

le chantier contre les grands ensembles



Le chantier contre les grands ensembles

Couverture : Forain à son ouvrage.
Extrait de DUPIRE et al., *Deux essais sur la construction* 1981.

Le chantier contre les grands ensembles

D'une éthique de mise en oeuvre à l'esthétique du montage

Pierre Lemarchand

Mémoire du séminaire de Master «Faire de l'Histoire»,

Sous la direction de Françoise Fromonot, Marie-Jeanne Dumont et Mark Deming

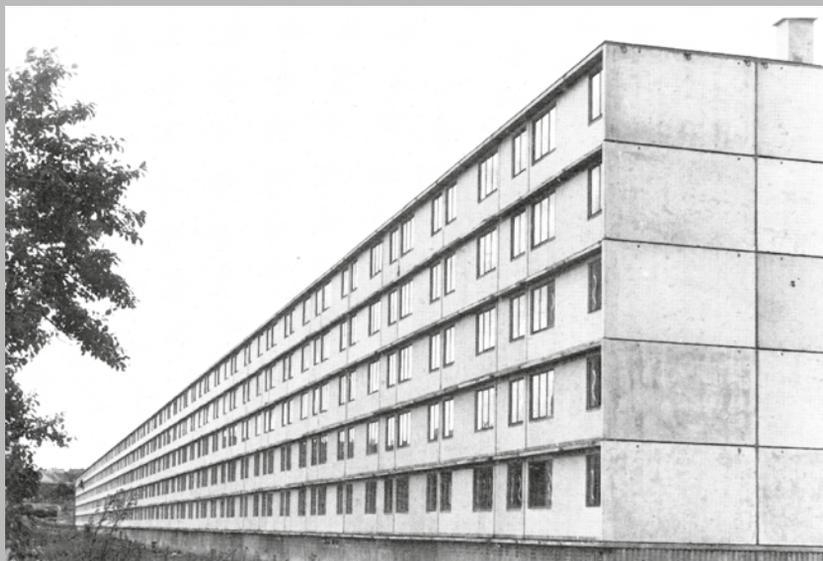
Ecole Nationale Supérieure de Paris-Belleville

2019

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	9
Introduction	15
Sommaire géographique	23
1. La technologie en question après la guerre	31
La geste modernisatrice contre la réalité du pays	32
L'idéologie industrielle chez les architectes	39
La défense des techniques locales	45
Cas d'étude : Les Buffets à Fontenay-aux-Roses (1954-59)	51
2. Le chantier comme lieu de la résistance dans les années 60	59
Les «derniers puritains» contre les grands ensembles	60
Cas d'étude : Les Bleuets à Créteil (1959-62)	63
Vers une éthique engagée de mise en oeuvre	71
3. Le montage à l'épreuve de l'industrie	83
Cas d'étude : Les Briques Rouges à Vigneux (1960-64)	84
La poésie du montage chez Paul Chemetov et Jean Deroche	95
L'intégration des produits industriels	102
Conclusion	113
Bibliographie	119
Sources	125

AVANT-PROPOS



Admin · 13 août, 12:17

this is a pewdiepie group now



Le gouvernement français découvrant l'attachement des habitants à leurs grands ensembles lors de la démolitions des tours Minguettes - 1983

32 1 commentaire

J'aime Commenter

skiddadle skiddoodle
your buildings are gone



J'aime · Répondre · 1 sem 5

Votre commentaire...

Ci-dessus : Publication du 13 août 2019 sur le groupe facebook n° 60340-7683363064, avec ses commentaires. Consulté le 23 août 2019 à 00:34.

Au verso : L'archétype du «grand ensemble». Extrait de Vayssière, 1988. La légende indique: «Architecture statistique anonyme à l'Etat brut, 1955».

AVANT-PROPOS

Personne n'aime les grands ensembles – personne sauf, peut-être, certains de leurs occupants.

Ironique et ambiguë, l'image de quatrième de couverture de ce mémoire, dont nous reproduisons le contexte ci-contre, est une parodie de l'attitude de l'Etat français des années 80 vis-à-vis de ceux-ci. Il s'agit d'un *meme* issu d'un quelconque forum en ligne où de jeunes étudiants discutent d'architecture, la nuit, seuls devant leur écran.

Au-delà d'une plaisanterie anodine entre amateurs de l'*internet culture*, ces images sont le symbole du passage dans l'inconscient collectif de l'idée que les «grands ensembles», dont la définition précise semble de moins en moins claire, constitue un héritage imposant pour les générations futures, dont il n'est plus possible de simplement vouloir supprimer la mémoire ou l'existence.

Mais la réalité de la production bâtie française des trente décennies qui suivirent la seconde guerre mondiale ne peut se réduire à un terme aussi vague. Les opérations de logements étudiées dans ce travail, héritières des idées urbaines de la première modernité tant décriées aujourd'hui – immeubles librement disposés sur un terrain traité comme un parc, refusant la morphologie de la ville traditionnelle et en particulier la rue – sembleraient à l'observateur rapide les suspects idéaux de «grands ensembles», alors qu'au contraire, elles sont rassemblées ici justement parce qu'elles s'opposèrent à ce modèle.

Ainsi, notre génération doit à son tour relire cette histoire, pour comprendre au-delà de termes équivoques la nature des bâtiments et des quartiers auxquels nous sommes confrontés, et puiser dans les errements, interrogations et révoltes des architectes, dont certains remirent fondamentalement en question les politiques de construction dominantes, un matériau théorique et projectuel à même de continuer la «résistance».

Cette relecture ne pourra ignorer certaines de nos préoccupations actuelles, et l'on verra peut-être mieux aujourd'hui qu'hier la centralité de questions d'alors sur le coût énergétique de la construction, l'origine et le transport des matériaux, la place de la technologie dans l'environnement et la vie des hommes. C'est ainsi que la découverte d'une réflexion importante sur la question de la mise en oeuvre par les architectes les plus «engagés» a progressivement imposé l'objectif de ce travail : analyser les résistances aux «grands ensembles» sous le prisme du chantier.

Le défi de «faire l'histoire» de ces résistances par l'étude matérielle de la production des bâtiments court le risque de l'attribution *a posteriori* d'enjeux nouveaux à une période révolue, par une génération qui ne l'a pas connue. Ce n'est pas autrement que procédèrent certains architectes nord-américains qui dans les années soixante-dix construisirent d'idée d'une «seconde modernité» d'après-guerre pour nourrir leurs positions théoriques, ni la génération suivante qui dénonça l'unité fictive de cette réécriture «post-moderne» afin d'asseoir sa propre position contre celle de ses prédécesseurs¹.

Tout en se gardant de «présentocentrisme», on gardera donc à l'esprit que la narration qui nous occupe ici comporte fatalement une part d'«imaginaire» dépassant les purs faits, cette composante subjective étant peut-être justement la condition de la nécessaire réappropriation de cette histoire par notre génération.

1 Voir KOURNIATI, «Après-guerres: révisions de l'histoire et reconquête du «modernisme»», *Criticat*, n°3, mars 2019.

Ce sont les années soixante en particulier qui semblent encore constituer l'objet d'un certain oubli de la culture architecturale française. Entre la loi-cadre de 57 et la circulaire Guichard de 73, trop tard pour correspondre au «foisonnement créatif» de la Reconstruction et trop tôt pour constituer le «changement d'horizons» des années soixantedix, elles sont associées à la médiocrité d'une production de masse que quelques exceptions ne parviennent pas à racheter.

En particulier, après le progressif centrement de mes recherches sur la «génération engagée» d'architectes actifs durant cette décennie, parmi lesquels l'AUA et l'Atelier de Montrouge sont centraux, j'ai été très surpris de voir à quel point mes camarades de moins de trente ans ignoraient leur production, alors que celle-ci est bien connue des architectes français des générations précédentes.

Ainsi, plutôt qu'une recherche intensive sur un objet précis, comme un livre ou un bâtiment, ce mémoire a pour but de documenter et de lier à une histoire plus globale une succession d'idées et de réalisations couvrant une période allant de la première reconstruction à la fin des «trente glorieuses», pour en révéler la structure et l'éventuelle continuité, et participer au «chantier» théorique de la reconsidération de la production française de cette époque.

Ma profonde gratitude s'adresse à Paul Chemetov, Jean Deroche, Christian Devillers et Jean Perrottet pour leur disponibilité et leur patience au cours des longs entretiens qu'il m'ont accordé.

Je tiens aussi à remercier du fond du coeur Françoise Fromont, Marie-Jeanne Dumont et Mark Deming pour leur enseignement passionnant au sein du séminaire de recherche «Faire de l'histoire», ainsi que leur encadrement et conseils bienveillants pour ce travail.

Merci enfin à mes amis et à ma famille qui m'ont soutenu, supporté, et ont accompagné mes réflexions; en particulier Horace, Jérôme, Hannah, Fabio, Jean, Paul, Charlie, Simon, Sirius, Benjamin pour son salon et son jardin.

Merci à Agnès Chemetoff, Sibylle Le Vot, et Nicolas Trenteaux, pour leur générosité dans la mise à disposition de documents.

INTRODUCTION



INTRODUCTION

Huit mois après celle de l'architecture moderne, la mort des grands ensembles fut déclarée le 21 mars 1973 dans le bureau du ministre Olivier Guichard par la circulaire qui prit son nom¹, achevant d'amorcer le «changement d'horizons»² de l'architecture française traditionnellement vu dans la décennie commencée entre Mai 68 et le premier choc pétrolier de 1973.

L'Etat reprenait ainsi à son compte la critique de l'urbanisme technocratique associé aux plans répétitifs des Z.U.P.³ et aux compositions abstraites des opérations de grande ampleur, qui avait commencé plus de dix ans auparavant par la dénonciation d'un prétendu «mal des Grands Ensembles»⁴. Au-delà de la question urbaine,

1 La directive s'opposait aux «formes d'urbanisation désignées généralement sous le nom de «grands ensembles», peu conformes aux aspirations des habitants et sans justification économique sérieuse». Voir *Journal Officiel*, 5 avril 1973, p.3864.

Pour la mort de l'architecture moderne, on fait référence à la déclaration de Charles Jencks datant celle-ci à la destruction d'un ensemble d'immeubles américains construit vingt ans plus tôt, dans son ouvrage *The language of post-modern architecture* de 1977.

2 Voir LUCAN, *Architecture en France (1940-2000) : histoire et théories*, 2001, chapitre 12. Sur la documentation d'époque d'un renouveau de l'architecture française durant cette décennie, voir aussi LE DANTEC, *Enfin l'architecture*, 1984.

3 Zone à Urbaniser en Priorité. Voir note 1, partie 2.

4 CARO, «La folie des grands ensembles», *Sciences et Vie*, septembre

INTRODUCTION

focalisant alors l'attention d'architectes aspirant à «retrouver la ville dans sa dimension d'oeuvre collective et publique»⁵, c'est une critique de la qualité technique de la construction qui fut reprise par le gouvernement français, lançant ainsi une série de programmes visant à développer l'application de la technologie au bâtiment, à partir du *Plan Construction* de 1971 visant «stimuler l'innovation»⁶ dans ce domaine. Plus particulièrement, ce furent les méthodes de l'industrie lourde par préfabrication de panneaux en béton de grandes dimensions qui furent rejetées, associées dans l'imaginaire collectif au «panneau Camus»⁷ et au pire des opérations de logement de masse.

Ainsi, les histoires des mutations de la pensée architecturale de la fin des années soixante se focalisant sur les «déterminants formels et historiques»⁸ ne permettent pas d'expliquer complètement le changement de paradigme dans le monde de la construction et des théories architecturales. Une référence majeure de l'histoire de cette période, l'*Architecture en France (1940-2000)* de Jacques Lucan, en dresse un panorama général mais se concentre sur l'apparition et la succession de divers «styles» sans réellement intégrer la pensée des conditions physiques de production des bâtiments dans l'analyse. Par exemple, c'est la proposition des architectes de l'AREA au concours d'aménagement des Coteaux de Maubuée en 1974, vu comme un «premier repère» au renouveau de l'époque⁹, qui est difficile à comprendre sans connaître les théories des architectes sur la technique. Bernard Hamburger défend en effet une technologie «conventionnelle», supposant le partage de connaissances techniques entre le concepteur et l'ouvrier, contre une technologie «prescriptive», où l'ensemble des informations est codifié en amont par les ingénieurs.¹⁰

1959, publié dans l'*Architecture d'Aujourd'hui*, n°72, avril 1959.

5 LUCAN, 2001, p.258.

6 CSTB, *Panorama des techniques du bâtiment*, 1997, p.27.

7 Voir partie I de ce mémoire.

8 Expression de Paul Chemetov, entretien avec l'auteur du 13 juin.

9 LUCAN, 2001, p.242.

10 Voir DUPIRE et al., *Deux essais sur la construction*, 1981, regroupant des

INTRODUCTION

Le «pittoresque» formel de la proposition de 1974 s'explique donc aussi par les idées des concepteurs sur la technologie, valorisant l'artisanat et la liberté de l'ouvrier.

Ce mémoire entend donc dépasser cette limite, en analysant les stratégies constructives des architectes de l'époque, replacées dans leur contexte économique et matériel, et en se focalisant sur leur discours concernant la technique.

Il faut cependant distinguer *les techniques*, regroupant un ensemble d'outils et de procédés en vue d'un objectif, et *la technique*, idée plus abstraite – et dont l'étude philosophique dépasse le cadre de notre propos – concernant l'ensemble des connaissances permettant l'usage d'outils.

Le point de départ de ce mémoire est le constat qu'au-delà de débats sur *les techniques*, en particulier la recherche d'innovations autour de la préfabrication et des systèmes constructifs, la position de certains architectes des années soixante peut s'éclairer par l'étude de leur remise en question plus fondamentale de *la technique*. Faire l'histoire de l'évolution de la pensée constructive du bâtiment en ne se focalisant que sur les innovations mène ainsi à oublier une fraction d'architectes «engagés» qui tenaient un discours plus radical sur la société industrielle dans les années soixante, parmi lesquels l'AUA¹¹ occupe une position centrale. C'est la limite d'une autre catégorie d'histoires de cette période, telle que *l'Architecture moderne en France* de Gérard Monnier¹² qui, s'il étudie bien l'évolution des discours sur la technologie, réduit le champ de son étude au *high-tech*, insistant sur les réalisations françaises les plus «héroïques» : toiles tendues, façades vitrées, voûtes en béton précontraint de grandes portées...

Nombre de résistances aux grands ensembles concernèrent ainsi plus fondamentalement la question du *chantier* et de la mise

textes de la décennie précédente, en particulier la partie 1: «Conventions.»

11 Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, voir partie 2.

12 MONNIER, *l'Architecture moderne en France : 1967-1999*, 2000.

INTRODUCTION

en oeuvre, témoignant d'une dénonciation d'un «mythe» industriel incarnant la vision technocratique d'une technique idéale. L'exemple le plus iconique est l'opération des *Bleuets* de Paul Bossard¹³, réalisée en 1962, qui sera dès 1967 franchement relue comme un refus des «conditions dans lesquelles les moyens de la civilisation industrielle sont mis en œuvre»¹⁴.

Objet et méthode

Ce travail se propose ainsi de rechercher l'apparition de la critique des «grands ensembles» *à travers la pensée du chantier*.

Une première difficulté soulevée par une telle problématique est la définition des chimériques «grands ensembles». On a rappelé en avant-propos l'ambiguïté de ce terme, dont l'acception a varié au cours du temps. Si ce terme désigne aujourd'hui un «quartier regroupant plusieurs centaines de logements [...] et caractérisé par un style architectural «moderne»», Gwenaëlle Le Goullon rappelle que le terme désignait un ensemble de typologies bien plus hétérogènes dans les années cinquante¹⁵. Ainsi, une opération comme celle de l'*îlot Vaillant* à Bagnolet¹⁶, a pu être qualifiée de «grand ensemble comme il y en a dans toutes les banlieues du monde»¹⁷ en 1970, puis au contraire être citée comme «alternative à la production de ghettos sans futur»¹⁸ en 2005.

La méthode employée pour la réponse à la problématique est donc double. D'abord, il s'agira d'étudier, avant même l'époque où la catégorie des «grands ensembles» fut clairement définie, la génèse administrative et matérielle de cette «exception française», afin

- 13 Voir partie 2 pour une étude du projet.
- 14 BESSET, *Nouvelle architecture française*, 1967.
- 15 LE GOULLON, *Les grands ensembles en France*, 2014, p.15.
- 16 Voir partie 3 pour une description du projet.
- 17 «Limmeuble des architectes», *La maison de Marie-Claire*, n°45, novembre 1970, reproduit dans COHEN et al., *AUA*, 2015, p.278.
- 18 CHEMETOFF et al, *Paul Chemetov*, 2006, p.101.

INTRODUCTION

d'en préciser la nature technique autant que formelle, et en relire les débats et résistances dès la première Reconstruction des années 40. Ensuite, nous procéderons à une recherche et analyse systématique des textes et projets contemporains aux «grands ensembles» qui se déclarèrent explicitement opposés à ceux-ci, de la fin des années cinquante à la fin des années soixante, époque où la contestation devient générale.

La première composante de cette méthode se base ainsi sur les études du système de production des «grands ensembles», allant de recherches politiques et sociales sur les structures de l'Etat à des histoires plus techniques de la construction. Dans la première catégorie, parmi la multitude d'études récentes¹⁹, l'ouvrage de Gwenaëlle Le Goullon²⁰ est une référence centrale, montrant bien la part d'idéologie technique dans les choix politiques. Le *Déconstruction-Reconstruction* de Bruno Vayssière²¹, première analyse architecturale globale de la production des «Trente Glorieuses», est lui aussi une référence importante, affirmant dès 1988 qu'«une histoire technique et économique globale, protoarchitecturale, peut seule rendre compte des origines de cette architecture de la Modernisation»²². Ces études sont complétées de rapports plus techniques sur les moyens d'alors, parmi lesquels l'ouvrage d'Yvan Delemontey²³ est capital pour la période de l'immédiat après-guerre jusqu'à 1955. L'ouvrage *Panorama des techniques du bâtiment: 1947-1997*²⁴ en fournit aussi un bon aperçu.

19 DUFAX et al., *Faire l'histoire des grands ensembles: bibliographie 1950-1980*, 2003; DUFAX et al., *Le monde des grands ensembles*, 2004; TELLIER, *Le temps des HLM: 1945-1975*, 2007.

20 LE GOULLON, 2014.

21 VAYSSIÈRE, *Reconstruction-Déconstruction*, 1988.

22 *Ibid.*, p.323.

23 DELEMONTÉY, *Reconstruire la France : l'aventure du béton assemblé, 1940-1955*, Paris, 2015.

24 CENTRE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE DU BÂTIMENT, *Panorama des techniques du bâtiment: 1947-1997*, Paris, 1997.

INTRODUCTION

Ces ouvrages éclairant le cadre technique et matériel de la structuration de la politique des «grands ensembles» sont alors complétés par un épiluchage systématique des revues d'architecture de l'époque afin d'y trouver les termes des résistances à l'industrialisation lourde, revues parmi lesquelles *Techniques et Architecture* est la plus complète de ce point de vue, et constitue la source principale de cette première partie de l'étude.

Quand à la seconde composante de cette méthode, si la production des architectes engagés des années soixante est maintenant relativement bien documentée, une histoire de ces résistances sous le prisme du chantier fait encore défaut. Dans des ouvrages comme *l'AUA: une architecture de l'engagement*²⁵ et *l'Atelier de Montrouge: la modernité à l'oeuvre*²⁶, les positions de ces architectes sur le chantier sont souvent réduites à une revendication d'un «brutalisme» formel, dont sont décortiquées les influences, comme dans «Brique à bras: une voie française au brutalisme» de Grossman. Un ouvrage intéressant à ce titre est *Le Corbusier et la question du brutalisme*²⁷, dont l'article de Stanislaus von Moos éclaire l'influence de la guerre et des destructions matérielles sur les architectes.

Pour ce second axe de recherche, les sources sont doubles. Aux textes théoriques sur le sujet, assez rares jusqu'à la fin des années 60, s'ajoutent les réalisations bâties d'une génération «plus à l'aise dans la fabrique des projets [que pour] théoriser leur attitude critique»²⁸. Certains édifices sont accessibles aujourd'hui, et la visite de leur état actuel ainsi que l'analyse des archives des documents de construction

25 COHEN et al., *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, 2015.

26 BLAIN, *L'Atelier de Montrouge : la modernité à l'œuvre (1958-1981)*, 2008.

27 SBRIGLIO, *Le Corbusier et la question du brutalisme*, 2013.

28 Voir RAMBERT, «Une véritable conscience sociale», dans BLAIN, *L'Atelier de Montrouge*, 2008, p.8.

INTRODUCTION

permet d'avoir un regard neuf sur leurs modes de production et les conditions matérielles dans lesquelles ils furent réalisés.

