoderne».

Si l'on veut trouver un déno-

mineur commun aux efforts hétérogènes que recouvre l'expression sans signification de «postmoderne», on en arrivera certainement à l'exigence sémantique qui lui est liée. Au début, ou à l'un de ses débuts, se situe la révolte des étudiants critiquant la «brutalité» du moderne. Heide Berndt et Alfred Lorenzer ont été les premiers (au moins dans les pays de langue allemande) à mettre le doigt sur le fait secrètement connu de tous que le public n'appréciait pas le moderne dans le sens voulu par les architectes. On commençait à découvrir que l'architecture avait une apparence, même si on ne le voulait pas et se contentait de la rendre fonctionnelle en prétendant assurer le bonheur des hommes par cet unique caractère fonctionnel, sans faire le détour du canal médiatique. A Las Vegas, Venturi avait appris et enseigné que les propriétés des bâtiments modernes classiques, cubes, proportions, espaces libres, n'étaient pas le moyen de communication retenant l'attention de l'utilisateur. Bien plus, on peut aussi préciser l'apparence des bâtiments, même en deux dimensions, à côté d'eux-mêmes: au bord de la route sous la forme de panneaux publicitaires. En effet, il y a longtemps que les revues, les affiches et la télévision nous ont appris où se trouvaient les informations. Finalement, avec «il passato nel presente», Portoghesi a montré que l'architecture, comme tout autre code, doit être basée sur un système de signes compréhensible, c'est-à-dire préexistant. Sont donc porteurs de message, les bâtiments qui utilisent des formes ayant déjà été montrées précédemment par d'autres édifices et qui permettent ainsi à l'observateur de comprendre grâce à un mélange nécessaire de connu et d'informations nouvelles.

Ceux qui en 1977 ont rédigé le programme du concours pour l'Université intégrée de Kassel n'ont sûrement pas rêvé qu'un jour cet ensemble d'enseignement supérieur ferait parler de lui avant tout pour son apparence. Les problèmes mis en avant par le programme étaient les suivants: Réutilisation et reconversion des bâtiments situés sur le terrain, exploitation et construction écologiques, intégration à la ville par prolongation des axes urbains et du réseau de voies dans l'enceinte de l'université, et finalement mélange des fonctions, enseignement et habitat, ainsi qu'ouverture d'installations aux habitants de la ville. Le programme

ne comportait aucune allusion au confort ou à une quelconque préoccupation semblable. Certes, les oreilles des organisateurs comme des participants au concours avaient perçu les critiques dont les nouvelles universités du type Bochum avaient été l'objet: tristesse, déracinement et désorientation des étudiants.

La réutilisation des bâtiments, encore en partie proposée dans le projet gagnant, a disparu lors de l'exécution. On cherche également vainement le principe écologique, si ce n'est l'utilisation du bois rendu bon marché par la mort des forêts. La démolition d'une chaufferie existante qui n'était même pas vétuste et son remplacement par une très semblable seraient plutôt un gaspillage déraisonnable. L'intégration aux voies urbaines exigée est un échec. Malgré ses nombreux bâtiments isolés, l'université comportera quand même une sorte de «portail», une entrée principale. Reste le principe du mélange des fonctions: Effectivement, les bâtiments des séminaires se compléteront de quelques blocs résidentiels pour étudiants et l'on s'efforce d'intégrer quelques commerces privés accessibles au public comme des kiosques et des cafétérias. Mais dans cette université ce qui est remarquable, ce qui lui a valu bien des critiques, soit compréhensives soit amères*, reste son apparence.

Au début de cet article, nous avons tenté de trouver un dénominateur commun pour la vague notion de postmoderne et celui-ci nous dit qu'il n'est pas demandé à l'architecture de réaliser directement le bonheur de l'homme, mais de l'exprimer par l'image; le public ne peut comprendre ces images que si la représentation utilise un code connu. L'université édiflée ici ne semble vouloir exprimer aucune des qualités que l'on demandait aux universités des années soixante: flexibilité, possibilité d'extension, intégration. Son objectif dominant est bien plus de représenter le campus universitaire comme habitable. Au lieu d'un objectif réel, on montre donc une représentation. Comme l'habitabilité est à peine réalisable dans un campus universitaire, on emprunte celle-ci à d'autres domaines, par exemple à celui authentique des arrière-cours dans les îlots locatifs. Mais pour ne pas retrouver un motif engendrant la désolation, les constructions concernées ne sont pas des immeubles locatifs, mais représentent les immeubles d'habitat d'une

ville s'étant formée avec le temps. Mais où s'est-elle donc formée? Elle appartient sûrement à une région; mais ici il n'existe aucune région qui convienne. Par conséquent, on ne peut parler que d'imitation. Il est par exemple juste que la bibliothèque ne résulte pas du code d'une ville résidentielle; elle rappelle plutôt un entrepôt des installations portuaires de cette ville. Il est seulement dommage que le front de cette bibliothèque ne soit pas au bord de l'eau, mais contigu à cette partie du centre-ville de Kassel à laquelle on aurait précisément voulu offrir ouverture et animation.

Si l'on accorde à une telle architecture le caractère d'un signe symbolique, on ne peut en juger que d'après son «succès». On ne peut encore se prononcer à ce sujet. Nous avons déjà signalé l'opinion négative des critiques, mais cela a-t-il un sens? Les étudiants architectes, les urbanistes et ceux de la planification régionale réagissent aussi négativement; mais peut-être sont-ils eux aussi mal programmés, qui peut le savoir? Le reste des étudiants est plutôt favorable. Certes, on déplore certaines carences matérielles, auditoriums trop exigus, locaux de séminaires sans stores d'obscurcissement, mais l'ambiance, la représentation d'habitabilité est manifestement acceptée – le faux devient authentique dans la mesure où on le prend comme tel.