Afin de pouvoir comparer les bâtiments choisis avec l'archétypique «grand ensemble», en montrer les éventuelles différences, nous nous restreindrons à des édifices de logement collectif, si possible logements sociaux. Les bâtiments seront étudiés soit parce qu'ils furent réalisés comme manifestes d'un engagement dans la mise en oeuvre selon leurs propres auteurs, soit parce qu'ils furent désignés comme tels par la critique, soit plus indirectement parce qu'ils furent associés à l'oeuvre d'architectes déjà identifiés comme engagés, mais pour d'autres raisons : esthétique d'apparence «brutaliste», affinités politiques et en particulier communistes entre les architectes et les commanditaires. Quatre *cas d'étude* sont ainsi choisis, que nous présentons à la fin de cette introduction, et que nous étudions dans le développement.

Plan

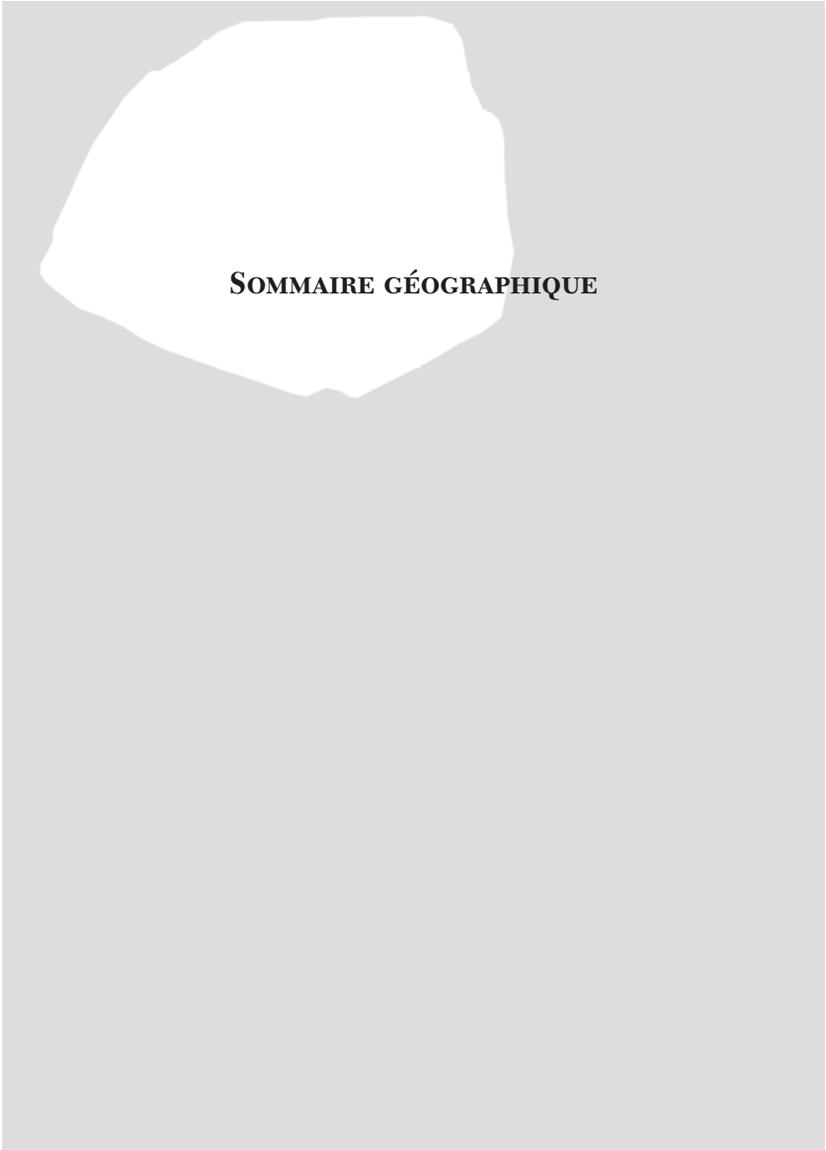
Ce mémoire débute ainsi par l'étude de la situation de la Reconstruction, dès les années 40 en France, où l'«industrialisation» du bâtiment est en mise question, et où la valeur et la persistance des techniques traditionnelles est questionnée. La thèse qui apparaît alors est que les architectes modernes n'ignoraient pas tous la question de la finitude des ressources, comme on veut parfois le croire. Ces débats sur l'innovation et les ressources locales dans la construction sont influents sur une génération d'architectes formés après la guerre dans des ateliers «contestataires» des Beaux-Arts, dont celui de Marcel Lods et celui de Guy Lagneau, qui s'opposent à la domination de l'Académie et cherchent d'autres manières de concevoir l'architecture. L'ensemble des **Buffets**, de Jean Perrottet, avec Guy Lagneau, Michel Weill et Jean Dimitrijevic, est une des premières réalisations qui sera citée ensuite comme une alternative aux «grands ensembles».

Nous étudierons ensuite la jeune génération qui hérite de l'intérêt de ses aînés pour les questions matérielles de la construction, mais développe une éthique qui lui est propre, pour laquelle le chan-

INTRODUCTION

tier est investi d'une valeur sociale et politique. Leur engagement les mène à rejeter le système productif mis en place par l'Etat et à accorder une grande importance au choix des matériaux et à leur mise en oeuvre, qui se veut rustique et économe de moyens. Cette éthique est en partie tributaire de l'ensemble des **Bleuets** de Paul Bossard, qui le premier fait figure de manifeste déclaré.

Enfin, parmi cette génération engagée, c'est le travail de Paul Chemetov et Jean Deroche qui occupe une place centrale pour la relation à la société industrielle et à la mise en oeuvre. Leur coopération commence pour le projet des **Briques Rouges**, où ils développent une esthétique de montage constituée d'éléments d'un «vernaculaire banlieusard». Le duo développe l'engagement constructif des «derniers puritains» et le confronte à la production industrielle. Ils développent ainsi une philosophie d'une «architecture de production industrielle» qui généralise l'usage du montage aux éléments produits en série afin de répondre aux mutations du cadre de la profession au cours des années 60 puis 70.



SOMMAIRE GÉOGRAPHIQUE

SOMMAIRE GÉOGRAPHIQUE



p. 51 : *Les Buffets*, 1954-59.

«Cet ensemble [...] apparaît aux membres de l'AUA comme capable de faire oublier certains grands ensembles» et «prend le contre-pied du grand ensemble banal», ELEB, dans COHEN, 2016, p.55.



p. 63 : *Les Bleuets*, 1959-62.

«L'archaïsme de ces blocs [...] est une dénonciation de l'usage idéologique de la technique [...] qui naturalise la massification du logement en l'identifiant à l'idée de progrès technique et social.» ISRAEL, 1977.



p. 84 : *Les Briques Rouges*, 1960-65.

«D'un côté une commande [...] inscrite dans la politique nationale des grands ensembles, de l'autre, un ensemble conçu comme un contre-manifeste par l'AUA.» GROSSMAN, dans COHEN, 2016, p.39.

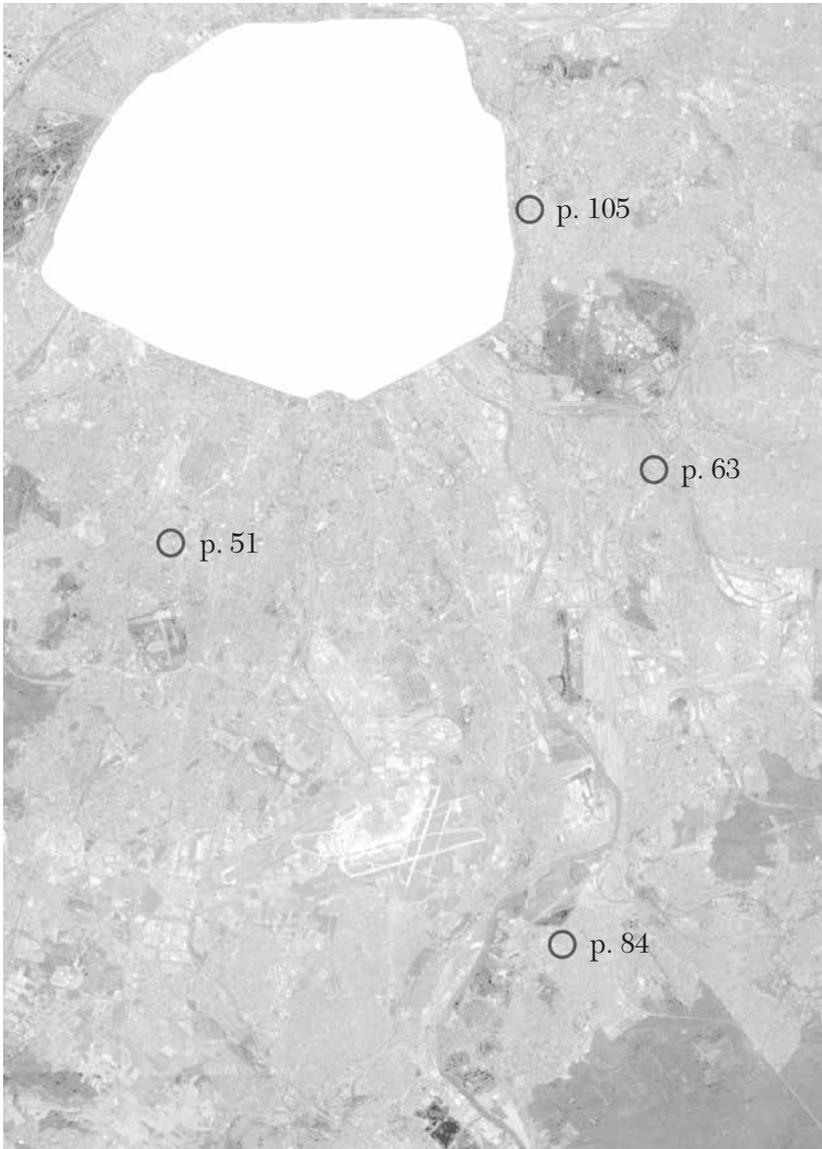


p. 105 : *L'îlot Vaillant*, 1963-68.

«Une alternative à la production de ghettos sans futur.» CHEMETOFF, 2005, p.101.

Présentation des quatre opérations étudiées.

SOMMAIRE GÉOGRAPHIQUE



Carte de la banlieue parisienne incluant les projets étudiés.

SOMMAIRE GÉOGRAPHIQUE



Les Buffets, Fontenay-aux-Roses, 1954-59.

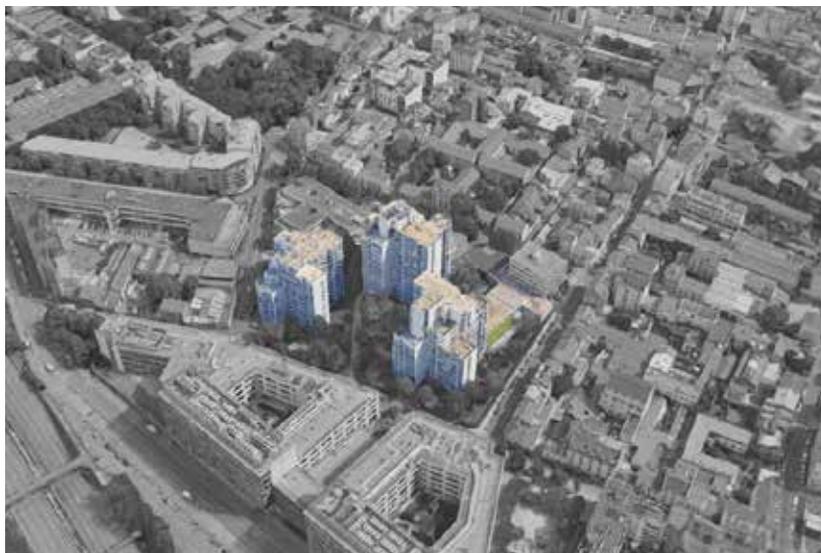


Les Bleuets, Créteil, 1959-62.

SOMMAIRE GÉOGRAPHIQUE



Les Briques Rouges, Vigneux-sur-Seine, 1960-65.



L'îlot Vaillant, Bagnolet, 1963-68.

1. LA TECHNOLOGIE EN QUESTION APRÈS LA GUERRE

Deux aspirations contradictoires s'opposent pour la reconstruction de la France après la seconde guerre mondiale. D'une part, une volonté d'industrialisation du bâtiment se développe, tant dans les actions de l'Etat que dans les propos des architectes, entraînant la construction d'un discours sur un prétendu retard du bâtiment par rapport aux autres industries, ainsi que sur la nécessité de la modernisation du secteur. D'autre part, la pénurie de matériaux et de main-d'oeuvre contraint les architectes à un pragmatisme qui mène certains d'entre eux à considérer les ressources disponibles et les techniques traditionnelles comme moyens les plus raisonnables de la reconstruction. Les débats des architectes, en particulier dans la revue *Techniques et Architecture*, témoignent des hésitations qui sont alors formulées sur le rôle de la technologie dans la construction, et préfigurent par certains aspects une opposition entre deux écoles qui seraient aujourd'hui appelées *high-tech* et *low-tech*.

Ces débats de l'après-guerre sur la place de la technologie dans la construction constituent le contexte dans lequel se forme une génération d'architectes engagés dans des ateliers marginaux et contestataires des Beaux-Arts, dont celui de Marcel Lods et celui d'André Lurçat puis Guy Lagneau. Ils s'opposent à l'académisme et au modèle dominant des commandes d'Etat et cherchent d'autres manières de concevoir l'architecture. L'ensemble des *Buffets* à Fontenay-aux-Roses, de Jean Perrottet avec Guy Lagneau et ses associés, est un des premiers exemples de réalisation voulant proposer «autre chose» que les grands ensembles.

La geste¹ modernisatrice contre la réalité du pays

Bien que la production architecturale des décennies d'après-guerre soit sujette à un nombre impressionnant d'interprétations divergentes, les historiens s'accordent en majorité pour admettre l'imbrication étroite de pragmatisme et d'idéologie, voir de rêve, quand à la place de la technologie et de la «modernité» dans les discours et programmes de cette époque. Paul Blanquart affirme ainsi, à l'occasion de l'exposition *Architecture et Industrie : passé et avenir d'un mariage de raison* de 1983 qu'à propos de l'industrialisation, «rarement il nous aura été permis de vérifier avec autant de netteté à quel point notre univers technique tissait inextricablement le fil de ses préoccupations productives et celui de son imaginaire»².

Ce constat implique cependant une ambiguïté sur le statut de cet imaginaire: s'agit-il d'un «mythe» recréé par les historiens *a posteriori*, reconstituant une unité fictive à une histoire fondamentalement éparse, ou s'agit-il d'une «propagande» de l'époque, menée par l'Etat par exemple pour fournir un cadre à ses politiques économiques, techniques et sociales?

D'une part, il est indéniable que l'histoire architecturale de l'après-guerre est constamment réécrite par les historiens, qui reconstituent les rôles qu'y prennent la technique et la «modernité». Pour l'histoire globale de la discipline, Marilena Kourniati montre brillamment l'alternance entre une génération nord-américaine des années 70 qui propose une lecture neuve de l'après-guerre pour asseoir une recherche d'autonomie de la théorie architecturale comme champ disciplinaire, et la génération suivante qui dénonce l'unité fictive de cette réécriture «post-moderne» de la modernité d'après-guerre me-

1 **geste**, substantif féminin. *Ensemble de poèmes en vers du Moyen Âge, narrant les hauts faits de héros ou de personnages illustres. Par extension, histoire glorifiante (d'un peuple, d'un groupe social, d'un individu)*. Source: Dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

2 GUIDOT, *Architecture et Industrie*, 1983, p.5.

née par leurs prédécesseurs, afin de s'émanciper de leur influence.³ En France, l'ouvrage *Une autre histoire des «Trente Glorieuses»* entend de même participer à la déconstruction du récit convenu de la «geste modernisatrice» des années d'après-guerre⁴. Loïc Vadelorge y rappelle le dépassement de l'histoire «héroïque» de l'urbanisme opérationnel des «Trente Glorieuses», qui voudrait que ces années fussent dominées par un Etat aménageur tout-puissant imposant ses politiques d'urbanisation.

Il remarque cependant que le mythe est aussi vieux que ses héros, les aménageurs ayant eux-mêmes établi les premières versions de ce «récit classique»⁵.

L'impulsion de l'Etat en faveur de l'industrialisation

C'est donc le rôle de l'Etat qu'il convient d'examiner d'abord dans la construction de l'idéal de modernité. Au contraire de l'entre-deux-guerres, celui-ci prend dans les années 40 un rôle actif pour le choix des politiques et systèmes mis en place pour la reconstruction.

Bien que la structure gouvernementale de la reconstruction ait été mise en place dès l'arrivée au pouvoir du maréchal Pétain à la suite des destructions de mai et juin 1940⁶, le caractère industriel insufflé à celle-ci ne commence à se développer que vers la fin des années 40. Ce sont d'abord Raoul Dautry puis Eugène Claudius-Petit qui mettent en place une politique d'industrialisation, à la tête du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) respectivement de 1944 à 1948 et de 1948 à 1952 - ministère dont les acteurs

3 KOURNIATI, «Après-guerres: révisions de l'histoire et reconquête du «modernisme»», *Criticat*, n°3, mars 2019.

4 Voir PESSIS et al., *Une autre histoire des «Trente Glorieuses»*, 2013, p.12.

5 VADELORGE, «le Grand Paris sous la tutelle des aménageurs?», dans PESSIS et al., 2013, p.117.

6 Voir par exemple LUCAN, 2001, chapitre «la première reconstruction : 1940-1944», p.17.

sont issus du régime de Vichy⁷. Ceux-ci imposent les principes du cadre administratif et financier de l'urbanisme d'Etat de la décennie suivante, avec l'instauration d'outils de contrôle comme le CSTB⁸ en 1947, la centralisation des moyens et des structures - en particulier les organismes d'HBM⁹, transformés en HLM¹⁰ en 1950, le développement du financement des logements sociaux et du «secteur aidé»¹¹. L'idée d'«industrialisation» est systématiquement encouragée pour les différents secteurs qui bénéficient de l'aide de l'Etat: ainsi, aidant le mouvement des Castors¹², celui-ci les oriente vers des méthodes industrielles de construction¹³. Il développe aussi un programme nommé «Chantiers Expérimentaux» dès 1947, ayant pour but de «bâtir une véritable filière de construction industrialisée»¹⁴, en regroupant les chantiers «en masses suffisantes pour que de véritables essais d'industrialisation puissent être tentés»¹⁵.

La première moitié des années cinquante constitue une seconde étape de la mise en place de l'industrialisation du bâtiment par l'Etat. C'est d'abord la création du «Secteur Industrialisé» en 1951, par Eugène Claudius-Petit aidé du directeur du département de la Construction au sein du MRU Adrien Spinetta, qui marque la volonté

- 7 Et en particulier de la Délégation générale à l'équipement du territoire. Voir LE GOULLON, p.35.
- 8 Centre National Scientifique et Technique du Bâtiment.
- 9 Habitations à Bon Marché, structure de logements sociaux créée en 1894.
- 10 Habitations à Loyer Modéré.
- 11 Système de subventions allouées aux constructions nouvelles, créé en 1937. Voir EFOSSE, *L'invention du logement aidé en France*, 2003.
- 12 Organisation fondée en 1948 dans le but de développer la construction coopérative.
- 13 LE GOULLON, 2014, p.49.
- 14 LE GOULLON, 2014, p.50.
- 15 «Programme 1949 des chantiers d'expérience du MRU», cité par DELEMONTÉY, 2015, p.66.

LA TECHNOLOGIE EN QUESTION APRÈS LA GUERRE

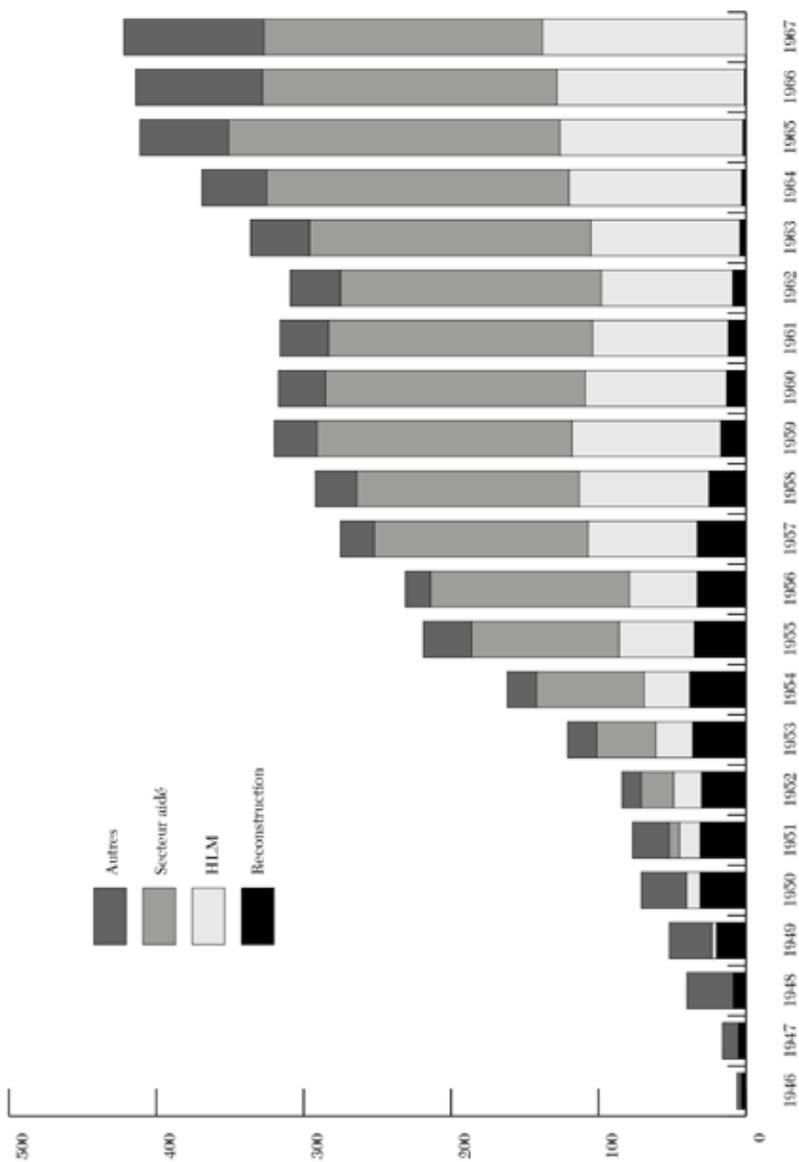


Figure 1 : Nombre de logements achevés par secteur de financement, 1946-1967.
 Source: INSEE, cité par Effosse, 2003, p.4. Document PL.

de l'Etat de mettre en place «une nouvelle forme de production d'habitat collectif»¹⁶. Il s'agit d'un programme de construction de 10 000 logements par an sur cinq ans, reprenant à grande échelle l'esprit des Chantiers Expérimentaux, afin de permettre de développer l'industrialisation en grandes séries. Le programme est la suite du concours pour 800 logements de la cité Rotterdam à Strasbourg, initié en 1949. C'est aussi le «programme des 4000 logements dans la région parisienne» qui est alors lancé, de 1952 à 1956, prescrivant l'utilisation de la préfabrication lourde, avec le fameux procédé Camus¹⁷. Gwenaëlle Le Goullon remarque cependant que ce second programme, bien que plus connu, est moins représentatif de la politique de reconstruction que le Secteur Industrialisé :

Le Secteur Industrialisé était une structure pérenne qui menait une politique nationale de moyen terme et non un programme ponctuel destiné à la seule région parisienne.¹⁸

Le but affiché du Secteur Industrialisé était de «promouvoir autant que possible la préfabrication industrielle des éléments de construction et des équipements»¹⁹.

La décennie se poursuit avec la prise d'importance du logement sur la scène médiatique, notamment par l'appel de l'Abbé Pierre suivant la mort d'un sans-abri au cours de l'hiver 53-54. C'est aussi le début du second plan (1954-57) donnant la priorité au logement, au contraire du premier (1946-1952) qui plaçait en priorité l'énergie,

16 Paul Landauer, cité par LE GOULLON, 2014, p.99.

17 Système de construction par grands panneaux préfabriqués breveté en 1948 et développé de 1949 à 1952. Les éléments combinent structure, remplissage et équipements, et sont novateurs par leurs dimensions, le caractère unifié de leur préfabrication, et surtout l'«incorporation fonctionnelle des éléments»: le second oeuvre est intégré au gros oeuvre.

18 LE GOULLON, 2014, p.107.

19 LE GOULLON, 2014, p.110.

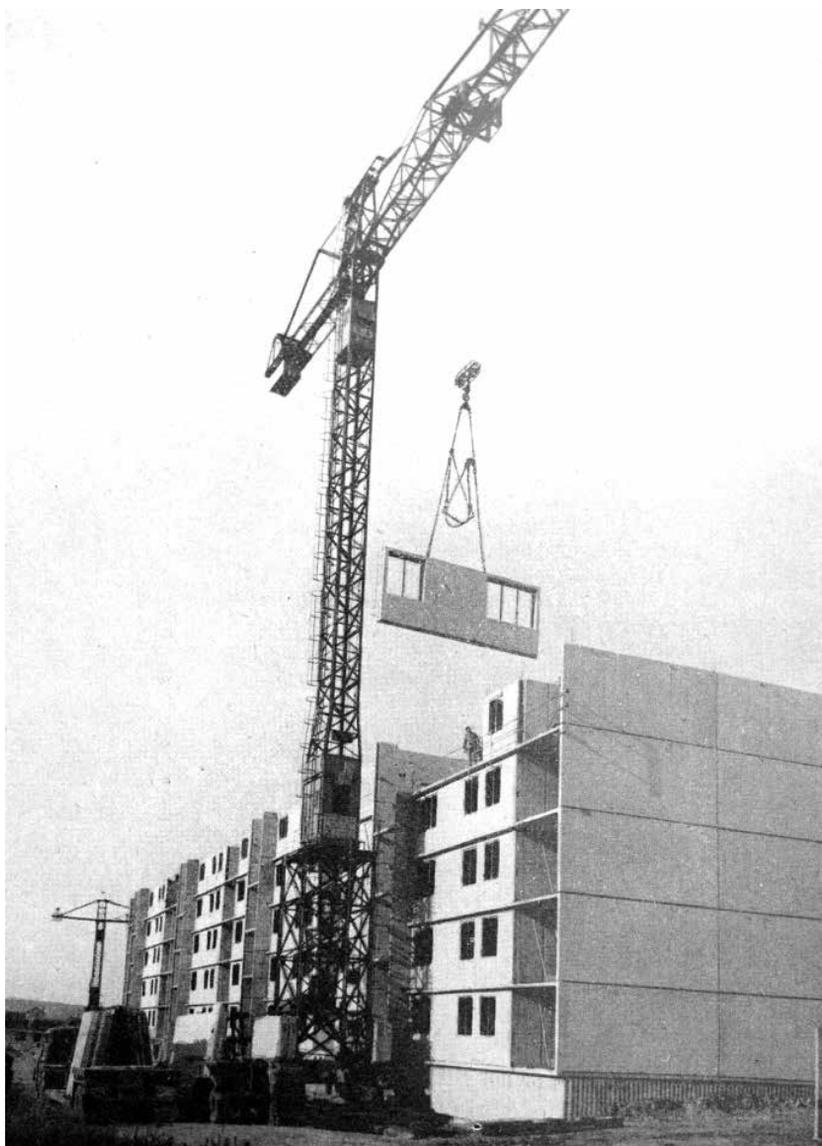


Figure 2 : Montage d'un panneau par le procédé Camus.
Tiré de Techniques et Architecture, 17ème série, n°5, novembre 1957.

le transport et l'industrie. Ainsi Pierre Courant, prenant la tête du MRU en 1953, inaugure le lancement d'une impressionnante série de programmes de logements sociaux mettant l'accent sur l'industrialisation : le «plan Courant»²⁰ (1953), les LOGECOS²¹ (1953), les LEPN²² (1953), l'opération «Million» visant la construction de LEN²³ (1955) puis de LOPOFA²⁴ (1956), et le «secteur épargant la main-d'oeuvre» (1956).

Le rôle de l'Etat n'est cependant pas seulement pratique, mais aussi idéologique, et parmi les motivations de la politique de reconstruction, la volonté de redonner une stabilité «psychologique» au pays est capitale. Gwenaëlle Le Goullon affirme ainsi que la reconstruction fut conçue comme une oeuvre «autant morale et politique que technique et économique»²⁵.

Or l'idéologie de l'intégration de l'industrie dans l'architecture fut d'abord théorisée par des architectes, au moins depuis l'exemple de l'automobile des années 20, et la «maison en série»²⁶ du Corbusier, «fabricant le plus constant, le plus génial, le plus clairvoyant [du

- 20 Programme accordant une prime de 1000 francs par mètre carré de logement construit.
- 21 Logements économiques et familiaux, dont la normalisation devait «inciter les entreprises à se concentrer pour assurer une production en série et donc industrialisée», voir Le Goullon, p.168.
- 22 Logements Economiques de Première Nécessité, dits «cités d'urgence», utilisant les crédits du Secteur Industrialisé, et devant ainsi «appliquer [...] les méthodes d'industrialisation de la construction mises au point dans les chantiers expérimentaux puis dans les programmes du SI», voir Le Goullon, p.173.
- 23 Logements Economiques Normalisés, programme de 20 000 logements, visant à «développer par la normalisation et la typification l'effort d'industrialisation des éléments d'équipement», Archives Nationales du MRL, cité par Le Goullon, p.183.
- 24 Logements populaires et familiaux, évolution des LEN.
- 25 LE GOULLON, 2014, p.38.
- 26 LE CORBUSIER, *Vers une architecture* [1923], 2009, p.185.

mythe industriel]»²⁷, affirmant :

La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison. Il faut créer l'Etat d'esprit de la série, l'Etat d'esprit de construire des maisons en série, l'Etat d'esprit d'habiter des maisons en série, l'Etat d'esprit de concevoir des maisons en série.

L'idéologie industrielle chez les architectes

Sans retracer l'histoire de l'origine et du développement de l'idéologie industrielle dans l'architecture française, qui dépasserait le cadre de notre propos, nous pouvons étudier la diversité des discours à son sujet dans les revues françaises à partir des années 40. C'est en particulier dans l'*Architecture Française* et surtout *Techniques et architecture* que les débats sur la technologie sont menés. Remarquons que la l'ambigüité du terme d'«industrialisation» est évidente, et qu'il nous appartiendra de préciser sa définition par chaque architecte dont nous étudierons la pensée, ou chaque mouvement que nous distinguerons.

Les partisans de l'industrialisation totale du bâtiment

Une première catégorie d'articles est généralement partisane d'une industrialisation poussée du bâtiment. Une figure centrale de cette école de pensée est celle de Marcel Lods, architecte résolument convaincu d'un ensemble de principes «modernes» allant de l'industrialisation du logement à la Charte d'Athènes, dont il est «l'un des plus ardents défenseurs et propagandistes»²⁸. C'est ainsi à travers ses publications que nous suivrons les étapes de pensée de cette «école».

Lods affirme radicalement sa défense de l'application sans limite de l'industrie à la construction dès 1945 en expliquant que

27 Henri RAYMOND, «L'industrialisation du logement en France : utopie architecturale et mythe technocratique», dans GUIDOT, 1983, p.178.

28 LUCAN, 2001, p.42.

la maison la plus satisfaisante «ne peut être réalisée qu'à l'aide des moyens industriels les plus poussés»²⁹.

Il est parmi les premiers à dénoncer l'idée d'un «retard» du développement technique du bâtiment par rapport aux autres industries, qui sera repris et généralisé par les discours de l'Etat notamment. En 1944, il expliquait que les industries évoluent par crises, et que celle du bâtiment n'avait pas encore eu lieu³⁰. Il poursuit en affirmant en 1945 que «la mise en œuvre d'une matière quelconque, à l'aide de moyens mécaniques, a abouti, dans l'immense domaine des objets modernes, à des succès trop incontestables pour qu'on s'arrête à l'impossibilité d'un résultat identique dans le bâtiment»³¹, persistant plus de dix ans plus tard, en insistant sur le fait que «le bâtiment n'évolue pas à la même allure que les autres activités de l'homme»³².

C'est en particulier le chantier - déjà décrit par Le Corbusier comme «éclosions sporadiques où tous les problèmes se compliquent en s'entassant»³³ - qui est l'objet des volontés de transformation modernisatrices. En effet, les deux notions fondamentales du mythe de l'industrialisation, celles de «standard» et de «mécanique parfaite» selon Jean Pierre Portefait, témoignaient d'un rapport nouveau à la mise en œuvre et à la production. La première notion s'était développée pour faire correspondre chaque fonction à un élément normalisé, productible en usine hors du chantier, et la seconde se caractérise par une recherche de formes pures synthétisant une industrie idéale, et la

29 LODS, «l'industrialisation du bâtiment», l'*Architecture d'aujourd'hui*, n°1, mai-juin 1945.

30 LODS, «L'avenir de la technique», *Construire : doctrines et programme*, 1944, édité par Techniques et Architecture.

31 LODS, «L'industrialisation du bâtiment», l'*Architecture d'aujourd'hui*, n°1, mai-juin 1945, p.29-30.

32 LODS, «Le problème. Produire industriellement les bâtiments. Dessiner le pays», *Techniques et Architecture*, 17^{ème} série, n°5, novembre 1957.

33 LE CORBUSIER, 1923, p.193.

volonté d'assemblage «sec» de pièces parfaites³⁴.

Ces deux aspects de la volonté d'industrialisation progressent naturellement vers la notion de «préfabrication», qui dans son acception la plus générale désigne la production en atelier d'éléments ensuite assemblés sur le lieu final de construction -l'atelier pouvant être distant du chantier, ou bien installé sur place, et l'on parle alors de préfabrication foraine. La préfabrication est ainsi pour Marcel Lods le moyen de diminuer les opérations «sur le tas» et de faire passer le chantier d'une opération de façonnage à une opération de montage³⁵. Cette démarche participe donc autant d'une recherche d'efficacité que de «pureté» et de «normalisation».

La notion de préfabrication est cependant très vaste, et si l'idée de préfabrication est majoritairement considérée comme une solution digne d'intérêt, parfois simplement parce qu'elle est vue comme un processus inéluctable d'évolution de l'industrie du bâtiment avec lequel il faudrait donc composer, les débats sur ses modalités partagent les architectes, entre partisans d'une préfabrication «lourde» ou «légère», «ouverte» ou «fermée», ... Ce sont en particulier la nature et l'échelle des éléments qu'elle produirait qui sont sujets à débats.

La première distinction est opérée par Marcel Lods, qui dans un article de 1945 sépare deux grandes orientations que pourraient prendre selon lui l'augmentation de la part de l'industrie dans le bâtiment : le «traditionnel évolué» ou la «préfabrication totale»³⁶. La première procèdera selon lui d'une évolution du bâtiment traditionnel pour «adopter le maximum de procédés capables d'augmenter son rendement, de combiner les méthodes et procédés anciens avec une

34 PORTEFAIT, «Soixante ans d'industrialisation : l'évolution des idées.», *Techniques et Architecture*, n°332, octobre 1980.

35 LODS, «L'industrialisation du bâtiment», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°1, mai-juin 1945, p.29-30.

36 LODS, «L'industrialisation du bâtiment», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°1, mai-juin 1945, p.29-30.

technique et un matériel nouveaux»³⁷. Il ajoute cependant immédiatement qu'«à côté de lui, devra se développer le bâtiment intégralement usiné». Il développe ainsi un argumentaire extrême visant à ne laisser de côté aucune partie de la construction des bâtiments, rejetant «une position, toute particulièrement en «porte à faux», à laquelle on est conduit par l'esprit de demi-mesure que nous déplorons, consiste à dire qu'on peut industrialiser certaines parties du bâtiment arbitrairement choisies, tandis que les autres doivent obligatoirement demeurer dans l'obédience des procédés traditionnels.»³⁸. Il conclut: «Ce qui vaut pour un interrupteur électrique vaut pour le mur de façade ; ce qui vaut pour une serrure vaut pour un plafond.»³⁹.

Ainsi Marcel Lods milite pour une préfabrication «légère», dans laquelle il voit l'évolution des techniques, depuis le traditionnel au «traditionnel évolué» en passant par la préfabrication lourde. Il distingue «préfabriqué lourd» du «préfabriqué léger», en supposant l'évolution naturelle vers le second, dont il dit qu'il mènera à «[quitter] le monde de la construction pétrifiée, pour aborder celui de la construction montée »⁴⁰. Il remarque cependant lucidement le besoin accru de précision qu'implique une préfabrication totale, fût-elle légère, notant que «la lourde servitude du chantier comportait cette compensation de pouvoir intervenir». Plus tard, il construira l'ensemble de la Grande-Mare à Rouen (1966-1970) selon ces principes, dont le destin sera marqué de catastrophes et qui sont à présent en voie de démolition⁴¹.

37 *Ibid.*, p.30.

38 *Ibid.*, p.29.

39 *Ibid.*, p.29.

40 LODS, «Le problème. Produire industriellement les bâtiments. Dessiner le pays», *Techniques et Architecture*, 17^{ème} série, n°5, novembre 1957.

41 Voir notamment Martin ETIENNE, «Les « Lods » à Rouen, la guerre du feu», *Criticat*, n°19, 2017.

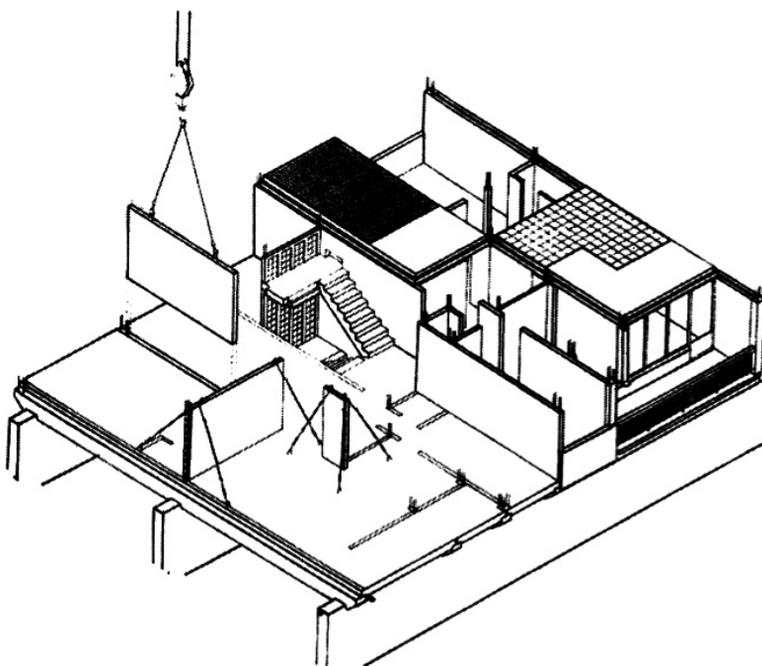


Figure 3 : Jean Dubuisson à Saint-Germain-en-Laye.
Procédé Camus utilisé par Jean Dubuisson au SHAPE Village.
Tiré de Techniques et Architecture, 11ème année, n°9-10.

Des architectes constructeurs contre la préfabrication lourde

Cependant, l'insistance sur une application de la préfabrication à l'ensemble des éléments des bâtiments n'est pas universellement partagée par les architectes d'alors, et certains établissent une distinction entre les enjeux propres à la structure de ceux propres aux équipements et au second-œuvre.

Par exemple, la préfabrication totale du gros-œuvre est critiquée par Gaston Bardet en 1948, qui y voit le refus de la diversité urbaine, des méthodes de maçonnerie traditionnelle, et un modèle impossible à appliquer à de grandes échelles de logements collectifs⁴². Bardet remarque que les matériaux anciens, comme la pierre, la brique, le bois, permettent toujours de construire plus économiquement que les nouveaux, comme le béton ou l'acier.