Et ici nous en arrivons probablement à un point auquel nous autres, passionnés d'architecture, devrions nous habituer. Comme dans les années soixante au cours desquelles se répandit une architecture pseudo-moderne qui ne déplut tout d'abord qu'à nous-mêmes, il se développera à l'avenir une architecture postmoderne courante qui plaira au public. Ce succès durera et tiendra probablement plus longtemps que l'illusion de bonheur des années soixante. A ce sujet, il n'est pas contradictoire de pronostiquer en même temps que l'usure des formes et l'alternance des modes s'accéléreront, car la surcharge d'expression obtenue par emprunts d'éléments authentiques conduit rapidement à l'évidence et aux tautologies.

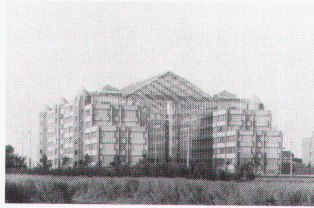
L. B.

* Manfred Sack dans «Die Zeit» no 68, 31 janvier 1986 et Peter Bode dans «Art» no 5, mai 1986

Manfred Sack

L'architecture sortant de l'usine

Voir page 46



A première vue, il est difficile de ne pas être fasciné, effrayé ou étonné. Lorsque l'on s'approche de ce grand bâtiment, son aspect est un peu différent selon le côté par lequel on l'aborde. Depuis le nord ou le sud, on pense avoir sous les yeux un gigantesque volume de verre grand comme une serre de jardin botanique à l'ancienne ou comme un hangar à dirigeable. Latéralement, il ressemble à un volume allongé aux extrémités étagées. Il est hors de doute que la curiosité est éveillée. Seules les coiffes coniques qui couronnent les tours trahissent l'architecte. Qui donc, si ce n'est Gottfried Böhm, se permettrait de jouer avec des figures archaïques aussi simples.

Cet édifice n'est pas le résultat d'un concours. La pénurie de locaux existait et, avec son slogan «subvention à l'investissement» et son offre de crédit à bon marché, l'Etat incita le Conseil d'Administration à décider d'achever la construction en deux ans, jusqu'à la date d'emménagement exigée. Ce délai était trop court pour l'organisation d'un concours. Il fut au contraire le résultat d'une rencontre. Dans une lettre, Volker Hahn raconte comment Züblin se décida pour Böhm. Voilà plusieurs années, la firme avait fait ériger l'église de pèlerinage de Neviges, une bourgade de montagne pittoresque. On ne peut découvrir ce grand volume stupéfiant, fortement articulé, riche en niches et respirant l'intimité sans être remué intérieurement. Ce faisant, je n'ai jamais eu de difficulté à penser à Brunelleschi, Gaudi ou au Panthéon. Il s'agit vraiment d'une cathédrale en béton. Et c'est une des raisons qui retint l'attention de Volker Hahn. Celui qui manipule ce matériau malléable avec tant de virtuosité ne devrait-il pas aussi être en mesure de découvrir la construction en béton préfabriquée et à

ressentir le monde apparemment banal de la répétition des éléments comme un défi architectural? Sur le ton d'une invocation Volker Hahn avait par ailleurs écrit: «Le béton est un matériau merveilleux.» On le savait déjà depuis qu'au début du siècle Robert Maillart – tout comme Eduard Züblin – l'avaient mis en œuvre pour franchir les gorges suisses sous forme de ponts qui étaient de véritables objets d'art. Pourtant, jusqu'à présent, aucun architecte n'a su faire preuve de la même force créatrice dans l'usine de préfabrication, en se laissant inspirer et non pas corrompre et lasser par les méthodes de fabrication et de multiplication modernes. «Je cherchais quelqu'un» lit-on chez Volker Hahn «qui libérerait le béton de son triste destin»; autrement dit de son modernisme plat et dépourvu d'idée. A Neviges, Hahn avait été fasciné avant tout par l'art de la forme architecturale. Böhm lui avait expliqué que pour lui l'essentiel était l'espace. En tout état de cause: l'un ne va pas sans l'autre en matière d'architecture.

La firme Züblin avait donc trouvé son architecte. Il se mit rapidement au travail. La lettre citée nous révèle qu'il proposa «la halle» dès le début des études: le superflu par excellence! Ne lui avait-on pas commandé un immeuble de bureaux? Une chose qui, avec son architecture, aurait naturellement une certaine allure, mais que l'on pourrait également construire aussi rapidement et aussi bon marché que possible. Pourtant, cette vaste halle avec son toit vitré entre deux ailes de bureaux allongés était l'essence du projet de l'architecte. Il avait une idée en tête.