La position d'Auguste Perret est elle aussi révélatrice de tendances qui s'accroîtront. Si on pourrait *a priori* voir celui-ci, chantre de l'ossature monolithique et du travail artisanal soigné, comme peu enclin à une industrialisation et une standardisation de la construction, Yvan Delemontey montre que sa réflexion a dû prendre l'industrialisation pour objet lors de son vaste projet de la reconstruction du Havre de 1945 à la fin des années 50. Delemontey affirme qu'au-delà de l'attention portée par Perret à l'ossature et à la structure primaire de ses édifices, massive et durable, sa vision de l'enveloppe et des "remplissages" admet une modération de ces principes, car ceux-ci peuvent être constitués de matériaux légers et amovibles, et «l'architecture de Perret est donc autant une architecture du monolithisme et de la continuité structurelle qu'une architecture du joint et de l'assemblage, inaugurant ainsi une certaine esthétique de la préfabrication»⁴³. Perret reste attaché aux méthodes traditionnelles et à un artisanat de qualité, mais sera pourtant confronté à l'industrie lourde

42 Voir les critiques de Gaston Bardet à Richard Neutra dans BARDET, «le dilemme de Neutra ou l'urbanisme, antidote de la préfabrication», *l'Architecture Française*, n°83-84, 1948, p.4-7.

43 DELEMONTEY, 2015, *op. cit.*

et sérielle au Havre. L'expérience de préfabrication totale sur la partie nord de la Porte Océane sera un affront pour lui, qui affirmera que "transporter du béton est une hérésie"⁴⁴.

Enfin, c'est Jean Dubuisson qui se positionne en critique d'une préfabrication lourde et totale. Contraint d'utiliser le panneau Camus⁴⁵ pour ses logements SHAPE à Saint-Germain en Laye (1951-1952), il détourne leur destination originelle de panneaux de façade en les utilisant comme refends porteurs intérieurs. Suite à cette expérience de la préfabrication lourde, il affirme avoir réalisé que "transporter des panneaux lourds sur des kilomètres et des kilomètres, ça n'avait aucun intérêt"⁴⁶. Delemontey affirme que Dubuisson est plus convaincu par la préfabrication du second oeuvre que de la structure porteuse.

La défense des techniques locales

Au-delà de ce récit «dominant» d'une «fuite en avant»⁴⁷ du monde du bâtiment vers l'industrialisation lourde et totale, entre convaincus défenseurs de l'industrialisation et sceptiques exprimant leurs doutes, une grande partie des débats théoriques de cette période concerne en fait la persistance et la pertinence des techniques traditionnelles. Celles-ci sont documentées et objets d'intérêt, essentiellement pour leur frugalité énergétique et matérielle, et leur cohabitation avec les techniques nouvelles est défendue par certains architectes. Cet inté-

44 Cité dans Armand PIERHAL, "Comment le grand architecte A. Perret envisage le problème de la reconstruction", Temps présents, 27 octobre 1944, p.4.

45 Panneau développé de 1949 à 1952, novateur par ses dimensions, le caractère unifié de sa préfabrication, et surtout l' "incorporation fonctionnelle des éléments": le second oeuvre est intégré au gros oeuvre.

46 DELEMONTEY, 2015.

47 Voir DELEMONTEY, 2015, p.61: «Les concours du MRU: une fuite en avant quantitative et contradictoire».

rêt n'est en effet pas exclusif de celui pour les méthodes modernes, et c'est l'intégration de celles-ci dans la procédure ancestrale du chantier qui est débattue – ou l'inverse.

Redécouverte de l'architecture rurale

L'intérêt pour l'architecture traditionnelle remonte au moins aux «Chantiers 1425». Il s'agit de séries de relevés de l'architecture rurale française réalisés sous l'autorité de Georges-Henri Rivière, muséologue majeur du XX^{ème} siècle, créateur notamment du Musée National des Arts et Traditions Populaires en 1937. A partir de 1941, il commande avec la Société du Folklore Français et Urbain Cassan une série de dessins et études aux architectes français auxquels il entend faire échapper au Service du Travail Obligatoire (STO)⁴⁸.

Cet intérêt pour les architectures traditionnelles se manifeste d'abord par la publication d'ouvrages, dont les principaux sont *L'Architecture rurale et bourgeoise en France* de Doyon et Hubrecht, paru en 1941⁴⁹, et les *Croquis* d'Albert Laprade, en 1942. Les ouvrages sont alors surtout portés sur la description, la connaissance et la sauvegarde des savoirs-faire traditionnels, et leur discours sur les techniques modernes est soit inexistant, soit franchement critique. Ainsi Laprade affirme l'importance d'un artisanat de qualité, s'intéresse aux maisons traditionnelles et banales plutôt qu'aux réalisations d'exception, et appelle à la méfiance contre les constructions modernes répétitives, affirmant que «débiter en série de la tristesse ne peut que conduire l'humanité encasernée à la révolte perpétuelle, stupide, destructrice et sans remède»⁵⁰.

Cependant, au-delà de ces ouvrages qui tiennent plus de la monographie graphique ou du catalogue que de l'étude critique ou de l'essai, c'est aussi un véritable thème des débats d'architecture qui est alors lancé, comme en témoignent les numéros de *l'Architecture*

48 Entretien de l'auteur avec Paul Chemetov du 13 juin 2019.

49 DOYON et al., *L'architecture rurale et bourgeoise en France*, 1941.

50 LAPRADE, *Croquis*, 1942.

d'Aujourd'hui, l'Architecture Française et Techniques et Architecture qui traitent du thème.

Par exemple, dans la revue *Techniques et architecture*, à côté de numéros consacrés aux thèmes tels que «Normalisation» (3^{ème} année, n°1-2, 1943), on trouve des numéros consacrés à la « Maçonnerie» (3^{ème} année, n°9-10, 1943), aux « Techniques locales» (3^{ème} année, n°11-12, 1943), ou à l'« Architecture régionale » (7^{ème} année, n°1-2, 1947).

Défense du «traditionnel évolué»

Une figure centrale des débats autour des techniques traditionnelles est Pol Abraham, architecte de la reconstruction d'Orléans et théoricien de la technique dans l'architecture ayant notamment publié *l'Architecture Préfabriquée* en 1946. Ses idées sur l'industrialisation sont particulièrement fines et nuancées, et préfigurent un grand nombre de positions qui se développeront dans les générations suivantes.

Il affirme ainsi que le terme d'«industrialisation» est trop général pour désigner une réalité qui serait apparue dans les années 40, remarquant qu'il recouvre une réalité déjà existante, puisque les matériaux sont produits industriellement depuis un siècle (profilés IPN, etc...) ⁵¹. Pour lui, la question n'est pas de savoir s'il faut industrialiser le bâtiment, puisque c'est déjà le cas, mais plutôt de savoir dans quels domaines cette industrialisation est souhaitable et bénéfique, et devrait être développée, et dans quels domaines elle est néfaste et devrait être interrompue, ou annulée.

Ses conceptions à ce sujet se fondent sur la distinction du gros-oeuvre du second-oeuvre et des équipements. Alors que la structure et le gros-oeuvre en général ont tout intérêt à être réalisés avec des techniques locales et des matériaux locaux, les équipements et finitions ont beaucoup à gagner de procédés industriels.

51 ABRAHAM, "l'industrialisation du bâtiment", *l'Architecture française*, n°58-59, mai-juin 1946, p.78.

C'est d'abord pour une raison de rapidité d'exécution: il note en effet que la structure est réalisée rapidement, mais le second-œuvre est extrêmement lent, citant l'exemple d'un sanatorium dont le clos et couvert est achevé en sept mois, mais dont les travaux d'achèvement demandent encore un an. Le problème est la succession d'interventions d'artisans différents, non synchronisés. Il s'engage ainsi plutôt pour la préfabrication du second-œuvre que celle de la structure primaire, car celle-ci peut souvent être réalisée efficacement avec les moyens locaux :

Il y a des cas [...] où les ressources en matériaux naturels susceptibles de passer, pour ainsi dire sans transformation, de la nature à l'ouvrage, imposent sans rémission le façonnage sur le tas. [...] L'adaptation au site, au climat, au paysage urbain ou rural, l'exacte et subtile conformité au programme matériel et moral, une certaine variété dans l'uniformité, demeurent des qualités essentielles sur le plan architectural et humain qui ne se concilient pas très bien, quoi que l'on ait pu dire, avec une standardisation outrancière.⁵²

Ainsi, pour la reconstruction d'Orléans qu'il dirige de 1944 à 1949, il se concentre plus sur la standardisation du second-œuvre et des travaux d'achèvement que du gros œuvre, développant des concepts tels que "blocs-porte", "bloc-eau", ...

La seconde notion concerne la notion de poids. A cette époque sévit en effet la "querelle du poids", entre partisans de murs lourds à grande inertie thermique, et murs légers bien isolés. Abraham est du premier camp, voulant concilier les "procédés millénaires" avec l'industrie du bâtiment⁵³. Il introduit la notion de "poids manipulé" pour prendre en compte les transports nécessaires à l'élaboration des matériaux, permettant de remettre en question la «légèreté» économique de l'acier vis-à-vis de la meulière par exemple, en réalisant que

52 *Ibid.*, p.79.

53 ABRAHAM, "Défense et illustration de la maçonnerie", *Techniques et architecture*, série 3, n°9-10, 1943, p.229-240.

les matières premières sont coûteuses en transports et énergie :

On dira un mot de l'aspect «charbon» à cause de son actualité. Notre mur en moellon de tout à l'heure exigerait pour le mortier et pour l'extraction 10 à 12 kgs de charbon, alors que le mur tout acier, pesant dix fois moins en demanderait, pour la production du métal, l'usinage et le montage, environ 350 kgs.⁵⁴

Pol Abraham postule ainsi que «la règle est probablement que le moyen le plus économique est celui qui élimine au maximum transformations et transports successifs»⁵⁵. Il milite ainsi pour une rationalisation des techniques de chantier, afin d'éviter le résultat néfaste qu'il note : «cette insane cacophonie des villes et des banlieues, [et] ce brassage dans l'espace des matériaux les plus divers qui fait employer le granit de Ploumanach à Aix-les-Bains et la tomette de Marseille à Calais»⁵⁶.

Pol Abraham prône ainsi un «réalisme constructif» qui s'écarte de l'image idéalisée du monde industriel, par rapport auquel le bâtiment serait retardataire. Sa reprise de l'éternelle analogie du bâtiment vis-à-vis de l'automobile dans sa *Défense et illustration de la maçonnerie* est à ce propos édifiante.

Il formule d'abord une critique assez classique du fonctionnalisme excessif qui assimile l'automobile, répondant à des besoins précis et «ne permettant que quelques gestes soigneusement sélectionnés», à la maison, «contenant dans lequel la vie s'épanouit librement, où l'aisance des mouvements de détente ou de travail, les gestes du repos, ne subissent pas de contraintes appréciables»⁵⁷.

54 Pol ABRAHAM, "l'industrialisation du bâtiment", *l'Architecture française*, n°58-59, mai-juin 1946, p.78.

55 *Ibid.*, p.233.

56 *Ibid.*, p.234.

57 ABRAHAM, "Défense et illustration de la maçonnerie", *Techniques et architecture*, série 3, n°9-10, 1943, p.230.

Mais c'est ensuite une remise en question plus technique de l'analogie qu'il formule. Pour lui, ce rapprochement effectué par certains architectes modernes provient d'une exagération de l'importance des machines dans la maison - et non directement de l'assimilation de la maison à une machine. En effet, alors que l'automobile perd totalement son utilité en cas de panne de son moteur, il est primordial que la maison traditionnelle puisse continuer à fournir un abri sec et chaud sans le support d'instruments dépendant d'un apport énergétique et d'un fonctionnement mécanique aléatoire :

On ne finirait pas de faire ressortir les différences entre la maison traditionnelle traversant les siècles, avec quelques rares interventions du couvreur, et l'auto d'avant-guerre que l'on changeait tous les ans et qui nécessitait toutes les semaines l'intervention du garagiste.⁵⁸

La reprise des questions techniques dans l'enseignement

Ces débats ne se cantonnent pas uniquement au monde des revues et des théories, mais influencent une certaine mutation de l'enseignement de l'architecture. Ce sont en particulier deux ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts qui remettent en question l'académisme des ateliers classiques : l'atelier extérieur de Marcel Lods, et dans une moindre mesure celui d'André Lurçat puis Guy Lagneau.

Marcel Lods fonde un atelier extérieur à l'Ecole des Beaux-Arts en 1942, auquel viennent s'associer André Hermant (1908-1978) et Henri Trezzini (1902-1976) en 1947. Hermant et Trezzini furent les élèves d'Auguste Perret, et selon Jean Deroche, l'origine de l'atelier vient du souhait de Perret vieillissant que ses meilleurs élèves se regroupent pour former un atelier⁵⁹. En effet, André Hermant fut un membre de l'équipe d'Auguste Perret pour la reconstruction du Havre, en charge de la Porte océane, réalisée de 1949 à 1956, où il avait réalisé des grilles de balcons avec des techniques du XIX^{ème}

58 *Ibid.*, p.231.

59 Entretien de l'auteur avec Jean Deroche.

siècle, ce qui était exceptionnel pour l'époque. Henri Trezzini a lui aussi fréquenté l'atelier d'Auguste Perret aux Beaux-Arts en 1923 et 1924, et travaillé avec celui-ci. Dans cet atelier se succèdent des architectes dont nous reparlerons, comme Jean Renaudie, Jean Derroche, Renée Gailhoustet, Roland Simounet⁶⁰.

Une autre atelier est celui de Guy Lagneau (1915-1996), reprend en 1947 celui d'André Lurçat, avec Michel Weill (1914-2001), qu'il connaît pour avoir travaillé avec lui dans l'atelier d'Auguste Perret, aux Beaux-Arts ainsi que pour la reconstruction du Havre, et avec Jean Dimitrijevic (1926-2010). Guy Lagneau fait partie de la troisième génération de l'atelier d'Auguste Perret, ayant collaboré à la mise au point du plan général du Havre⁶¹, avec André Hermant notamment. Dans cet atelier se retrouvent Paul Chemetov et Jean Perrottet.

Cas d'étude : Les Buffets à Fontenay-aux-Roses (1954-59)

En parallèle de leur atelier aux Beaux-Arts, Guy Lagneau, Michel Weill et Jean Dimitrijevic créent leur agence en 1952: l'Atelier d'Etudes Architecturales (ATEA), aussi nommé atelier LWD, qui sera proche de Jean Prouvé et Charlotte Perriand, dès le projet d'hôtel de France à Conakry en 1952. Le jeune architecte Jean Perrottet, ayant été étudiant dans leur atelier, rejoint l'agence après son diplôme. Il est chargé de la seconde partie du musée du Havre, puis se voit instauré chef de projet pour un ensemble de 261 logements dans la commune de Fontenay-aux-Roses. François Bloch-Lainé, directeur de la Caisse des Dépôts et Consignations, avait promis à Lagneau et Weill une opération de logements, mais Léon-Paul Leroy, alors directeur de la SCIC, les considérait comme «dangereux», et ne leur confie qu'une petite opération.

60 Voir DEVILLERS, «Les derniers puritains», AMC, n°11, avril 1986, pp.118-127.

61 ABRAM, *Les architectes du troisième atelier Perret : la génération des Trente Glorieuses*, 2015, p.38.



Figure 4 : Vue aérienne des Buffets en 2019.

Document PL



«Faire autrement»⁶² que les grands ensembles

Michel Weill et Jean Perrottet vont tous les samedis matins visiter les opérations qui se construisent en région parisienne, afin de se former un regard critique sur les opérations qui étaient alors en cours. Le modèle de certains grands ensembles, réalisés en préfabrication lourde et comportant des cages d'escaliers ne desservant que deux logements, est alors un repoussoir. Les architectes cherchent ainsi à développer un type d'organisation qui permette davantage de diversité dans les rapports entre voisins, par des paliers plus généreux desservant plus de logements. De plus, le site comportait de très beaux arbres que les architectes entendaient conserver. Ainsi, la solution pour les préserver et permettre une distribution ample fut de concevoir des logements carrés, en 11 «plots» de 24 logements environ, donnant 261 logements répartis librement sur le terrain de 2,8 ha.

62 Entretien de l'auteur avec Jean Perrottet.



Figure 5 : Les Buffets en 2019.

Photo PL.

Jean Perrottet affirme ainsi que l'ensemble des Buffets témoignait d'une volonté de «faire autrement» que le modèle des «grands ensembles». Si le bâtiment n'était pas conçu comme un manifeste, Perrottet remarque que «par la force des choses, [l'ensemble des Buffets] est devenu «contre les grands ensembles» »⁶³.

Ainsi, la réalisation de la structure est confiée à une petite entreprise d'Aulnay-sous-bois nommée Dordonnat. La morphologie du groupement en plots n'est ainsi pas seulement adoptée pour des considérations spatiales, mais aussi pour l'organisation de chantier impliquée. En effet, cette disposition «permet une souplesse d'organisation du chantier intéressante», et «l'échelonnement de la mise en œuvre des différents bâtiments permet une bonne répartition des équipes de travail des différents corps d'Etat», puis que «le matériel

63 Entretien de l'auteur avec Jean Perrottet.

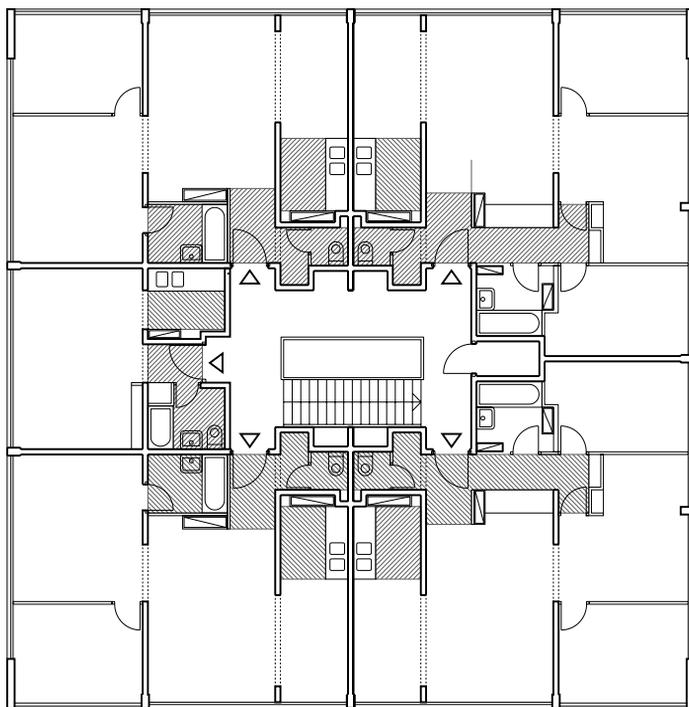


Figure 6 : Plan type des Buffets.
Echelle 1:200. Document PL.



LA TECHNOLOGIE EN QUESTION APRÈS LA GUERRE





Figure 7 : Les Buffets en 2019.

Photo PL.

est du type léger, une seule grue suffit par bâtiment». De plus une attention particulière est portée à la répartition des dépenses entre la structure, en béton armé économique, et le second-œuvre, et «l'économie sur le gros-œuvre a permis de soigner particulièrement les façades [...]». ⁶⁴

La répartition des bâtiments en plots plutôt qu'en barres peut ainsi se voir comme une façon de se démarquer d'une «architecture du chemin de grue», témoignant dans sa linéarité et sa répétitivité de moyens lourds de construction. Ici, la liberté de disposition et l'échelle réduite des bâtiments représente donc, au-delà d'une volonté d'implantation délicate sur le site, un expression des méthodes légères et rationnelles de construction.

64 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°87, 1960, p.19.

2. LE CHANTIER COMME LIEU DE LA RÉSISTANCE DANS LES ANNÉES 60

Alors que l'urbanisme technocratique s'intensifie avec le début de la Vème République et la création des Z.U.P.¹, et que «le logement «statistique» devient une réalité de masse»², une position alternative est développée par une génération d'architectes «engagés»³. Ceux-ci poursuivent la remise en question de l'académisme des Beaux-Arts et du technocratisme de la commande d'Etat qu'ils ont développé dans les ateliers «contestataires» de l'Ecole en fondant eux-mêmes leurs propres ateliers pluridisciplinaires, dont l'AUA⁴ et l'ATM⁵ sont les plus médiatisés. Ils ajoutent une dimension politique au rejet des

- 1 Procédure créée le 31 décembre 1958 formant une structure administrative obligatoire pour toute construction d'un groupe de plus de 100 logements, et imposant un minimum de 500 logements. Voir Centre Scientifique et Technique du Bâtiment, Isabelle Buttenwieser, *Panorama des techniques du bâtiment: 1947-1997*, Paris, CSTB, 1997, p.20.
- 2 VAYSSIÈRE, 1988, p.73, à propos des années 1958-59.
- 3 Voir COHEN et al., 2015.
- 4 Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, fondé en 1960 par Jacques Allégret avec Jean Perrottet, Jean Tribel et Georges Loiseau, rejoints ensuite par Paul Chemetov (en 1961), Jacques Kalisz (1963), Henri Ciriani (1968), Borja Huidobro (1970), Christian Devillers (1974), dissolu en 1986.
- 5 Atelier de Montrouge, fondé en 1958 par Jean Renaudie, Pierre Riboulet, Gérard Thurnauer et Jean-Louis Véret, dissolu en 1981.

«grands ensembles», leur engagement communiste les menant à refuser le mythe de perfection industrielle d'une politique «déshumanisante» et à revendiquer un lien avec la société et la production.

Au-delà de la puridisciplinarité et de la dimension sociale qui ont souvent été remarquées dans leur architecture, c'est leur érection du chantier comme lieu de l'engagement théorique et politique qui est primordial. Pour ces architectes «plus à l'aise dans la fabrique des projets [que pour] théoriser leur attitude critique»⁶, la mise en oeuvre est l'objet d'une grande attention, et ceux-ci développent une véritable éthique de la construction, dans laquelle l'ouvrier prend une place importante.

Les critiques n'auront pas manqué de les taxer de «brutalisme à la française», et leur attribuer des volontés surtout esthétiques, occultant leurs revendications matérielles et sociales. Une oeuvre majeure sera ainsi étudiée: les *Bleuets* de Paul Bossard (1959-1962), rapidement érigée après sa construction comme icône de la résistance contre les grands ensembles, mais souvent réduite à une démarche formelle et «beaux-arts».

Les «derniers puritains» contre les grands ensembles

«La machine s'emballer»⁷, la résistance émerge

Après le Plan Courant et le lancement du Secteur Industrialisé au début des années 50, et l'Etat promeut de plus en plus un modèle unique que Bruno Vayssière nommera «architecture statistique»: du logement collectif, dont la structure est issue de la préfabrication lourde, constitué en «grands ensembles» comprenant plusieurs centaines de logements. Comme représenté sur la Figure 1, la production atteint sa vitesse de croisière de 300 000 logements par an dans les années 60, dont 90% aidés par l'Etat⁸. La définitions de la procé-

6 Voir RAMBERT, dans BLAIN, 2008, p.8.

7 VAYSSIÈRE, 1988, p.63, à propos des années 1962-1969.

8 DUFAUX et al., 2004.

de dure des ZUP en 1959 entérine cette recherche de grande échelle et de répétitivité.

Comme nous l'avons vu avec l'exemple des *Buffets* à Fontenay-aux-Roses, les architectes ne furent cependant pas unanimes à répondre aux grandes commandes de l'Etat. A la fin des années 50, certains architectes essentiellement issus des ateliers contestataires de Marcel Lods et Guy Lagneau se regroupent en ateliers pluridisciplinaires, et entreprennent des réalisations qui se veulent différentes de la majorité de la production d'alors. Dès un dizaine d'années après, le travail d'agences comme l'AUA ou l'Atelier de Montrouge sera l'objet d'admiration pour la génération suivante, constituée d'architectes nés juste après la seconde guerre mondiale et terminant leurs études autour de mai 68.

Parmi ceux-ci, Christian Devillers (né en 1946) affirme ainsi que sa génération, qui était au coeur de la violente remise en question de l'Académie, de la profession et de l'Ordre des architectes, voyait en ces ateliers des modèles particulièrement inspirants. Il affirme ainsi:

On savait qu'il y avait quelques agences, comme l'Atelier de Montrouge ou l'AUA, qui surnageaient. Pour le reste, on avait un mépris total, d'ailleurs très immérité [...] ⁹

Première définition d'une génération: le «brutalisme à la française» des «derniers puritains»

Ainsi, dès les années 80, cette génération née après la guerre fait entrer ces ateliers dans l'histoire, notamment à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Architecture Mouvement Continuité* paru en avril 1986 sous la direction de Jacques Lucan, proposant une relecture historique des trente dernières années de l'architecture française¹⁰.

Ce numéro incorpore un long panorama de la production de-

9 Entretien de l'auteur avec Christian Devillers.

10 AMC, n°11, «1950-1980 : trente ans d'architecture française», avril 1986.

puis les années 1950, juxtaposant une frise chronologique des réalisations marquantes, des images de ces réalisations, et des courts textes d'analyse ou de théorie. Pour la double page consacrée au milieu des années 1960, le texte a pour titre «brutalisme à la française». Il décrit le travail de certains architectes actifs à cette époque, parmi lesquels il compte l'AUA et l'ATM, comme une «exaltation de la matière, expression de mises en œuvre souvent artisanales, rudes et simplicité des formes», et lie immédiatement cette démarche à une autre, bien connue : «des préoccupations qui rencontrent celles de l'architecte de la maison Jaoul (1952-1956). Encore le Corbusier!»¹¹. Nous reviendrons sur cette filiation.

Plus loin dans le numéro, Christian Devillers rédige un article prenant cette génération pour objet, qu'il intitule «les derniers puritains»¹², empruntant presque l'allure d'un manifeste *a posteriori*¹³. Devillers cite dans son panthéon personnel les figures de Paul Bossard, Roland Simounet, Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp, Edith et René Aujame, Renée Gailhoustet, les membres de l'Atelier de Montrouge, les membres de l'AUA. En particulier, Paul Chemetov, Jean Deroche et Pierre Riboulet on en commun, outre leur entrée aux Beaux-Arts entre 1945 et 1949 et la production de leurs premières oeuvres autour de 1960, leur remise en question de la production dominante de leur époque. Plus généralement, il voit la définition de cette génération dans sa «position critique vis-à-vis de la construction répétitive et sérielle».

Parmi les influences nombreuses de ces architectes, se retrouve en permanence citée une oeuvre «marginale» et «héroïque»¹⁴ : l'opération des *Bleuets* à Créteil, de l'architecte Paul Bossard (1928-1998),

11 *Ibid.*, p.48.

12 Il s'agit d'une référence à un ouvrage sur l'oeuvre du pianiste Glenn Gould qui était sorti à cette époque: Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould : Le dernier puritain*, Paris, Fayard, 1983.

13 DEVILLERS, «Les derniers puritains», dans *AMC*, n°11, avril 1986.

14 François LAISNEY dans *AMC* n°35, 1974, p.94.

dont ce sera quasiment la seule oeuvre connue et publiée.

Cas d'étude : Les Bleuets à Créteil (1959-62)

Contexte et implantation

En 1959, Paul Bossard achève ses études aux Beaux-Arts où il étudiait au sein de l'atelier de Louis Arretche, tout en se faisant remarquer par son travail chez les architectes Michel et Jean-Pierre Beguin et Jean Dubuisson. Il crée avec Jean Daladier un bureau d'études nommé Somhaco: Société pour la modernisation de l'habitat et de la construction.

La société Immobilière de Construction de Paris (ICP) confie alors à la jeune équipe une partie de l'opération qu'elle prévoit sur les 5,5 hectares récemment acquis à Créteil. Parmi des programmes d'habitation confiés à différentes équipes d'architectes, l'ICP propose la réalisation de cinquante logements à Paul Bossard, qui juge cette quantité trop faible pour les méthodes de chantier auxquelles il réfléchit, et parvient à obtenir la «mission complète du maître d'oeuvre» pour 560 logements¹⁵.

Paul Bossard s'entoure alors d'ingénieurs structure ayant travaillé chez Pouillon ainsi que de spécialistes fournis par un accord avec la Socotec¹⁶, organisme de contrôle nécessaire pour tout projet, avec lequel il négocie afin de pouvoir «assumer seul la direction et la responsabilité de la mise au point des études du projet, de l'organisation, de la coordination et de la surveillance des travaux»¹⁷. Cette entente permettra au projet d'échapper au cadre réglementaire habituel des logements sociaux, et d'être pris en charge par le Ministère de la Construction au titre de programme expérimental, même si le cadre général du projet reste le programme HLM. Ainsi, l'idéalisme certain de l'architecte est compensé par sa «connaissance de la réalité

15 AMO, *Les bâtisseurs de la modernité*, 2000. p.100.

16 Société de Contrôle Technique et d'expertise de la construction.

17 AMO, *Les bâtisseurs de la modernité*, 2000. p.101.



Figure 8 : Vue aérienne des Bleuets en 2019.
Document PL.



constructive», qui lui permet de se rendre crédible aux yeux de ses interlocuteurs:

Cette capacité et cette volonté de prendre en charge le processus constructif ont emporté l'adhésion du maître d'ouvrage malgré le risque qu'il prenait du fait que l'architecte n'ait encore rien réalisé sous son nom¹⁸.

Contre les «plans-masse» des grands ensembles

L'implantation et la topographie du terrain sont soigneusement étudiées, Paul Bossard parvenant à mettre à l'écart la tour au nord du terrain projetée par l'équipe Brown-Sarda, Mikol, Ascher, ainsi que la barre de 144 logements à l'est. Par son jeu sur les niveaux, la disposition et la typologie des bâtiments - les rez-de-chaussée ne sont par exemple pas habités, le projet de Bossard s'oppose à un plan masse

18 AMO, *Les bâtisseurs de la modernité*, 2000, p.102.

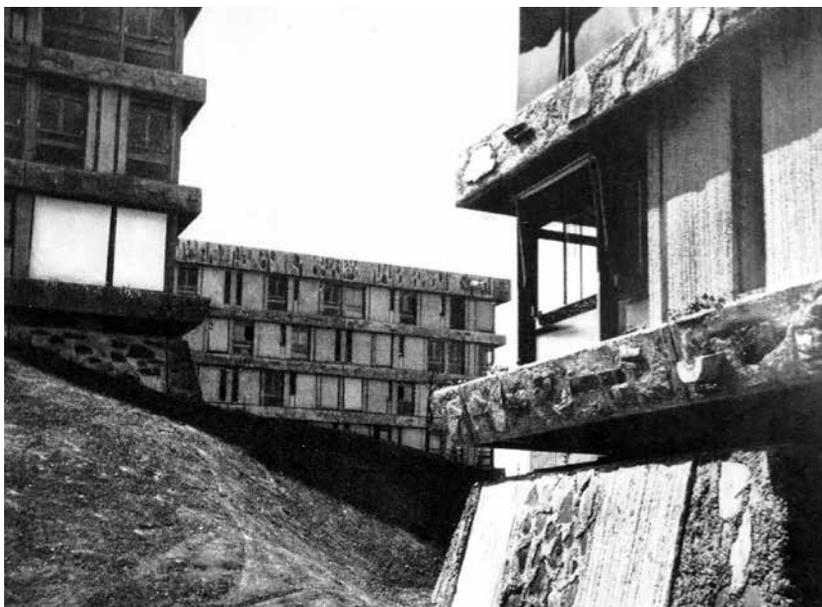


Figure 9 : Les Bleuets.

Tiré de *l'Architecture d'aujourd'hui*, n°104, octobre-novembre 1962, p.40-41.

en «barres parallèles» sur terrain vierge et plat. Il utilise notamment les déblais des fondations pour les remblais du parc dans lequel les bâtiments sont disposés, contournant ainsi l'absence de budget alloué à ceux-ci dans les programmes de HLM. A l'opposé des programmes urbains habituels de cette période, qui afin de réserver des «espaces verts» dans les grands ensembles conçoivent ceux-ci comme des blocs introvertis vers un centre piéton rejetant les voitures - et la ville - à leur périphérie à laquelle ils tournent le dos, Bossard prend une position à contre-courant en disséminant les stationnements automobiles dans le parc. Il affirme ainsi vouloir «imbriquer toutes les composantes du projet pour parvenir à l'unité de pensée, seule capable de satisfaire l'équilibre de l'être humain», affirmant:

Je crois beaucoup au phénomène de l'alliance. [...] La fondation est en relation avec la structure; la structure avec la fluidité, la flânerie

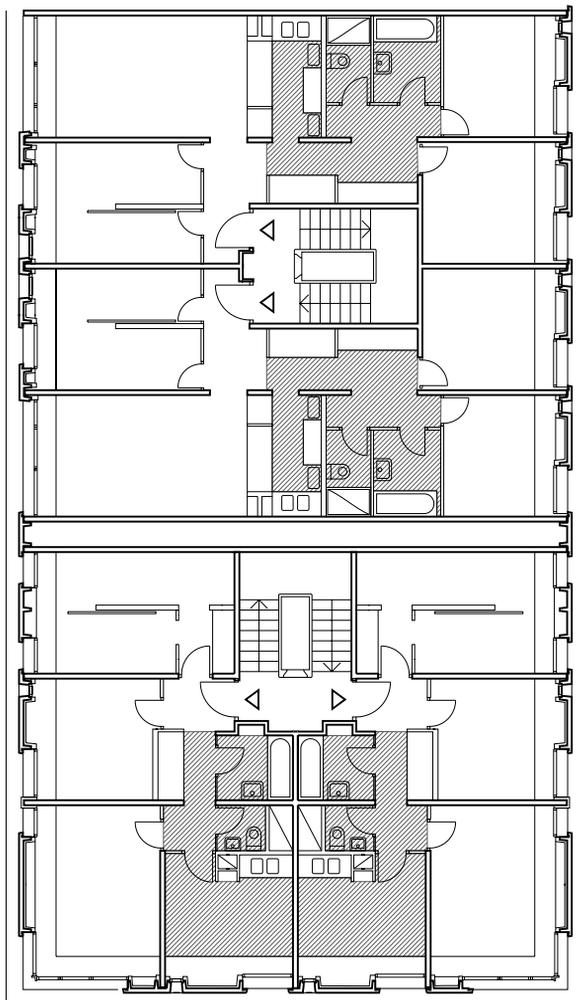


Figure 10 : Plan type des Bleuets.
Echelle 1:200. Document PL.



LE CHANTIER COMME LIEU DE LA RÉSISTANCE DANS LES ANNÉES 60



avec l'occupation des lieux, avec le stationnement des autos¹⁹.

Remarquons que la pertinence de cette démarche se révèle aujourd'hui, puisqu'il a suffi de démolir le bâtiment le plus au sud du projet pour entièrement désenclaver l'ensemble, et le faire traverser par une route lui donnant la morphologie d'un quartier contemporain (voir vue aérienne contemporaine, Figure 8).

Esthétique brutaliste contre l'image de perfection industrielle

Au-delà de la morphologie urbaine, le projet s'oppose surtout à la production dominante dans la texture et l'expression de la matérialité de la construction. Ainsi, bien que les bâtiments soient produits par les méthodes les plus avancées disponibles dans l'industrie - des pièces de béton préfabriqué assemblées sur une structure en béton coulé en place, le projet fut érigé en icône de la critique de l'industrialisation sérielle recherchant une apparence de perfection machiniste.

Jacques Lucan voit ainsi dans le projet une volonté de symboliser le travail artisanal. Ainsi, des pierres schisteuses d'une carrière voisine sont incluses manuellement par les ouvriers au béton coulé en place, afin de traduire la volonté de Paul Bossard de symboliser et glorifier l'œuvre des maçons. Un critique en dira, dans les années 70:

L'archaïsme de ces blocs [...] est une dénonciation de l'usage idéologique de la technique, de son usage mystificateur dans la création de l'image falsificatrice, donnée par une apparence de perfection industrielle, d'une rationalité technique neutre qui naturalise la massification du logement en l'identifiant à l'idée de progrès technique et social.²⁰

Maurice Besset inclut ainsi le Bossard des Bleuets parmi les partisans d'un «humanisme de la forme architecturale», démarche empirique

19 AMO, *Les bâtisseurs de la modernité*, 2000, p.104.

20 ISRAEL, «La cité des bleuets à Créteil», *Architecture mouvement continuité*, n°42, juin 1977.

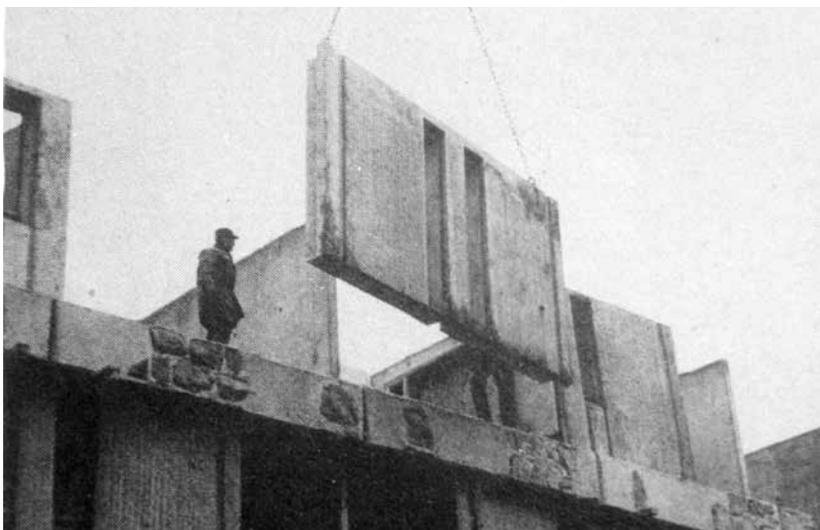


Figure 11 : Les Bleuets: Pose des panneaux préfabriqués.

Tiré de *l'Architecture d'aujourd'hui*, n°104, octobre-novembre 1962, p.40-41.

tentant de révéler le processus de genèse de la forme et contestataires d'un formalisme abstrait²¹.

Ces lectures de l'oeuvre semblent alors reposer sur un paradoxe: comment l'architecte pourrait-il critiquer le système industriel, tout en profitant de ses techniques les plus avancées pour la réalisation de ses bâtiments?

L'affirmation de la primauté du chantier et de la mise en oeuvre

La réponse est fournie par Bossard lui-même, qui affirmera quelques années plus tard: «je veux simplement que l'industrie existant, nous puissions arriver à nous en servir»²².

Ainsi, les lectures formelles du projet voulant y voir un «bru-

21 BESSET, *Nouvelle architecture française*, 1967, p.17.

22 BOSSARD, «Paul Bossard», *l'Architecture d'aujourd'hui*, n°159, 1971.

talisme à la française» ne doivent pas nous faire oublier le fond de la démarche, qui est celle d'une *reprise de contrôle* sur l'industrie lourde, plutôt qu'un rejet de celle-ci.

L'engagement est ainsi pratique, sur le plan de la conception et de la mise en œuvre, et Bossard reprend, détourne et invente des procédés de construction et de fonctionnement novateurs. En faisant usage d'une conception tridimensionnelle habile des pièces de béton préfabriqué qu'il nomme «stéréotomique», il fait en sorte que ceux-ci permettent l'écoulement de l'eau vers l'extérieur de la structure simplement par des joints creux, permettant ainsi de faire l'économie de joints siliconés et dépassant ainsi le paradigme habituel de logements sociaux constitués de plaques planes jointes bout à bout en «château de cartes».

Cette affirmation du chantier passe ainsi par le regain d'importance attribué aux ouvriers, et la revendication d'un lien avec la société et la réalité de la production. Maurice Besset insiste ainsi sur la dimension sociale de l'architecture de Bossard:

«Bossard refuse en effet les mythes sur lesquels se fondent les conventions de l'architecture d'aujourd'hui : ni les conditions dans lesquelles les moyens de la civilisation industrielle sont mis en œuvre dans la production courante de logements, ni l'usage que l'homme fait de ces logements, ne justifient l'optimisme mensonger que suggèrent les revues d'architecture. Aussi Bossard reprend-il à la fois l'analyse du travail de l'homme appelé à mettre matériellement en œuvre les moyens imaginés par l'architecte, et celle de la réalité humaine du comportement des futurs habitants.²³

Bossard réalise ainsi des croquis simples des pièces tridimensionnelles en question et les distribue aux ouvriers pour que ceux-ci puissent au moins comprendre, sinon participer à la réflexion constructive mise en place. Les tolérances de pose importantes, de l'ordre de 3 à 4 cm

23 BESSET, 1967, p.19.

pour les panneaux pleins de pignons, sont accentuées. Bossard dénonce la rationalité illusoire de la préfabrication.

Là encore c'est Besset qui a su traduire le caractère pratique de la démarche de Bossard:

Le système de préfabrication employé à Créteil ne cherche pas seulement à améliorer conditions de travail, sécurité du personnel et rendement du matériel de chantier : il permet surtout de ne demander à l'ouvrier, malgré l'inévitable répétition d'opérations semblables, que des gestes intelligents, de lui faire prendre une part active à l'application d'un procédé dont on doit l'amener à saisir l'esprit.²⁴

Vers une éthique engagée de mise en oeuvre

La «leçon» de Bossard fait son chemin chez la jeune génération d'architectes, qui visite «en délégation»²⁵ l'oeuvre rapidement iconique.