Il avait déjà souvent joué avec cette idée. Pour la première fois, dans son projet d'hôtel de ville technique pour la ville de Cologne. Les locaux de bureau, proposait-il, devaient s'ouvrir comme des balcons dans des volumes intérieurs en verre; «Rien que des zones de travail individuelles au sein d'une communauté.» La société anonyme des agents de l'Etat et des fonctionnaires devait se retrouver en privé dans cette cour à l'abri des intempéries. Une seconde fois l'idée reparait un peu modifiée devant l'hôtel de ville et la halle municipale à Rheinberg; un toit en croupe trois fois plié couvrant une loggia généreusement dimensionnée ouverte vers la ville. Peu de temps après, on retrouve l'idée dans le projet de tribunal à Kerpen, au centre duquel est aménagée une place cou-

verte – prolongation de la ville à l'intérieur du bâtiment. On y proposait des équipements urbains tels qu'une cafétéria, une bibliothèque, des zones d'attente. Et celui qui veut peut aussi reconnaître la même idée dans le centre municipal de Kettwig: le hall d'entrée largement ouvert donne accès à cette «maison où l'on passe».

Dans la variante Züblin implantée si loin, dans la zone amorphe de la périphérie urbaine, il s'agissait en quelque sorte de voir ce centre administratif comme un organisme urbain composé de deux grands volumes allongés bordant une place. Celui qui se trouve sur cette place est entouré de vraies façades «extérieures» ainsi que du paysage. On peut aussi comprendre les choses autrement: il s'agit de petits volumes de bureau groupés autour d'une place en forme de hall; concentration et communication s'interpénètrent. L'objectif n'était rien d'autre que de réaliser ce que définissait le titre d'une exposition de dessins de Böhm présentée à la Kunsthalle de Bielefeld: «Cohérences». Effectivement, il n'y a pratiquement aucun bâtiment de Böhm qui ne soit pas visiblement en rapport avec son environnement, alors que les contrastes voulus ne font qu'enrichir cette cohérence.

Ainsi au départ, l'immeuble administratif Züblin n'était pas simplement un bâtiment dans lequel on pourrait facilement répartir des tables de bureau et qui devait être construit là sur une parcelle achetée par hasard, mais essentiellement un élément de réflexion urbanistique. Oh mon Dieu! Ce fut probablement la première exclamation de l'architecte: voilà donc le terrain! Une vaste parcelle de 1,6 hectares, sur la carte au sud de Stuttgart, un terrain sans contour, avec un voisinage amorphe de bâtiments administratifs et industriels déjà construits et d'aspect hétérogène. Quelque peu irrité, Böhm s'est promené tout autour, il a observé et ensuite étudié avec plus de soin le plan de la ville. Il remarqua que les deux localités de Vaihingen et Möhringen étaient différentes l'une de l'autre, mais que leur destin serait celui de nombreuses communes absorbées par la ville: quelque part, à un moment quelconque elles s'amalgameraient. C'est pourquoi Böhm pensa qu'il valait la peine de marquer la limite – fictive – sous la forme de deux volumes allongés longs de presque cent mètres et se développant sur six à sept étages. Entre les deux vo-

lumes parallèles, il organisa l'espace intermédiaire comme une place publique et le dota d'une toiture vitrée. Et ce toit n'est pas seulement un toit à deux pentes, mais un toit en croupe qui se caractérise par les arêtières biais qui partent du faite, car il ne s'agit pas d'un passage que l'on traverse, mais d'une place en forme de salle, d'une cour.

Les calculateurs sont rassurés depuis longtemps. Les volumes en bande sont, comme on le sait, la version la plus rentable pour l'immeuble de bureaux (d'autre part, ils sont «équivalents» car ils proposent partout des places de travail équivalentes). Et le hall vitré n'a pas non plus renchéri la construction. Pour ce toit, on a utilisé moins de verre que pour vitrer toutes les passerelles; d'autre part, le hall vitré est un réservoir d'énergie qui assure l'alimentation en eau chaude grâce à l'air récupéré en partie haute. Le coût unitaire moyen par place de travail est plus bas qu'on ne l'imagine.

L'architecte et la construction

A la différence d'un décorateur du béton passionné comme l'Espagnol Ricardo Bofill et ses prétentions théâtrales qui, autour de Paris, empile des logements sociaux comme des «Versailles pour l'homme de la rue»; à la différence aussi des architectes de Berlin-Est qui croient pouvoir échapper au modernisme cubiste en accrochant aux bâtiments des plaques de béton porteuses de moulages historiques, la maison Züblin est résolument construite et elle fut développée «en usine». Son décor de façade n'était pas le but de la composition, il s'agit d'un résultat secondaire du processus de construction et de fabrication; un travail de sculpteur donc d'une nature très rationnelle et fonctionnelle. Rares sont d'ailleurs les observateurs qui soient à même d'y déceler des allusions historiques.

Les deux éléments de la façade, qui n'est résolument ni revêtue ni suspendue et qui saute avant tout aux yeux, sont les appuis traités en sombre et les panneaux d'allège qu'ils ensèrent. Les constructeurs savent que dans ce cas, ils doivent craindre les problèmes d'éanchéité entre poteaux et allèges. C'est pourquoi l'on comprend leur enthousiasme pour l'idée de Böhm de ne pas accrocher celles-ci aux poteaux. Avec ces derniers, il fit couler des oreilles qui, comme les allèges, se terminent par des bourrelets et le joint est mis en place là où ces bourrelets se côtoient.

Il paraît que ce détail est parfaitement étanche et qu'il peut se réparer facilement.