C'est d'abord la question de maîtrise du processus constructif qui est reprise. Autant que de sociologues et d'urbanistes, la pluridisciplinarité des ateliers d'alors implique la présence d'ingénieurs dans les équipes de maîtrise d'oeuvre. Ainsi, lors de son intervention à la table ronde du débat sur le mouvement moderne à la biennale de Venise de 1976, Paul Chemetov place la question constructive au centre des préoccupations de l'AUA, affirmant que l'attitude de l'atelier est à la fois «une manipulation critique du discours architectural, qui est au fond la réévaluation critique de l'histoire, et une manipulation critique des modes constructifs parce que la coupure que nous établirions entre l'un et l'autre rendrait notre travail inopérant»²⁶.

24 BESSET, 1967, p.19.

25 Paul Chemetov, cité par DEVILLERS, «Les derniers puritains», 1986, p.120.

26 Paul Chemetov, intervention à la table ronde *Quale movimento moderno?*, Venise, 1^{er} août 1976, Archivio Storico della Biennale, Venise.

Contre l'industrie lourde, l'économie de moyens

Mais la remise en question de l'industrialisation lourde progresse, dépassant le simple cadre de la critique des méthodes industrielles et la production de contre-manifestes essentiellement formels comme le fit Paul Bossard. Cette «radicalisation» de la critique se manifeste dès 1964 par un article de Paul Chemetov dans *Forum*, la revue de l'AUA, intitulé «Dans le panneau».

Paul Chemetov y critique le monopole de certains procédés constructifs basés sur le «panneau lourd» et le «refend banché à petit entraxe». Les procédés de construction reproduisent alors une typologie hors de son contexte: la «cage d'escalier desservant deux logements par étage», adaptée aux immeubles de rapport situés dans un tissu urbain dense entre deux murs mitoyens, mais absolument plus pour des immeubles isolés dans des terrains de banlieue, superposant cinq étages identiques.

Christian Devillers affirme ainsi que «la critique «brutaliste» de la production de masse passe par une sorte de régression vers les matériaux et les formes primitives», notant que si «ce retour aux sources n'est [...] pas un retour à l'artisanat, il «n'est pas non plus un aller simple vers l'industrie», prenant l'exemple de Jean Prouvé qui cherche à «donner au travail à la machine la noblesse du travail à la main»²⁷.

Vingt ans après la *Défense et illustration de la maçonnerie* de Pol Abraham, Chemetov reprend sa critique de l'analogie de l'immeuble avec la voiture sur un plan technologique. Pour ce dernier, la comparaison ne tient pas car la voiture est une mécanique remplaçable, alors que l'immeuble a vocation à la pérennité. Il affirme ainsi l'importance d'une certaine «économie de moyens»:

Il vaut mieux porter nos efforts sur l'économie (l'économétrie) d'un projet, la compréhension intellectuelle des différentes opérations, la facilité ou la difficulté de montage, la peine des hommes, que de

27 DEVILLERS, «les derniers puritains», 1986, p.121.

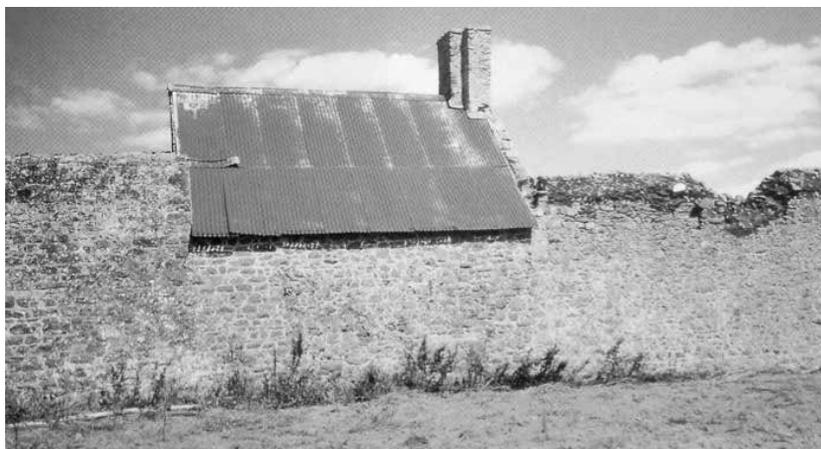


Figure 12 : «low-tech» et «brutalisme».

Dessus: Photographie de Paul Chemetov, dans *Paul Chemetov : Un architecte dans le siècle*, p.54. Dessous: Le Solar Pavilion des Smithson, à Fonthill Gifford, Angleterre, dans *The Charged Void: Architecture*, p.239.

réaliser le panneau tellement astucieux plein de polystyrène, mais atteint génétiquement de sarcollite.²⁸

Les projets de logements sociaux reprennent ainsi la maigreur de leur budget comme une force, et transforment en manifeste l'économie qui leur est imposée.

Cette philosophie touche un spectre large de réalisations de ces architectes, ne se cantonnant pas uniquement à celles à budget moindre où l'économie est une nécessité. Paul Chemetov expliquera la généralisation de cette attitude à tous les projets de l'AUA dans sa lettre de 1970 aux membres de l'atelier, affirmant :

Nous projetions une architecture de qualité dans des programmes pauvres en moyens ; par contamination, nous «paupérisions» les programmes les plus argentés²⁹.

Revalorisation de l'artisanat

Il faut bien réaliser la différence de contexte entre les années 40 et les années 60 : alors que la génération de Pol Abraham doit trouver une solution dans une société marquée par la pénurie, en coopération étroite avec l'Etat, la génération de Paul Bossard est au contraire confrontée à un Etat dont elle veut se désolidariser, dans un contexte de forte croissance économique et de volonté de construire «plus grand, plus haut, plus loin»³⁰. La volonté d'économie de moyens apparue dans les années 40 pour une philosophie productiviste, c'est-à-dire pour produire plus avec autant, ne peut se transposer directement à la volonté plus «humaniste» de produire autant avec moins des années 60.

28 CHEMETOV, «Dans le panneau», Forum, n°8, 1964.

29 Paul CHEMETOV, Lettre ouverte aux membres de l'AUA, 8 novembre 1970, Archives Paul Chemetov, cité par COHEN et al., 2015.

30 Voir VADELORGE, «Le Grand Paris sous la tutelle des aménageurs?», dans BONNEUIL et al., 2013.

Ainsi, c'est le système soumettant l'ensemble des performances des matériaux ou procédés à l'idéologie technocratique dominante que remet en question Paul Chemetov, critiquant les techniciens «volontiers méprisants pour des valeurs qui ne se laissent pas apprécier suivant des échelles de mesure assimilables à celles qu'ils manipulent»³¹. Il cite ainsi à l'appui de son argumentation la réussite de constructions industrielles du XIX^{ème} siècle, essentiellement dominées par des soucis économiques non brouillés de volontés de représentation d'un machinisme esthétique.

Il regrette ainsi l'étroitesse du lien entre concepteurs et artisans d'avant-guerre, dans un article justement intitulé le «retour au chantier» :

L'accord sur un savoir-faire partagé entre architectes et entrepreneurs qui, jusqu'à la dernière guerre, avait permis que, même l'architecture moyenne, la construction ordinaire gardât en France une saveur que nous redécouvrons [...]³²

Ainsi, ces critiques reviennent souvent à déplorer une coupure entre les architectes et les ouvriers construisant effectivement les bâtiments, producteurs finaux et décisifs de la qualité architecturale. En effet, au-delà d'un intérêt pour les formes et méthodes traditionnelles du bâtiment rural, c'est sa structure professionnelle qui est l'objet d'un intérêt nouveau, lui aussi dans une optique d'économie de moyens. L'évolution historique des rapports entre maître d'ouvrage, maître d'œuvre et ouvriers est étudiée à partir des années soixante, afin de tenter de dépasser les relations compétitives et complexes administrativement d'alors.

La carrière de Paul Chemetov notamment est traversée d'une revendication de revalorisation de l'artisanat, de l'affirmation de son importance dans une architecture de qualité, et du regret de la pro-

31 CHEMETOV, «Dans le panneau», Forum, n°8, 1964.

32 *Ibid*, p.39.

gressive «liquidation générale de l'artisanat en France»³³. Ainsi dans l'introduction de l'exposition de 1976 qu'il monte avec Bernard Marrey sur les architectures «familièrement inconnues» de Paris entre 1848 et 1914³⁴, il rend hommage aux compagnons et exécutants sans le savoir desquels ces architectures n'auraient pas été possibles. Il critique le manque de qualification dans le chantier de son époque, et le peu de liens établis avec la pratique du projet. C'est aussi en référence aux maîtres d'œuvre du siècle passé qu'il propose une éthique de mise en œuvre par l'économie de moyens. Léonce Reynaud est décrit comme intervenant majeur dans un tournant apparu au cours des années 1850. Il écrit l'article «architecture» dans *l'encyclopédie pittoresque à deux sous* de son frère, où il note la primauté de l'industrie et des moyens techniques sur des formes «qui ne peuvent imposer leurs lois» (en 1834). Il affirme que l'action de la science est «d'obtenir le résultat cherché avec le moins d'effort possible. De sorte qu'un système de construction sera en progrès toutes les fois que, pour couvrir un espace donné, le nombre ou le volume des supports y sera diminué, ou qu'il pourra s'effectuer avec des matériaux d'une extraction, d'un transport et d'un emploi plus faciles»³⁵.

Il faut sur ce sujet remarquer que la redécouverte de l'architecture rurale qui s'effectue à la fin de la seconde guerre mondiale est particulièrement influente sur la génération pour laquelle ces années seront les premières occupées à pratiquer le métier de l'architecture, à travers les lectures que ceux-ci feront mais aussi plus directement parce que ceux-ci seront bien souvent amenés à aller eux-mêmes en campagne participer à la reconstruction. C'est en particulier le cas de la génération des «derniers puritains» entrée aux Beaux-Arts entre

33 Entretien avec Paul Chemetov, dans PICON-LEFEBVRE et al., *Les architectes et la construction*, 1994.

34 CHEMETOV et al., *Architectures, Paris 1848-1914* - «Familièrement inconnues», 1976.

35 *Ibid.*

1945 et 1949.

Paul Chemetov par exemple travaille à la reconstruction de Châtillon-sur-Seine en 1948, puis à la reconstruction de Maubeuge chez Jean Badovici et Joseph Ney en 1949, puis à la reconstruction de la Moselle chez Pierre Genuys et Boris Guimpel (avec Deroche, Kalisz, Steinebach) de 1951 à 1955, où il est mis en contact avec les architectures locales.

Retour sur le «brutalisme à la française»

Nous pouvons ainsi revenir sur le terme de «brutalisme», certes utilisé «par simple commodité»³⁶, mais qui suppose tout de même une analogie avec le mouvement théorisé par Reyner Banham au milieu du XX^e siècle. Il faut notamment distinguer la position de la génération française que nous étudions des caractères principaux du mouvement britannique – questions sociales d’espace public, de distribution, d’esthétique...

Dans son ouvrage séminal de la définition du brutalisme en architecture³⁷, Reyner Banham retrace les origines sociales et culturelles du mouvement à travers l’étude des engagements politiques d’une nouvelle génération britannique des années 50. Il décrit l’apparition au sein du London County Council d’un mouvement de rejet par la jeune génération des volontés humanistes et traditionnalistes des générations précédentes, imprégnées de romantisme et «préférant avant tout les maisons de campagne individuelles disposées de façon pittoresque sur le terrain, avec des toits inclinés, des murs en briques ou enduits, des bacs devant les fenêtres, des balcons, de jolies décorations peintes et des bois travaillés»³⁸. Certains architectes parmi ces générations plus âgées étaient d’inspiration communiste³⁹, et allaient chercher leurs modèles en Suède ou auprès du «Réalisme Socialiste»

36 DEVILLERS, «les derniers puritains», 1986, p.118.

37 BANHAM, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*, 1966.

38 BANHAM,, 1970, p.12.

39 Banham notant qu’il ne désigne par ce terme «qu’une acceptation de la doctrine marxiste sur l’esthétique».

de Jdanov⁴⁰. Il précise ainsi les aspirations esthétiques de ces «vieilles générations» contre lesquelles les «nouveaux brutalistes» s'opposent :

Au début du mois de décembre 1954, les plus communistes d'entre eux donnèrent à suivre une voie très stricte, précisant même que des immeubles jusqu'à quatre étages devaient être considérés comme ayant un caractère de «maisons» dans le sens traditionnel du mot et être donc couverts par de classiques toitures en pente.⁴¹

On voit que l'opposition à de telles doctrines ne peut absolument pas correspondre aux opérations de logements collectifs de l'AUA par exemple - en particulier le projet des *Briques Rouges* que nous étudierons plus loin, qui en plus de l'engagement communiste de ses auteurs possède justement tous les attributs des «anciennes générations» britanniques : toits en pente, murs de briques, bacs devant les fenêtres...

La question des spécificités du «brutalisme à la française» se pose alors, puisqu'il est fondé sur des convictions politiques et sociales différentes de son homologue britannique.

Revenant à l'exemple des maisons Jaoul, il est important de réaliser que les détails dits «brutalistes» d'appareillages grossiers des briques et de jointoiements rudimentaires ne sont pas dessinés par Le Corbusier. C'est en fait le rôle du maçon qui est capital, ainsi que sa relation avec l'architecte, qui lui laisse une grande autonomie. Il raconte son indépendance :

Avec le Corbusier, on s'entendait bien, on se parlait... Pas besoin de plan d'exécution ou de détail. On en discutait cinq minutes et après

40 Andreï Jdanov, homme politique soviétique proche de Joseph Staline, promoteur du «Réalisme Socialiste», doctrine artistique communiste totalitaire.

41 BANHAM,, 1970, p.11.

je me débrouillais tout seul...⁴²

La démarche de Le Corbusier aux maisons Jaoul, bien que de nature essentiellement esthétique, est donc fondée sur une mise en œuvre qui diffère volontairement d'une démarche prescriptive classique. C'est justement dans cet attention portée à la composante humaine et artisanale dans la construction des bâtiments que nous pouvons trouver la principale originalité des pratiques françaises engagées d'alors, aux antipodes des idéaux mécanistes et industriels des grandes opérations de l'époque.

On voit ainsi le lien entre la volonté «brutaliste» de critiquer le système de production dominant et la démarche «régionaliste» de valorisation des savoirs-faire traditionnels dans un souci éthique d'économie de moyens : c'est dans une mise en œuvre intelligente que se trouvent dépassées les deux composantes idéologique (la «perfection industrielle») et pratique (la débauche de moyens lourds) de l'industrialisation lourde emmenée par l'Etat. Jean-Pierre Portefait résume ces deux composantes complémentaires et affirme la place du chantier dans la critique du système de production dominant d'alors :

En particulier, que penser d'une industrialisation qui persista, de façon durable, à rejeter le chantier comme lieu même de production, à considérer comme «conservatrices» et «rétrogrades» les professions traditionnelles du bâtiment, à fonder tous ses espoirs sur la découverte de nouveaux matériaux, bref à n'exister que par une pénétration dans cette branche d'intervenants ou de moyens qui lui sont extérieurs.⁴³

42 MANIAQUE, *Le Corbusier et les maisons Jaoul*, Picard, 2005.

43 PORTEFAIT, «Soixante ans d'industrialisation : l'évolution des idées.», *Techniques et Architecture*, n°332, octobre 1980.

3. LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

Parmi les architectes de cette génération "engagée" ayant dès la fin des années 50 accordé au chantier et à la mise en oeuvre une attention particulière, Paul Chemetov et Jean Deroche occupent une position centrale. Leur coopération débute avec le projet des *Briques Rouges* à Vigneux-sur-Seine, qui est l'occasion, avant toute théorie formalisée, de produire un «contre-projet» face aux tours voisines formant un parfait coupable de «grand ensemble». Plutôt que par un héroïque «lyrisme des formes» célébrant l'artisanat, le projet est radical par sa hiérarchisation des éléments de la construction, dissociant par exemple une structure artisanale et des remplissages frustes reprenant une esthétique banlieusarde. C'est ainsi que se développe une poésie du «montage», où les éléments du bâtiment sont exposés dans leur hétérogénéité, se revendiquant de «gauche», de la banlieue... et de l'industrie.

Cette philosophie se voit en effet confrontée aux mutations du monde de la construction à partir du milieu des années 60, la progressive domination des grands groupes de BTP confrontant directement les architectes aux méthodes et produits industriels. La philosophie du montage s'étend ainsi à une véritable théorie de l'*Architecture de produits industriels*, procédant d'une volonté de renouveau de la position de l'architecte face à la multiplicité des acteurs de la construction. Le modèle du *Multiplus*, développé à partir du projet de l'*îlot Vaillant* à Bagnolet, symbolise alors le passage à une nouvelle ère, celle de l'«industrialisation ouverte», où la recherche d'une combinatoire permettant d'unir la diversité architecturale à la production



Figure 13 : Vue aérienne des Briques Rouges en 2019.
Document PL.



en série des composants représente une ultime tentative de dompter l'industrie.

Cas d'étude : Les Briques Rouges à Vigneux (1960-64)

La collaboration de Jean Deroche et Paul Chemetov débute à l'occasion d'un projet initié dès 1958, avant même la création de l'AUA: les *Briques Rouges* à Vigneux-sur-Seine.

Genèse du projet

Située en Essonne, à quinze kilomètres au sud de Paris, la commune de Vigneux souffre au début des années 60 d'une pénurie de logements, menant le maire à rappeler au Ministère de la Construction «la gravité du problème du logement à Vigneux-sur-Seine, où à ce jour, 300 demandes de relogements dont plus du quart émane de familles expulsées attendent une solution»¹.

1 *Lettre du maire de Vigneux au directeur des Services Départementaux du Ministère de la construction*, 23 janvier 1961, archives mu-



Figure 14 : Les Briques rouges.

En janvier 1960, l'étude d'un projet de «centre administratif communal» est confiée à Paul Chemetov par Gaston Grinbaum, alors maire de la commune de Vigneux, les deux hommes partageant des orientations communistes². L'architecte est à cete époque employé au CETAC, dirigé par René Sarger, où il côtoie Jacques Allégret et Miroslav Kostanjevac. Le programme du projet inclut une mairie, qui ne sera jamais réalisée, ainsi que la construction d'un ensemble de 200 logements, attribué à Chemetov. Le 17 juin 1960, le maire réunit certains membres du CETAC avec lesquels il prévoit l'envoi d'une lettre informant le directeur de l'Office Départemental HLM de Seine-et-Oise de leur «délibération concernant l'édification d'un groupe résidentiel de 200 logements»³. La mairie envoie durant l'été 1960 la lettre dé-

nicipales de Vigneux.

2 *Délibération municipale du 18 janvier 1960*, archives municipales de Vigneux.

3 *Lettre du CETAC au maire de Vigneux-sur-Seine, 17 juin 1960*, , archives municipales de Vigneux.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE



Figure 15 : Les briques rouges en 1958.
Sources : archives de Paul Chemetov et IGN (mai 1958).

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE



Figure 16 : Les briques rouges en 1965.
Sources : archives de Paul Chemetov et IGN (septembre 1965).

signant les deux architectes pour l'opération Paul Chemetov et Louis Ouhayoun à l'Office de HLM de Seine-et-Oise, qui renvoie le 21 septembre sa lettre d'acceptation de la réalisation du programme de 200 logements environ.

Le «contre-projet» face aux tours voisines

Tout oppose le projet des *Briques Rouges* à un second projet élaboré en même temps: celui des tours de la *Croix Blanche*, par Raymond Lopez et Georges Toury, opération de 2648 logements. Vanessa Grossman rappelle dans son article «Brique à Brac : une voie française au brutalisme» combien le projet de l'AUA a pu faire office de «contre-projet» à la croix blanche, l'intention étant de loger la population de Vigneux et non de faire de celle-ci une «cité-dortoir»⁴. Ainsi le *Bulletin municipal de Vigneux* de décembre 1965 montre une photographie des immeubles des Briques Rouges où l'on voit un panneau précisant que «70% des logements sont réservés à la population locale»⁵. Grossman résume:

D'un côté une commande attribuée par l'Etat à l'une des agences d'architecture les plus prolifiques de l'époque et inscrite dans la politique nationale des grands ensembles, de l'autre, un ensemble conçu comme un contre-manifeste par l'AUA.

La compétition entre les projets concerne les idées d'aménagement du quartier, et mène à différents projets qui sont soumis au maire. Ainsi, après que Louis Ouhayoun aie rendu visite à Raymond Lopez le 24 juin 1961 pour arranger le plan masse avec ce dernier, Paul Chemetov adresse le 4 juillet 1961 une lettre au maire de Vigneux pour lui présenter un «contre-projet» à celui de son confrère Lopez pour l'aménagement du carrefour de la Patte d'Oie⁶. Il critique essentiel-

4 GROSSMAN, dans COHEN et al., 2015.

5 *Ibid.*, p. 40.

6 Lettre de Paul Chemetov au maire de Vigneux-sur-Seine, 4 juillet 1961, archives municipales de Vigneux-sur-Seine.

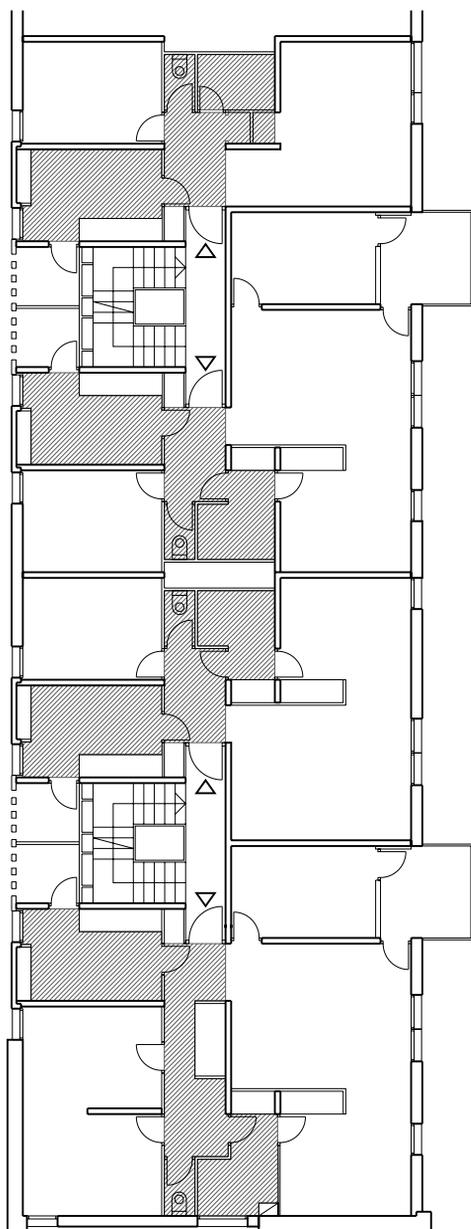


Figure 18 : Plan type des Briques Rouges.
Echelle 1:200. Document PL.



Figure 19 : Vue d'un bâtiment des Briques Rouges.

lement l'excès de destructions nécessaires à celui-ci, et la complexité du projet.

C'est aussi à travers la typologie qu'un modèle alternatif à celui des tours de Lopez est recherché, les architectes cherchant une configuration qui effectuerait la transition entre les différentes échelles de logements, les bâtiments devant «servir de jonction entre la cité pavillonnaire et le grand ensemble»⁷.

La pensée du chantier

Les architectes mènent l'opération en vue d'une mise en oeuvre simple, la volonté d'employer des petites entreprises artisanales pour le chantier étant «fondamentale» dans la démarche des architectes, selon Jean Deroche⁸. C'est aussi Paul Chemetov qui mettra souvent par la suite en avant le caractère artisanal du chantier⁹.

Ainsi, un appel d'offres public est publié en septembre 1962, scindé en lots séparés, permettant à des petites entreprises de répondre pour chaque lot indépendamment, menant à la sélection de l'entreprise *Vonrufs et Latard* pour la structure. Un procès-verbal de rendez-vous de chantier indique qu'il lui est demandé "un banché nervuré irrégulier avec lavage sommaire au décoffrage, rugosité moyenne" (voir Figure 20), à l'opposé d'une volonté de restituer une "perfection industrielle".

La limite budgétaire inhérente à une opération de ce type est l'occasion pour l'architecte d'accorder une attention particulière à la mise en œuvre et la la répartition juste des moyens afin d'obtenir la meilleure qualité possible avec les ressources disponibles. Paul Chemetov affirme ainsi sa volonté de «l'étude de solutions frustes et brutales en certaines parties (poutres et plafonds en béton apparent peint dans les logements) au profit de la taille des logements comme

7 POUSIN et al., *Paul Chemetov*, 1985, p.64.

8 Entretien de l'auteur avec Jean Deroche.

9 Lettre de Paul Chemetov à la revue d'Architectures : *Esthétique de la construction / construction de l'esthétique*, publiée sur www.darchitectures.com, 2016.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

O.P.H.L.M. de Seine & Oise
273 logements - La Patte d'Oie
VIGNEUX SUR SEINE

PROCES-VERBAL n° 7
du RENDREZ-VOUS de CHANTIER du 5 juin 1963

Étaient présents :

Architectes et Collaborateurs	M.M. OUHAYOUN CHELSTOV, arrivé à 15,30 h CORAINI FRICHI, arrivé à 16 h DE HERCEY, arrivé à 16 h G.VORRUPS - LAUBERT SCHERAI - PONTI TOFFERDO MARTINEZ, arrivé à 15 h LENDREY
SOCCOTEC Entreprise VORRUPS & LATARD.	
Entreprise TOFFERDO Entreprise SOTEL MAIRIE	

Le procès-verbal n° 6 est accepté sans observation

Effectifs :

Entreprise VORRUPS & LATARD :	1 chef de chantier 1 " d'équipe 12 coupeurs 7 manoeuvres 7 terrassiers
-------------------------------	--

I) Etat d'avancement

I) Bâtiment A

Fouilles en rigoles	terminées
Coulage semelles	90
Coffrage banché sous-sol	6
Grue n° 1 promise pour le 12 juin.	approvisionnée
Grue n° 2	en cours d'approvisionnement

II Observations

I Béton banché apparent.

Des indications sont données à l'Entreprise sur l'échantillon présenté lors du rendez-vous. Un nouvel échantillon est promis pour le 12 juin. Est demandé un banché nervuré irrégulier avec lavage sommaire au décoffrage, rugosité moyenne.

Figure 20 : Recommandations d'aspect pour le béton apparent.
Extraits du procès-verbal du rendez-vous de chantier du 5 juin 1963. On lit: "Est demandé un banché nervuré irrégulier avec lavage sommaire au décoffrage, rugosité moyenne". Source : Archives municipales de Vigneux-sur-Seine.



Figure 21 : Détail de façade des Briques Rouges.

Photo PL, 2019.

de leur confort (tous les placards équipés, parquets traditionnels sur isorel mou assurant une parfaite isolation phonique, chauffage par radiateurs, baignoire et évier à double bac)»¹⁰. La volonté de laisser le plafond brut pour poser le parquet en particulier a été un geste fort et parfois incompris sur lequel il revient souvent sans le renier. Il cite le jugement du professeur et communiste Pierre Juquin qui s'y installe et annonce fièrement qu'il a fait poser immédiatement du plâtre¹¹.

D'autres détails témoignent d'une volonté d'économie de moyens, comme les briques percées utilisées pour les logias qui sont reprises en deux points de la façade des cuisines pour leur ventilation. C'est aussi une certaine liberté qui est laissée aux ouvriers, encouragés à produire des motifs sur les façades avec des briques de différentes couleurs (voir Figure 21).

10 POUSIN et al., *Paul Chemetov*, 1985, p.65.

11 GROSSMAN, dans COHEN et al., 2015, p. 44.

La poésie du montage chez Paul Chemetov et Jean Deroche

La collaboration de Paul Chemetov et Jean Deroche se poursuit après le projet de Vigneux, et fournit aux architectes l'occasion de mûrir une certaine esthétique. En effet, plus qu'une méthode ou qu'une théorie, la production de Paul Chemetov se caractérise surtout selon Christian Devillers par la création d'une *structure poétique*, qui puise dans la banlieue et les matériaux ordinaires une richesse qui lui offre un «mode d'accroche» avec la question de l'industrie¹.

La nécessité de l'esthétique

L'idée que les principes éthiques ou constructifs s'accompagnent nécessairement de principes esthétiques n'est pas niée par Paul Chemetov, qui affirme que «l'architecture est toujours formelle, même lorsqu'elle s'en défend»². Ainsi, il préfère au terme de «vérité constructive» celui de «vérification constructive», affirmant par exemple que :

Le propre de la construction, c'est précisément de poser, de comparer des hypothèses et d'en choisir une. [...] Le projet doit se vérifier par sa mise en œuvre³.

Rétrospectivement, dans les années 80, Chemetov affirme sa volonté d'exprimer quelque chose de précis et d'assumé à travers un certain «langage». Il affirme ainsi :

Parce qu'on appliquait dans l'architecture les méthodes «véristes» de l'action politique, il fallait qu'une architecture soit comme une affiche, comme un tract, qu'elle dise fortement deux ou trois choses, qu'elle déclare tout de go qu'elle était moderne, différente, contrôlée, de gauche, pure, faite avec des briques, pauvre...⁴

- 1 Entretien de l'auteur avec Christian Devillers.
- 2 Entretien de l'auteur avec Paul Chemetov.
- 3 Entretien avec Paul Chemetov, dans PICON-LEFEBVRE et al., 1994.
- 4 Interview de Paul Chemetov, AMC, n°11, avril 1986.

Récemment encore, après l'exposition consacrée à l'AUA, Paul Chemetov remarque que celle-ci avait «peu abordé le thème de l'esthétisation de la construction, qui fut pourtant une des marques distinctives de notre travail»⁵. Il revendique ainsi le côté formel de son travail:

[Ce travail] est tout autant technique que formaliste, mais n'est-il pas d'abord formaliste, si l'on entend ce terme comme mise en forme de la nécessité et transformation formelle de la norme?⁶

On peut ainsi se demander quels principes esthétiques sont explorés, et quel «vocabulaire» est utilisé par le «langage» développé.

Le «montage» comme assemblage d'éléments hétérogènes

Une première piste serait à chercher du côté du «rugueux», du «brut» et de la «poésie du mal foutu», en égard à l'étiquette «brutaliste» souvent accolée à ces architectes. Cependant, dans l'introduction de son exposition sur les architectures «familièrement inconnues», Paul Chemetov critique l'usage des matériaux pour leurs textures et milite pour une réflexion sur l'assemblage⁷. On voit donc la distance qu'il prend avec une autre poésie, celle de la rugosité, à l'image de celle des Smithson affirmée dès 1957, dont la «rugueuse poésie» devrait être extraite de la société de production de masse⁸.

Dès 1964, Paul Chemetov utilise ainsi le terme «montage» pour décrire sa vision d'une certaine philosophie de mise en oeuvre fondée sur les opérations réalisées au chantier:

5 Paul Chemetov, *Esthétique de la construction / construction de l'esthétique: Une lettre de Paul Chemetov*, publiée sur le site darchitectures.com le 7 mars 2016, consulté le 5 juin 2019.

6 *Ibid.*

7 CHEMETOV et al., *Architectures Paris 1848-1914*, 1976.

8 SMITHSON et al., «*Thoughts in Progress. The New Brutalism*, Architectural design, avril 1957.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

[...] les promoteurs ont fait porter leurs efforts sur la fabrication rapide ou le transport d'éléments, alors que ce que nous cherchons c'est une conception particulière du montage qui découle de la compréhension générale des opérations d'assemblage qui produisent un objet⁹.

Chemetov note ainsi son admiration pour les architectes du siècle passé qui surent intégrer les produits industriels dans leurs compositions, et cite Eames : «le catalogue des produits industriels est la matière première de l'architecture du vingtième siècle»¹⁰. C'est donc plus dans l'assemblage d'éléments que dans leur matérialité qu'il faut chercher les principes esthétiques revendiqués. Y retrouverait-on une vision classique de la *composition*?

Ce terme n'est pas rejeté par Paul Chemetov, et reprend selon lui un sens à la fin du XIX^{ème} siècle lorsque les architectes juxtaposent des éléments formant eux-mêmes un produit unitaire déjà complexe. Cette mise en œuvre permet de créer un édifice qui possède plusieurs niveaux de lectures, à l'opposé de l'idée des «cubes blancs modernistes». La double intention de révéler la mise en œuvre et de mettre en scène les éléments est selon lui déjà apparente dans les œuvres du XIX^{ème} siècle. C'est aussi un changement du mode de production de l'architecture, du *modelage* à l'*assemblage*, qui est alors manifeste, et cette influence est sensible chez Léonce Reynaud, Jean-Baptiste Krantz, César Daly, Hector Horeau. Ainsi Chemetov affirme franchement l'héritage du XIX^{ème} siècle dont est tributaire sa démarche esthétique :

On peut travailler sur un effet de citation ou de mise en scène des produits. Il y a une esthétique de ce léger décalage qui est l'esthétique du montage du XIX^{ème} siècle.¹¹

9 CHEMETOV, « Dans le Panneau », *Forum*, n°8, 1964.

10 CHEMETOV et al., 1976.

11 PICON-LEFEBVRE et al., 1994.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

Construire est ainsi vu comme un montage au sens scénographique, une mise en scène qui décide du caché et du montré, ce qui est un genre de composition qui diffère fondamentalement d'une action «sculpturale» sur la forme :

La construction finie n'est faite que de pièces à conviction. [...] L'unité des choses assemblée est d'une autre nature que la forme unitaire d'un objet modelé. Construire, c'est accepter cette contradiction (les matériaux différents assemblés), et la figer ; nous pouvons la figer d'une façon dynamique [...] comme nous pouvons la figer pour tenter le monolithisme apparent¹².

Cependant, en même temps qu'il assume l'héritage des architectures industrielles du XIX^{ème} siècle, Chemetov affirme la nouveauté des principes esthétiques appelés par son époque:

Le matériau cesse d'être un élément de base pour devenir un produit. [Ainsi] les grands immeubles modernes ne devraient pas être un empilage d'habitations de l'ancien type: ils appellent de nouveaux principes combinatoires¹³.

Le vocabulaire banlieusard et le risque du «kitsch»

Au-delà de l'idée de production des bâtiments selon des principes de montage, c'est la nature des éléments utilisés qui est elle aussi investie d'une intention particulière: la référence à la banlieue.

A travers leurs projets, Jean Deroche et Paul Chemetov Chemetov utilisent des matériaux communs et peu nobles (meulières, briques, bois, toitures en tuiles), affirmant leur volonté de rappeler «le folklore de l'architecture involontaire qui existe en banlieue»¹⁴. Ainsi Paul Chemetov note que les architectures industrielles du XIX^{ème} siècle ont des similarités avec les constructions vernaculaires

12 Paul CHEMETOV, «Construire» dans POUSIN et al., 1985.

13 HEMETOV, « Dans le Panneau », *Forum*, n°8, 1964

14 POUSIN et al., 1985, p.65.

qui dans leur pauvreté laissent lire leur mise en œuvre. Il propose dans son entretien de 1994 avec Virginie Picon-Lefebvre et Cyrille Simonnet de travailler à partir des milliers de pavillons en briques et en meulières pour rendre les bâtiments familiers et reconnaissables...

Ce mouvement esthétique court cependant le risque de dériver vers le *kitsch*. Lors d'une conférence de 1980, Chemetov remarque que «l'ère de l'assemblage commence, et [que] certains mettent quelque ironie dans cet assemblage»¹⁵. En 2000, il affirme que c'est même un nouvel académisme qui apparaît, basé sur un renouveau de l'idée de composition basée sur les éléments industriels :

Aujourd'hui, nous constatons un nouvel académisme en marche. A l'ancienne Ecole de Beaux-Arts, on vous enseignait l'assemblage d'éléments du vocabulaire classique. Il s'est trouvé par la suite des architectes pour assembler pilotis et brise-soleil... Souvent vidées de leur sens, ces inventions ont dérivé en éléments décoratifs.¹⁶

Deux manifestes de la poésie du montage : la villa Sterckeman (1971-72) et la Patinoire de Saint-Ouen (1972-80)

Ainsi, Devillers voit la maison Sterckeman comme une «anti villa Savoye», où Chemetov entend déconstruire l'homogénéité des surfaces blanches de la villa corbuséenne, afin d'exprimer les juxtapositions des matières et éléments divers qui constituent la construction de son temps. Les parpaings de façade sont peints en noir, et l'intérieur en couleurs douces. Le garde-corps est constitué d'un raccord de tubes métalliques de chauffage. Devillers remarque :

[Il s'agit d'un] détournement d'usage qui tire le sens vers le terre

15 CHEMETOV, *Légitimité architecturale et légitimité constructive*, Conférence prononcée à l'Institut technique des bâtiments et travaux publics, le 30 septembre 1980, dans CHEMETOV, 2002.

16 Paul CHEMETOV, «Hommage», dans *Roland Simonnet à l'œuvre, architecture 1951-1996*, 2000.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

à terre, le quotidien, le bricolage du B.H.V., à l'opposé du high-tech qui idéalise l'élément industriel en recomposant une image qui assimile le bâtiment aux industries de pointe, aux avions, aux gigantesques cuves des réacteurs nucléaires que l'on voit au Creusot usinées comme des boîtiers de montres¹⁷.

De même, la patinoire de Saint-Ouen, réalisée de 1972 à 1980, est investie du rôle d'«anti-Beaubourg», par Paul Chemetov qui entend se démarquer de cette réalisation extrêmement influente pour les architectes d'alors¹⁸. Chemetov y revendique un langage banlieusard et une technique «banale», opposée au *high-tech* de Beaubourg¹⁹:

La banalité de la technique, bardage, profils et assemblages ne le rend pas étranger aux hangars qui peuplent la banlieue. En outre, avec ses piliers et leur monumentalité, l'ouvrage s'apparente aux gares du métro aérien, dont il serait une station avancée.

Il parle d'un «Beaubourg low-tech»²⁰, et reprend ce terme dans sa lettre de 2016 au journal *d'Architectures* :

A la patinoire de Saint-Ouen, je choisis le low-tech, édifiant en quelque sorte un hangar bien-aimé versus les decorated sheds du post modernisme.

17 DEVILLERS, «Portrait de l'artiste en taupe et en ingénieur», dans POUSIN et al., 1985.

18 Le calendrier de la patinoire est légèrement postérieur à celui de Beaubourg (conçu et construit de 1971 à 1977). Un sondage auprès d'architectes renommés mené dans le numéro 11 d'*AMC* de 1986 le classe comme le plus influent des bâtiments construits en France après 1950, avec 48 votes contre 31 pour le second, le couvent de la Tourette du Corbusier (chaque sondé choisissait trois bâtiments).

19 POUSIN et al., 1985, p.57.

20 Conférence *L'AUA, son temps et le nôtre : Partie 3 : construction et esthétique, esthétique de la construction*, à la Cité de l'architecture et du patrimoine, 18 janvier 2016.



Figure 22 : Détail de la patinoire de Saint-Ouen.
Photo PL, 2019.

Au-delà de la simple technique, c'est la mise en œuvre que Chemetov entend exprimer avec le bâtiment, montrant les aspérités et ingrattitudes d'un travail fait à partir de techniques communes et ordinaires :

[...] c'est un travail sur la charpente métallique, et non sur la fluidité du tube, comme à Beaubourg, quelle que soit l'excellence du design. C'est un travail qui montre la difficulté des choses, la difficulté de la soudure, la rugosité.

L'intégration des produits industriels

Les années 60, entamées avec l'intensification de l'urbanisme d'Etat que nous avons mentionné plus haut, vont être le cadre de nombreux changements du monde de la construction. C'est d'abord une opposition aux opérations gouvernementales d'aménagement qui commence à se formaliser dans les milieux intellectuels et politiques¹, et qui culminera en mai 68. La politique des «Grands Ensembles» cherche de nouveaux horizons, et l'on a pu dire que «le doute revient au milieu des années 60»², avec la montée du nombre de logements individuels et une recherche de qualité et de diversité dans la construction en particulier. Guy Lambert et Valérie Nègre insistent sur le changement de l'action de l'Etat après la seconde moitié des années 1960 : Les mesures se succèdent en faveur de l'habitat individuel, et on cherche la variété dans le logement collectif³.