Il va de soi que l'architecte, qui au début de sa carrière a caressé l'idée de devenir sculpteur – et qui se permet toujours d'intégrer des œuvres d'art à ses édifices – a pensé au jeu de l'ombre et la lumière et que sa façade est remarquablement animée sans être voyante. On le constate d'abord sur les poteaux et allèges. Mais Böhm a également donné une forme plastique à des éléments de structure aussi éloignés que les fermes de toiture qui partent des poteaux, avec une grande retenue il est vrai. On remarque aussi les efforts faits au droit des escaliers et cages d'escalier. Il faut dire que cette décoration a aussi un but pratique. Les larmiers de la toiture, qui surplombent légèrement les allèges, comportent un rejet d'eau pour la pluie et les montants des fenêtres sont à angles vifs vers l'intérieur pour permettre la mise en place des cloisons entre bureaux. Les seules tromperies sont les faux joints qui marquent chaque étage sur les poteaux coulés d'une seule pièce et les potelets, parce qu'ils sont situés en avant des fenêtres et ne les divisent pas vraiment. Le fait que le même élément d'allège soit utilisé non seulement vers l'extérieur côté rue, mais aussi vers l'intérieur sur la cour est plus noble: il est de nature urbanistique. L'espace intérieur avec sa verrière doit être considéré comme extérieur, comme une place publique.

Le plan décentré

Un immeuble administratif d'une telle taille a bien entendu une entrée principale, même si celle-ci ne s'impose pas le moins du monde. On ne l'atteint pas non plus par la rue principale de Vaihingen, mais par une voie secondaire, l'Albstadtweg (qui, si on la prolongeait, conduirait effectivement jusqu'au massif du Schwäbische Alb dont on voit les collines se profiler à l'horizon). Pour y parvenir, on doit d'ailleurs passer entre deux pavillons de concierge.

Ces deux édicules carrés deviendront peut-être un jour seize. Ils sont situés là car l'architecte a trouvé nécessaire «compte tenu de la hauteur du bâtiment de créer un élément de liaison avec la rue» et aussi parce que «cela ferait sûrement du bien à la région que l'on mette dans cette rue quelque chose à petite échelle» – une idée évidente.

L'entrée de l'immeuble admi-

nistratif est située au droit de la tour médiane de l'aile ouest. Non pas une entrée mélodramatique, mais une bien dans la manière de Böhm. L'architecte s'est souvenu d'un art courant dès l'Antiquité comme à Pompéi et avant tout lors du baroque: la peinture architecturale en trompe-l'œil. Au plafond, on ne voit pas des personnages barbus jouant du cor, pas plus que des anges joyeux s'ébattant dans un ciel où les nuages s'étagent de plus en plus haut, mais des octogones de diverses natures et couleurs qui se superposent pour ainsi dire sur quatre niveaux et qui, lorsque l'on regarde vers le haut, donnent une dimension surprenante à un espace qui n'est pas énorme. Mais en réalité, on pénètre dans le bâtiment ailleurs, à savoir au milieu de la halle par un escalier en demi-cercle, par les deux ascenseurs qui se déplacent librement derrière et finalement par les passerelles qui, à chaque étage, relient transversalement les deux ailes latérales du bâtiment. L'attrait du plan est sa disposition décentrée; deux fois deux volumes. Ceux-ci sont articulés et solidarisés (visuellement et statiquement) dans les angles extrêmes par deux escaliers et deux cages d'escalier et d'ascenseurs. Les deux tours du milieu contiennent visiblement quelque chose d'autre, à savoir de petites salles de réunion. Là où débouchent les passerelles centrales, on trouve aussi des cuisines à thé, des locaux pour la reproduction des documents et d'autres installations semblables. Cette articulation donne aussi au bâtiment sa flexibilité fonctionnelle, de sorte que des filiales pourraient aisément disposer de leur entrée particulière, ce qui est déjà le cas de la tour nord-ouest. Aucun commentaire ne s'impose sur les bureaux. Ils sont situés à gauche et à droite des couloirs et équipés de parois de rangement et de plafonds qui révèlent le souci du détail. Il ne s'agit donc pas simplement de surfaces suspendues lisses et blanches (ou noires). A partir des pièces de travail, on peut contempler l'extérieur ou l'intérieur de la halle; si l'envie se manifeste, on peut ouvrir les fenêtres.

Mais le centre est la place que flanquent les deux ailes, la halle ou la cour selon les sensibilités. Il s'agit d'un vaste volume, haut de 25 mètres, à la transparence très affirmée grâce aux pignons en verre nord et sud, une salle bien tempérée dont l'utilisation, espérons-le, ne sera pas limitée à la seule fantaisie de l'architecte. Sur le sol en béton, Gottfried

Böhm qui aime toujours décorer ses bâtiments, a dessiné un tableau en petits morceaux de marbre noir. Ce n'est pas par hasard que, vu d'en haut, il rappelle l'un de ses dessins au fusain. Dans la moitié nord de la halle on distingue des signes de l'histoire de l'architecture, un clocher gothique, des arcs-boutants, une rosace, un clocher en bulbe et de nombreuses fenêtres. Dans la moitié sud, c'est l'époque contemporaine qui s'exprime, cubes, arcs de ponts ainsi qu'une tour cristalline rappelant les toits en béton de Böhm à Düsseldorf-Garath ou Neviges. On trouve également seize robustes arbres, des robiniers, qui composent non pas un paysage naturel mais architectural. Ils croissent au milieu, là où le terrain en pente donne lieu à une marche. Des ruisseaux animés de petites cascades murmurent et créent dans la halle un léger bruit à peine perceptible (mais réel) qui équilibre en quelque sorte l'acoustique du volume. Les deux ruisseaux débouchent, au-delà de la façade vitrée sud, dans un étang rectangulaire partagé presque en diagonale par une langue de terre irrégulière.

Ce n'est pas tout. Sur les tours, devant les façades en verre que traversent les passerelles, de la vigne (non pas de la vigne vierge, mais de la vraie) grimpera sur des montants et des arceaux et on espère que des tonnelles se formeront un jour. Il va de soi que la cantine, là et au niveau bas de la halle, pourra sortir ses tables et ses chaises en été. C'est pourquoi elle n'est pas une installation destinée à nourrir rapidement des centaines d'affamés, mais un lieu agréable qui se signale déjà dans la halle au moyen de trois conques vitrées. On y trouve des niches et des coins; un escalier tournant sur plan carré donne accès à la galerie-caféteria avec balcons ressemblant à des tonnelles (elles furent très appréciées dès le début). Comme il aime le faire, Böhm a raccordé la caféteria à la bibliothèque. Vus ainsi, les cuisines et les petits salons de thé ne résultent pas d'une inspiration gratuite et les petites salles de réunion dans les tours centrales ne sont pas non plus rondes par hasard.

Rendre un édifice riche

Gottfried Böhm aime le décor et la couleur, la qualité particulière des surfaces et les détails. Pour lui, quel miracle, il s'agit du plus difficile, ce qui incite le plus facilement aux erreurs et exagérations, autrement dit le domaine le plus attrayant de

son métier. Chacun de ses édifices a donné à son imagination l'occasion de trouver quelque chose «en plus» qui dépasse la simple utilisation, sans troubler celle-ci, mais au contraire, en accroissant l'attrait. Peindre, décorer, travailler des surfaces, trouver des contrastes de matériaux. Contrairement à ses collègues qui l'évitent le plus possible, Böhm aime jouer avec des formes réputées courantes, simples ou apparemment simples. Pour lui, tout cela signifie «rendre la chose riche». Ceci explique le «dessin au fusain» sur le dallage de la halle, le dessin au plafond de l'entrée ou dans l'une ou l'autre des salles de conférence. Ceci explique aussi la volonté d'apporter à la fabrication industrielle son langage architectural et de montrer que les effets spatiaux peuvent aussi être obtenus de la manière constructive la plus simple. L'architecture est ici la construction.

Les trois tours dans le hall, rien d'autres que des tables en béton empilées les pieds vers le haut, et les passerelles sont posées sur de courtes consoles. Une solution semblable vaut pour les tours centrales sur les fronts extérieurs. Sur les quatre tours d'angle, qui contiennent par contre les escaliers de secours et montrent vers l'extérieur les volées de marches obliques, sont posés des cônes pointus avec chapeaux de verre. Les lisènes des tours se terminent aussi par de petites coiffes en tronc de cône comme les encorbellements ronds de la cantine. Les aspirateurs là-bas: petites sculptures à peine visibles, mais amusantes, étagés et surmontés d'une boule. Les ascenseurs, gondoles anguleuses du catalogue, mais un peu arrangées en rouge et violet; on sait que ces nacelles mobiles construites par l'homme sont ici comme nulle part ailleurs. La passerelle inférieure au droit du pignon vitré nord: Pourquoi ne pas considérer le grand portail exigé par les pompiers et le nettoyage du bâtiment comme une invitation. Par exemple à désorganiser la régularité horizontale des passerelles et à enjambrer ce portail d'un mouvement à la Rialto? Mais naturellement, Böhm sait aussi que l'esthétique de la préfabrication est dangereuse. On a besoin d'un goût assez sûr pour éviter les pièges.

Et les couleurs? Le béton ne devait expressément pas rester gris mais être teinté. Les pièces porteuses en sombre, les portées en plus clair. On a longtemps expérimenté. Finalement, on s'en est tenu à l'exemple naturel du grès rouge en ajoutant de

l'oxyde de fer rouge au béton. Pour éviter le rose-bébé redouté et des surfaces désagréablement lisses, on a préparé les coffrages en acier à l'aide d'une pâte spéciale qui est lavée au jet d'eau après la prise et qui donne au matériau un léger grain rugueux.

Une architecture d'aujourd'hui

Toutes ces idées forment un tout cohérent. Elles ne sont pas simplement juxtaposées, mais en rapports réciproques et même les vocables favoris de ce langage architectural s'intègrent à la nouvelle composition. Les tourelles à la Böhm par exemple. Depuis l'église de Schildgen, elles cheminent dans l'œuvre projetée et bâtie; on les voit à Oldenburg, Impehoven, sur la Fasanenplatz à Berlin et chaque fois elles montrent ce qu'elles abritent: clocher, encorbellement, salle de conférence ou escalier, même si l'œil se sent un peu égaré comme à Stuttgart où les cages d'escalier tournant extérieures se querellent en toute harmonie avec celles contenant les salles de conférence au milieu. Les correspondances se voient partout où l'on regarde. Entre les volumes du même bâtiment se faisant face, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'espace sous la verrière et celui au-dessus, entre les pavés et l'eau ici et le verre et l'eau là. Ainsi le bleu-violet foncé correspond au brun-rouille des parois des cuisines à thé et le brun rose du béton au vert des arbres, sans oublier les pavages noirs et gris sur la place qui se révèle toujours comme la charnière effective de tout le complexe. Tout arrive là, tout part de là et l'architecte y exploite tout ce que le ciel veut bien offrir: le soleil et les nuages, la neige et la pluie (car on entend pleuvoir), la lumière et le gris du ciel couvert, le temps. L'ambiance atmosphérique de la halle réussit même à exacerber les contrastes et à les apaiser tout à la fois: entre le béton opaque et le verre transparent, le lourd relief des façades et la surface lisse du verre, entre les masses relativement compactes des ailes gauche et droite et le plan ouvert sous la verrière, entre la répétition fréquente d'éléments semblables et les idées formelles, les ingrédients qui animent.

Cette architecture est unique; nulle part on n'y trouve un signe de routine. Chez Gottfried Böhm rien n'est secondaire. Pour lui, le plus petit bâtiment comme les deux «pavillons» devant l'aile ouest des bureaux

est une chose principale. Il ne construit pas comme on est censé bâtir, mais comme il considère devoir le faire. Non pas qu'il prétende a priori être le seul à savoir comment les choses doivent être. Il n'est nullement présomptueux. Il est suffisamment sûr de lui-même pour s'informer auprès de partenaires compétents – comme ici auprès des ingénieurs en statique; il s'agit aussi d'un homme curieux et un d'aujourd'hui, pas un romantique. L'industrie modifie le processus de construction, l'architecture. Il faut donc essayer de la maîtriser et de l'exploiter jusqu'aux limites du possible et même la transformer si besoin; apprendre aux ingénieurs après avoir soi-même appris d'eux.

M. S.

Klaus-Dieter Weiss

Un paquebot de luxe enlisé en banlieue

Voir page 52



Le moderne classique habitait ses promesses du blanc clinique des élégants paquebots qui, grâce à leurs hublots, bastingsages et autres détails maritimes, donnaient effectivement l'illusion du mouvement. Cette agitation impondérable fut fatale à ces navires. Le bac «Züblin», échoué entre Stuttgart-Vaihingen et Stuttgart-Möhringen, qui fut construit pour solidariser symboliquement deux quartiers urbains, se veut beaucoup plus terrestre. Il semble être solidement ancré au sol, passerelle de débarquement sortie et enchaîné à deux bâtiments fantomatiques de la maistrance du port. Il est difficile de le reconnaître comme un bateau. Le béton dominant l'enfonce dans la vase et l'empêche pratiquement de flotter; mais en même

temps, tel un puzzle fait d'au moins 4000 pièces (préfabriquées), il semble très fragile. En dépit de cette incertitude, ce doit quand même être un bateau, même si les protège-embruns de la proue et de la poupe n'incitent guère à «larger les amarres!» (ou est-il déjà coulé?). Aussi longtemps que l'on ne se place pas dans l'axe photographique exact, les côtés étroits paraissent désagréablement inachevés. Un second navire plus petit doit encore venir accoster.

La construction indique une nette direction axiale «de navigation», mais comme dans un bateau, on accède par les longs côtés. Les volumes de superstructure disposés en parallèle, avec espaces intermédiaires, ressemblent à ceux d'un bac; ils sont étagés, dégagent des ponts-solarium. Entre eux, sous des passerelles de commandement vitrées, on voit distinctement des installations de loisir luxueuses et confortables (swimming-pool, bar, une piscine couverte flottante?). Pas de gréement, pas de dénomination et avant tout pas de couleur blanche – rose corail? –. Tous les navires ne sont pas blancs. Donc non pas un paquebot, mais un cuirassé camouflé avec huit tourelles de combat et hangar pour dirigeable embarqué; bac pour voitures ou maison flottante surdimensionnée? Ou bien s'agit-il d'un chantier naval, d'une cale sèche et le bateau proprement dit est-il encore en chantier? Dommage que cette sculpture riche de significations n'enrichisse pas le centre-ville. Il ne s'agit vraiment pas d'un «Glaschpalascht» (palais de verre) comme l'annonce la femme de la station-service en rayonnant. Démonstrativement déformées par des engins de chantier et bardées de bastingsages, de bittes en béton ou de grillages, la proue et la poupe ne sont pas un spectacle engageant. Hormis les photographes armés de zooms, les rares passants n'y voient que le béton qui réjouit tant le cœur de Züblin tout comme celui de Gottfried Böhm.

Le début du retour des villes?

Sûrement, on pourrait se dire, comme Mario Botta, que dans une situation aussi chaotique, voisine d'une maison familiale attachant à un centre horticole, entre des commerces de tapis, des entrepôts de textile, une piste de bowling et les panneaux de chantier menaçant, annonçant les atrocités architecturales futures, il conviendrait de créer un «lieu», d'éveiller la conscience même

si tout est perdu pour la ville en tant que communauté. D'une autre manière que dans une dispute entre maisons individuelles énervées, la question de l'échelle et de l'adéquation des moyens se pose là aussi. On ne peut réparer n'importe quelle couture effilochée dans la ville à l'aide d'un «palais de verre» ou la thématiser avec un objet précieux, lorsque le tissu urbain lui-même est usé jusqu'à la trame et présente de nombreux trous. Cela reviendrait à couronner soigneusement les dents d'un grand blessé. La ville a dû tirer par les cheveux la preuve que cette fonction simple ne pouvait être placée d'une manière plus «urbaine» et ceci d'autant plus que la firme avait été longtemps installée au centre. Certes dans ce cas, l'accusation devra renoncer aux accusés car le motif d'accusation – in dubio contra «esprit du temps» est trop complexe; de même, compte tenu des faits, la défense plaidera les circonstances atténuantes en raison de la contrainte due au crédit à l'investissement; mais cet édifice n'en est pas moins au mauvais endroit. Il serait consolant que ce grand navire contenant une vaste «place urbaine» dans sa coque puisse larguer ses amarres en direction de la ville et investisse ses qualités pour la renaissance urbaine au lieu de se limiter, tout seul à la périphérie, à l'action (salvatrice?) d'une coûteuse épingle de sûreté architecturale.

La concurrence locale reste cachée, elle n'éveille pas l'attention; en raison même de la trivialité de ses décors de façade, on la perçoit à peine. On traverse le déjà connu. Pour les connaisseurs, ces bâtiments d'ordonnement selon la mode du béton. Béton brut peint en blanc, à panneaux en décor bois; à côté chez Yves Rocher, le tout est gris sur gris mais avec des jalousies multicolores; la banque médicale est comme un jeu de construction statique, pièces porteuses visibles, nœuds de construction, panneaux de fermeture en tôle. Et maintenant, la même masse, mais modelée plastiquement et discrètement colorée d'un rose lingerie décent; Les fronces derrière les fenêtres sont quelque peu lascives, le clin d'œil de l'entrée est un peu voulu. Les petits volumes en béton léger pour le concierge, les chauffeurs et les invités sont par contre vraiment très sympathiques. Déception inattendue, le grand jet n'est guère réussi. La simple maçonnerie de briques de Kammerer et Belz pour le centre administratif médical immédiatement voisin sobrement paré de vigne vierge est par contre très reposante comme le reste de l'ensemble, normale sans être tout à fait banale. Il s'agit peut-être de la discrétion convenant à l'emplacement: pas de bateau, pas de palais, pas de crâneau, avant tout pas de «place urbaine» en conserve. L'idée de choquer avec une pierre (précieuse) symbolisant la cité à la péri-

phérie de cette dernière ne pourra pas sauver la ville authentique. Au contraire, le duplicata suggère l'indépendance de l'original et lui prend nécessairement public et signification. La question de l'emplacement a été ici décidée tout aussi arbitrairement que «l'architecture» du voisinage. 41 000 m² de hall vitré en souvenir de l'ancienne place de travail Stuttgart-City?

Place urbaine privée cherche figurants!

Cela ne doit en aucun cas amoindrir la force architecturale de la halle. Tout celui qui aurait l'habileté d'y pénétrer en perdrait d'abord le souffle; ce qui était déjà le cas à l'extérieur. Pourtant, malgré la qualité du détail, des doutes graves se font rapidement jour. Là aussi, les ailes de bureaux restent des «ailes» projetées et exécutées en série à l'intérieur comme à l'extérieur, d'autant plus que les tours des façades manquent. Elles ont fait place à des passerelles qui, verticalement, dans le milieu du volume, à mi-chemin, servent chaque fois de stations de repos. Une horloge incite pourtant ceux qui passent à se hâter. La fréquence des mouvements effectués par le personnel sur les dix-huit passerelles de liaison soulève bien des questions. Plus l'affluence est grande, plus la conception de l'organisation des surfaces de bureau devient douteuse; plus cette fréquence diminue, plus l'idée du hall devient problématique. En effet, derrière les façades «extérieures», les bureaux proprement dits restent à part et fermés. Avec quelques tables, la cantine se risque vers l'extérieur et ce faisant, elle trouble sans grande compréhension artistique une grande mosaïque de sol de Gottfried Böhm – deux motifs urbains non sans rapport avec son œuvre. La modestie du mobilier et la rareté des échanges de personnel sur les passerelles sont sans commune mesure avec une halle longue de 60 m, large de presque 25 mètres et haute de 33 mètres en son maximum. D'autre part, la saison est bientôt finie. Chez nous en hiver, le gel peut revenir.

Des maisons «plus colorées» – Moins de vie

Voilà qui rappelle fâcheusement la Fasanenplatz de Böhm à Berlin. Une halle dispendieuse en regard du volume bâti desservant trois logements à chaque étage; adaptation libre de Fourier, Godin... Mais on en reste à l'indication «imagée» de la composante communautaire de l'habitat, l'art de la coupole sans public. Les élargissements des coursives sont identiques à ceux conçus par Gropius pour l'ensemble de Karlsruhe-Dammerstock et inutilisables. Exceptions mises à part, il semble régner ici une carence fondamentale d'architecture contemporaine. Certes avec Ernst Bloch, les tapis et tableaux sont deve-

nus plus «multicolores» et même les maisons, mais non pas la vie à l'intérieur.

Cette halle restera le témoin muet d'une idée de projet (jusqu'à ce que le chœur Ziblin y fasse ses répétitions). L'idée de la prolongation d'une ville à l'intérieur d'un bâtiment repose sur une longue et substantielle généalogie; il en est de même chez Gottfried Böhm. Ses dessins au fusain exposés dans la Kunsthalle de Bielefeld sur le thème «Cohérences» (toute une population) représentaient effectivement une «place urbaine» ainsi que le signalait le catalogue officiel. Cette aspiration ne peut être satisfaite, car elle se heurte à une contradiction fondamentale, lorsque les efforts d'une entreprise en matière de Corporate Identity conduisent à «privatiser» des éléments manifestement urbains, ce qui inclut aussi leur nature publique et leur «franchise». Les conditions sont ici autres que celles nécessaires lorsque l'on tente par exemple de prolonger de cette manière des halls de foire, un tribunal, un centre urbain, un hôtel de ville ou même un parlement. Dans ce domaine, des travaux très semblables de Gottfried Böhm ont trouvé leur contenu adéquat, ils peuvent être vécus comme tels et ne restent pas stériles. L'idée d'intégrer une entreprise comme «une ville dans la ville», réalisée pour la première fois en 1980 dans le cadre du concours pour Daimler-Benz, réserve par contre des risques. Sans emplacement urbain et sans aucune vie citadine, les «grands» gestes architecturaux insuffisamment peuplés courent le grand danger de couler devant la ville.

K.-D. W.

Anmerkungen

Architektur und Text – Text und Architektur von Juan Pablo Bonta, Seite 29

- 1 Dieses Projekt kam dank eines Stipendiums der Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts zustande. Es wurde mit der Unterstützung der Abteilung Housing and Design, dem Computer Science Center und der Abteilung für Human and Community Resources der Universität Maryland durchgeführt. Die Ergebnisse der Arbeit werden durch die MIT Press in Buchform veröffentlicht werden, und sie trägt den Arbeitstitel *American Architects and Architectural Texts (Amerikanische Architekten und Architekturtexte)*.
- 2 M. L. Scalvini und M. G. Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Rom 1984.
- 3 Einige Texte handeln auch von anderen Weltteilen; andere, wie etwa die Enzyklopädien, sind nicht als Abhandlungen verfasst worden. Hiervon wurden ausschliesslich jene Abschnitte, die sich mit der Architektur der Vereinigten Staaten befassen, verwendet.
- 4 Ich möchte Frau Professor Roxanne Williamson von der Abteilung für Architektur der Universität Texas für die

Wahl der meisten Bücher und das Zusammentragen des grössten Teils der Daten danken.

- 5 Die verwendeten Skalen basieren auf der Anzahl der in beiden Listen vorkommenden Namen; jenen, die bloss in der ersten Liste vorkommen oder nur in der zweiten, und jenen, die weder in der einen noch der anderen vorkommen. Vergleicht man die Texte, die zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden, so wurden nur jene Architekten, die zur Zeit der Veröffentlichung des früheren Texts bekannt waren, berücksichtigt. Korrelations- oder Assoziationsskalen sind den Distanzskalen vergleichbar, ausser dass ihre Werte von 1 (Zufall) bis zu -1 (Fehlen irgend-einer Übereinstimmung) reichen.
- 6 Die Arbeitstexte umfassen alle wichtigen Texte, die in den Vereinigten Staaten veröffentlicht wurden und sich mit dem gesamten Bereich der Architektur befassen (im Gegensatz zu bloss einem Gebäudetypos etwa) und nationale (im Gegensatz zu bloss regionaler) Reichweite besitzen. Texte, die sich nur mit einem einzigen Stil oder einer einzigen Epoche befassen, wurden miteingeschlossen.
- 7 Zunächst bestimmte ich einmal den in jedem Text behandelten Zeitraum auf der Basis der Verteilung der Geburtsdaten der zitierten Architekten. Danach zählte ich die Texte, in denen die Architekten *hätten erwähnt werden können*, anhand der Geburtsdaten und Zeiträume. Schliesslich erhielt ich das zwischen den eigentlich vorhandenen und den möglichen Zitaten jedes Architekten bestehende Verhältnis – eine Ziffer, die dem eigentlichen Bekanntheitsgrad der Architekten in der Literatur eher gerecht wird als eine blossige Anzahl von Zitaten.
- 8 Ich berechne *den Einzugsbereich*, das Universum quasi, eines jeden Textes – die Anzahl der innerhalb der im Buch behandelten Zeitspanne geborenen Architekten, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bekannt waren. (Ein Architekt gilt als «bekannt», wenn er zuvor mindestens zweimal erwähnt worden ist.) Das Verhältnis zwischen der Anzahl der in einem Text zitierten Namen und seinem Einzugsbereich ergibt die *Wahrscheinlichkeit*, dass ein Name überhaupt zitiert wird, sofern diese Zitate zufällig erfolgen würden. Zitate, die in Texten mit niedriger Wahrscheinlichkeitsrate erfolgten, wurden als gewichtiger beurteilt als anderswo erscheinende.
- 9 Texte wurden unter die gängige Literatur eingereiht, sofern sie nach 1965 veröffentlicht und noch keine fünf Jahre alt waren. Den früheren Texten wurde für jeden Zeitraum von drei Jahren zwischen dem Erscheinungsdatum und 1965 ein Jahr hinzugefügt.
- 10 Die Fehlerrate bei der multidimensionalen Skalierung wird zu hoch, sofern mehr als 18 bis 20 Architekten auf einmal berücksichtigt werden. Andere Computertechniken behalten bei Hunderten oder sogar Tausenden von Architekten ihre Gültigkeit. Eine davon ist die Häufungswertsanalyse (Cluster analysis), mit der man ein Baumdiagramm erstellen kann, das diejenigen Architektenanhäufungen aufzeigt, die ihre intertextuellen Distanzen am besten aufzeigen können. Solche Diagramme sind etwas umfangreicher und zeigen die zwischen den Häufungen bestehenden Distanzen nicht auf, sind somit auch visuell weniger aufschlussreich. Diese werden in meinem Buch verwendet.
- 11 Professor Bill Widdowson von der Universität von Cincinnati und der dortigen Abteilung für Architektur beschäftigt sich mit einem Langzeit-Projekt, das sich darum bemüht, eine Anzahl bedeutungsvoller Architekturtexte in von Maschinen lesbare Form zu bringen.

Portraitskizzen, Seite 30 ff aus «ar» Nr. 5/1985