En parallèle, la concentration des entreprises de BTP continue, et le secteur entier commence à muter vers plus de compétitivité entre les acteurs. On situe généralement dans les années soixante l'essentiel de la mutation de l'industrie du bâtiment, des structures artisanales à une domination des grands groupes de travaux publics. Ainsi Paul Chemetov affirme qu'il travaillait avec des artisans à Pantin, Vigneux et Hammamet, donc dans les années cinquante et soixante, et doit apprendre à composer avec SAE et Bouygues après 68⁴, affirmant :

Ce qui a changé pendant les vingt cinq ans de vie de l'AUA, ce sont les entreprises françaises. Ce qui était possible à Vigneux, Pantin ou Sucy-en-Brie, avec un chantier artisanal, ne l'était plus dans le

1 Voir par exemple VADELORGE, dans BONNEUIL et al., 2013, p.117-135.

2 PORTEFAIT, octobre 1980.

3 LAMBERT et al. «Innovation constructive pour une production de masse», dans DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES D'ÎLE DE FRANCE, 1945-1975 : une histoire de l'habitat, Paris, Beaux Arts Editions, 2010.

4 Interview de Paul Chemetov, AMC, n°11, avril 1986.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

modèle économique des entreprises générales basé sur un outillage performant, un encadrement compétent et une main d'œuvre immigrée, peu qualifiée et peu payée.

Guy Lambert et Valérie Nègre confirment ce fait:

Constitué majoritairement de petites et moyennes entreprises artisanales jusque dans les années 1960, le secteur du bâtiment est progressivement dominé par de grands groupes issus des travaux publics⁵.

Au-delà des mutations des entreprises, c'est aussi la structure de la maîtrise d'œuvre qui se scinde en un grand nombre d'acteurs à cette époque, mettant progressivement les architectes à l'écart des rôles réels de décision. Dominique Raynaud explique ainsi que l'«éclatement» de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage en acteurs divers et spécialisés, conjointe à l'*externalisation des compétences*, induit dès les années 60 une modification des rapports de pouvoir, qui sont de plus en plus concurrentiels. Ainsi, dans la fin des années 60, les ingénieurs des Ponts prennent le contrôle de 72 directions départementales de l'Équipement sur 95⁶. Selon Raynaud, la crise d'externalisation que vivent les architectes vient plus de leur absence de réponse adaptée face à la montée de la concurrence, et en particulier de la part des ingénieurs des Ponts et Chaussées, plutôt que d'une crise économique en fait postérieure au malaise profond concernant la légitimité de la profession.

Ainsi, face à la disparition de l'artisanat du bâtiment qui se dessine, la stratégie de Chemetov et Deroche est alors d'inclure les produits de l'industrie dans leur démarche du montage.

Or il existe une certaine foi en l'industrie chez Paul Chemetov

5 LAMBERT et al., 2010., p.30.

6 RAYNAUD, «La « crise invisible » des architectes dans les Trente Glorieuses», *Histoire urbaine*, n° 25, 2009, p. 127-145.

et Jean Deroche, venant notamment de l'influence de Marcel Lods⁷, avec l'atelier duquel il était en contact lors de son séjour dans celui de Lurçat⁸. Or, dès 1945, Lods affirmait la nécessité de «composer» avec les produits industriels :

Il faut composer. Et on composera avec des éléments préfabriqués, tout comme avec des moellons, des pierres de taille, ou même, plus simplement, des briques, qui – tout compte fait – sont aussi bien des éléments préfabriqués.⁹

Ainsi, critique vis-à-vis de la société industrielle et son idéologie, mais confiant dans les possibilités de l'industrie, le défi que Chemetov se pose pour résoudre ce paradoxe est d'intégrer les objets industriels dans l'architecture, pour ne pas les subir mais les transcender. Chemetov propose ainsi régulièrement de «mettre en scène les pièces de l'industrie»¹⁰.

L'«architecture de composants industriels»

À la suite d'une étude sur l'industrialisation commandée à l'AUA par le Ministère des Affaires culturelles, réalisée de 1968 à 1970 par Jacques Kalisz et Paul Chemetov, ce dernier produit ainsi en 1971 un rapport intitulé *Création architecturale et industrialisation : pour une architecture de composants industriels*, où il milite pour une reprise en main de la production industrielle par les architectes. Il y développe sa distinction entre les différentes «couches» composant un bâtiment:

le but d'une étude d'industrialisation serait de disjoindre une struc-

7 DEVILLERS, «Portrait de l'artiste en taupe et en ingénieur», dans POUSIN et al., 1985.

8 Entretien de l'auteur avec Paul Chemetov.

9 LODS, «L'industrialisation du bâtiment», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°1, mai-juin 1945, p.29-30.

10 CHEMETOV, *Légitimité architecturale et légitimité constructive*, Conférence prononcée à l'Institut technique des bâtiments et travaux publics, le 30 septembre 1980.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE

ture qui reste artisanale ou tout au moins foraine [...] d'un second oeuvre, pris au sens large du terme, qui peut être industriel.¹¹

Il résume cette idée en une maxime:

Une architecture de production industrielle implique une structure à façon qui intègre des éléments techniques sur catalogue.

La justification de cette distinction entre structure et second-oeuvre est multiple. D'abord, la structure dépend fortement du terrain et des ressources locales, et ne représente que le quart du prix du bâtiment : la préfabriquer n'a pas de sens. Chemetov prend l'exemple de la voiture qui se déplace sur la route, qui elle n'est pas industrialisée.. Ensuite, c'est l'idée de «variabilité durable des parties» qui implique que la structure puisse durer plus longtemps que les équipements ou les cloisonnements, qui seraient donc des produits plus modernes, légers et interchangeables. Enfin, c'est l'idée que l'espace alloué aux besoins permanents de l'homme n'a pas beaucoup changé au cours du temps, et s'accommode donc mieux d'une structure pérenne.

Epilogue: l'îlot Vaillant à Bagnolet et le Multiplus

Cette recherche trouvera l'occasion de se continuer dans la proposition du système du *Multiplus*, conçu par Paul Chemetov en collaboration avec Bouygues et le Plan Construction dès 1971, en réponse aux concours des «Modèles Innovation». Ceux-ci sont des concours nationaux visant à l'établissement de modèles reproductibles dans différentes opérations, dérivés de la «politique des modèles» apparue en 1969 pour reproduire les plans d'opérations réalisées dans de nouvelles opérations¹².

Le *Multiplus* est développé à partir du projet de l'«îlot Vaillant», à Bagnolet, conçu et réalisé par Paul Chemetov et Jean Deroche de 1963 à 1967. La volonté de «mettre en scène les pièces de

11 CHEMETOV, *Création architecturale et industrialisation*, 1971.

12 Voir CSTB, *Panorama des techniques du bâtiment*, 1997.



Figure 23 : Vue aérienne de l'îlot Vaillant en 2019.
Document PL.



l'industrie» y est visible, et le projet est développé à partir de composants modulaires insérés sur une structure en béton armé. Le système consiste en un ensemble de composants compatibles permettant de définir et composer des cellules d'habitation variées. Dans la brochure de présentation du système, les éléments sont représentés sans la structure primaire: c'est que celle-ci doit être mise en œuvre avec les moyens locaux disponibles, pour éviter le transport d'éléments lourds qui pourraient plutôt être produits localement avec les savoirs-faire disponibles. On voit la continuité avec les principes présentés dans *l'Architecture de produits industriels*, et Alison Fisher y voit «une alliance entre l'expérimentation et les postures rétrogrades, avec un sens du matériau et du site répondant précisément à la situation de la France d'alors»¹³.

13 FISHER, «Le Multiplus, oeuvre ouverte et création», dans COHEN et al., 2015.



Figure 24 : Immeuble de l'îlot Vaillant.
Photo PL, 2019.

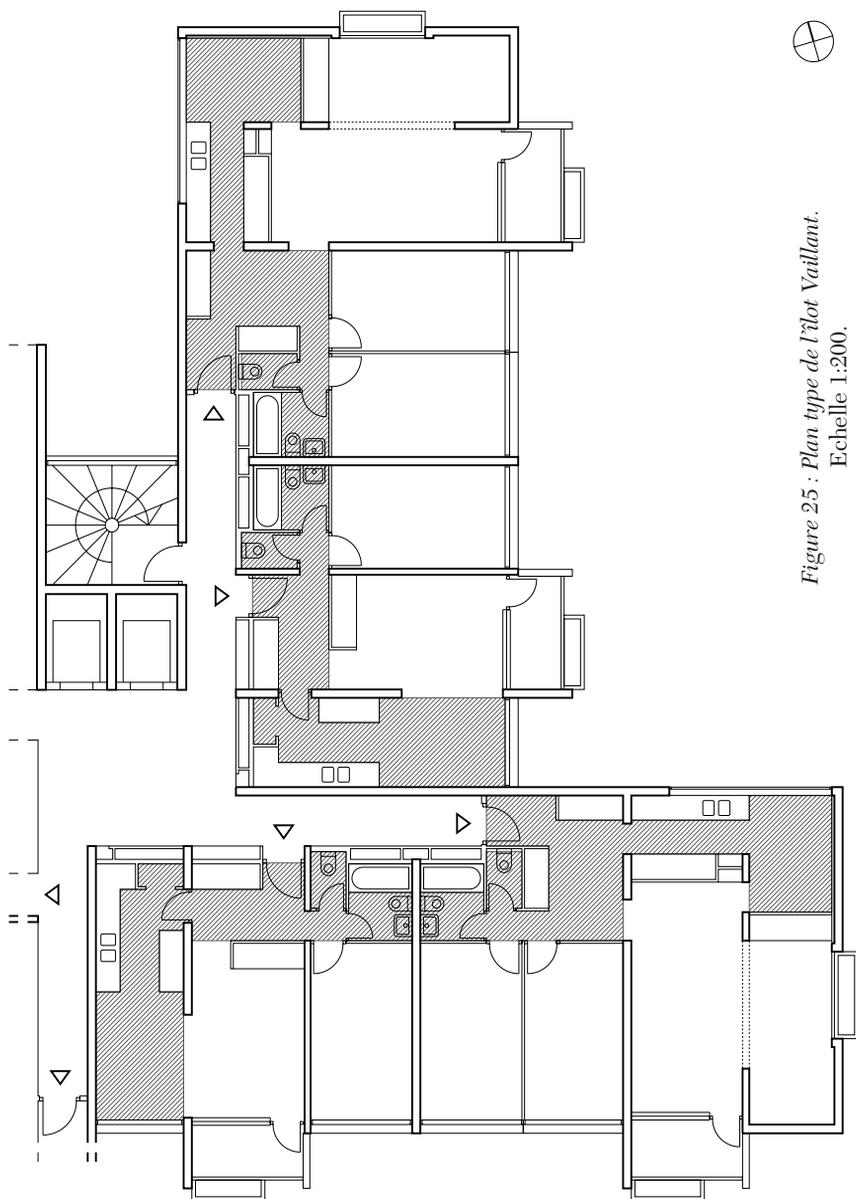


Figure 25 : Plan type de l'îlot Vaillant.
Echelle 1:200.

LE MONTAGE À L'ÉPREUVE DE L'INDUSTRIE



CONCLUSION



CONCLUSION

Nous avons ainsi tenté de raconter l'histoire du développement d'une certaine philosophie de mise en oeuvre, qui procède d'une réévaluation critique des techniques traditionnelles et des matériaux disponibles lors de la situation de pénurie de la Reconstruction, se transforme en éthique plus militante à l'époque de la généralisation des «grands ensembles», et fonde enfin les principes d'une «esthétique du montage» lors de l'irruption de l'industrie du BTP dans le bâtiment.

Au risque d'extrapoler exagérément leurs discours, nous serions tentés de voir dans certains architectes contemporains les héritiers de ces recherches sur la mise en oeuvre.

Ainsi, pour décrire une génération d'architectes français actifs dans les années 2000, dans sa préface à *l'Architecture du Réel* d'Eric Lapiere, Jacques Lucan reprend certains thèmes développés par les architectes étudiés dans ce mémoire de façon étonnamment similaire :

[leurs bâtiments] correspondent à des attitudes réalistes quand à des mises en oeuvre qui, le plus souvent, ne font pas appel à des moyens techniques complexes, [...] en utilisant des matériaux «ordinaires», en particulier des matériaux récemment livrés par l'industrie, dont ils cherchent à explorer de nouvelles capacités expressives.

Cependant, si Lucan voit chez la génération d'architectes présentés dans la monographie de Lapiere une continuation du rationalisme français du XIX^{ème} siècle et d'un certain «réalisme pragmatique» re-

CONCLUSION

présenté par Prouvé qui suppose une homogénéité d'importance des éléments du bâtiment, il omet presque entièrement l'héritage apparemment manifeste de la génération des années soixante qui est l'objet de ce mémoire.

En extrapolant encore, on pense aussi à Jacques Ferrier et sa «stratégie du disponible»¹, article qui semble écrit comme un manifeste *ex nihilo*, mais revendique des positions que nous avons étudiées. Il y dit voir le modernisme comme une «récupération sociale de l'industrialisation», et le *high-tech* comme un style appliquant une idéologie d'artisanat de luxe non reproductibles pour l'architecture courante, reprenant des critiques familières :

La technique mise en œuvre de façon sophistiquée par l'architecture high-tech est paradoxalement rétrograde ; alors que les produits «sans qualité» de l'architecture banale, fabriqués en grande série et listés dans les catalogues, sont au contraire issus d'une industrie de pointe dans ses méthodes de production, robotisées et automatiques.

De même, à propos de l'héritage plus «esthétique» du montage, on pourrait citer l'agence parisienne Bruther, dont le fondateur Alexandre Theriot présente la démarche, sur l'exemple du centre sportif Saint-Blaise :

Pour nous, tous les éléments sont traités indépendamment, comme des couches distinctes. Nous effectuons une partition autonome d'éléments singuliers. Chaque entité a sa propre intégrité constructive et esthétique. Certains éléments peuvent apparaître comme directement issus d'un catalogue, mais c'est un choix délibéré. [...] Bien sûr, cette composition élément par élément supporte aussi une idée d'économie, où le bricolage n'est pas loin, juxtaposant les

1 Jacques FERRIER, «Stratégies du disponible», dans *Jacques Ferrier architecte*, Passage piétons éditions, Paris, 2000.

CONCLUSION

éléments sans ordre ou subordination.²

Enfin, pour un aspect peut-être plus engagé, c'est Pierre Bernard qui pourrait représenter une nouvelle génération d'architectes soucieux d'une certaine éthique de la mise en œuvre, militant notamment dans son article «Engagement: Le Chantier»³ pour une revalorisation du temps de la construction proprement dite.

- 2 Extrait d'une conférence d'Alexandre Theriot à l'université de Columbia, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, le 17 novembre 2017. Traduction Pierre Lemarchand.
- 3 Pierre Bernard, «Engagement : Le Chantier», *Criticat*, n°2, 2008, pp.98-111.

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'industrialisation du bâtiment pendant les «trente glorieuses»

ABRAM Joseph, *Les architectes du troisième atelier Perret : la génération des Trente Glorieuses*, Paris - Nancy, Association des Amis d'Auguste Perret - Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy, 2015.

ANSIDÉI Michèle, «Travailler en chantier», dans GUIDOT Raymond (dir.), *Architecture et Industrie, Passé et avenir d'un mariage de raison*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1983, pp.207-214.

BECCHI Antonio, CARVAIS Robert, SAKAROVITCH Joël, *L'Histoire de la construction : Relevé d'un chantier européen (Tome I, Tome II)*, Paris, Classiques Garnier, Histoire des techniques, n° 13, 2018.

BONNEUIL Christophe, PESSIS Céline, TOPÇU Sezin, *Une autre histoire des 'Trente glorieuses'. Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013.

CENTRE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE DU BÂTIMENT (CSTB), BUTTENWIESER Isabelle, *Panorama des techniques du bâtiment: 1947-1997*, Paris, CSTB, 1997.

CHEMILLIER Pierre, *Les techniques du bâtiment et leur avenir*, Paris, Editions du Moniteur, 1977.

BIBLIOGRAPHIE

- CLOAREC Gisèle, PERROCHEAU Christophe, *Rendre possible : du Plan construction au PUCA, 40 ans de réalisations expérimentales*, Paris, Plan Urbanisme Construction Architecture, 2012.
- DELEMONTEY Yvan, «Le béton assemblé : Formes et figures de la préfabrication en France, 1947-1952», *Histoire urbaine*, 2007/3, n° 20, p. 15-38.
- DELEMONTEY Yvan, *Reconstruire la France : l'aventure du béton assemblé, 1940-1955*, Paris, Editions de la Villette, 2015.
- DUFAUX Frédéric, FOURCAUT Annie, SKOUTELSKY Rémy, *Faire l'histoire des grands ensembles : bibliographie 1950-1980*, Lyon, ENS éditions, 2003.
- EFFOSSE Sabine, *L'invention du logement aidé en France. L'immobilier au temps des Trente Glorieuses*, Paris, Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, 2003.
- EPRON Jean-Pierre, «Le mythe de l'industrialisation», *Techniques et architecture*, n°299, juin 1974.
- GRAF Franz, DELEMONTEY Yvan, *Architecture industrialisée et préfabriquée : connaissance et sauvegarde*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.
- GUIDOT Raymond, CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, *Architecture et industrie : passé et avenir d'un mariage de raison*, Paris, CCI / Centre Georges Pompidou, 1983.
- LAMBERT Guy, NÈGRE Valérie, *Ensembles urbains, 1940-1977. Les ressorts de l'innovation constructive*, Paris, CNAM, 2009.
- LAMBERT Guy, NÈGRE Valérie, «Innovation constructive pour une production de masse», DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES D'ÎLE DE FRANCE, 1945-1975 : *une histoire de l'habitat*, Paris, Beaux Arts Editions, 2010.
- LE GOULLON Gwenaëlle, *Les grands ensembles en France : Genèse d'une politique publique (1945-1962)*, (Thèse de doctorat en Histoire contemporaine, sous la direction d'Annie Fourcaut,

BIBLIOGRAPHIE

- Université Paris I), Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Collection CTHS Histoire, n°56, 2014.
- MONNIER Gérard, *l'Architecture moderne en France : 1967-1999, tome 3 : de la croissance à la compétition*, Paris, Picard, 2000.
- PESSIS Céline, TOPÇU Sezin, BONNEUIL Christophe, *Une autre histoire des «Trente Glorieuses»*, Paris, La Découverte, 2013.
- PORTEFAIT Jean-Pierre, «Soixante ans d'industrialisation : l'évolution des idées», *Techniques et Architecture*, n°332, octobre 1980.
- RAYMOND Henri, «L'industrialisation du logement en France : utopie architecturale et mythe technocratique», dans GUIDOT Raymond (dir.), *Architecture et Industrie, Passé et avenir d'un mariage de raison*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1983, p.178-180.
- RAYNAUD Dominique, «La « crise invisible » des architectes dans les Trente Glorieuses», *Histoire urbaine*, n° 25, 2009, p.127-145.
- STROBEL Pierre, «Les politiques d'industrialisation de la construction en France depuis la Libération», dans GUIDOT Raymond (dir.), *Architecture et Industrie, Passé et avenir d'un mariage de raison*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1983, p.32-41.
- TELLIER Thibault, *Le temps des HLM 1945-1975: la saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Autrement, 2007.
- VAYSSIÈRE Bruno, «Hard French et Architecture Statistique : un autre regard sur la production du bâtiment», *AMC*, n°11, avril 1986, pp.90-96.
- VAYSSIÈRE Bruno, *Reconstruction-Déconstruction. Le Hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la «génération engagée» des années 1960

- AMO, *Les bâtisseurs de la modernité, 1940-1975*, Le Moniteur, 2000.
- BANHAM Reyner, «The New Brutalism», *The architectural review*, n°708, décembre 1955.
- BANHAM Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1966. [édition française : Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture*, Paris, Dunod, 1970].
- BLAIN Catherine, *L'Atelier de Montrouge : la modernité à l'œuvre (1958-1981)*, Paris, Editions Actes Sud / Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2008.
- BLIN Pascale, *l'AUA : mythe et réalités*, Paris, Electa Moniteur, 1988.
- CHEMETOFF Paul, JUMIN Thomas, *Paul Chemetov architectures 1964/2005*, Paris, Groupe Moniteur, 2006.
- CHEMETOV Paul, *Un architecte dans le siècle*, Paris, Le Moniteur, 2002.
- COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2015.
- DEVILLERS Christian, «Les derniers puritains», *AMC*, n°11, avril 1986, pp.118-127.
- DEVILLERS Christian, «Portrait de l'artiste en taupe et en ingénieur», dans POUSIN Frédéric, TREIBER Daniel, *Paul Chemetov*, Electa Moniteur, Milan-Paris, 1985.
- ELEB Monique, «Réinventer l'habiter du «plus grand nombre»», dans COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Valérie, *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2015.
- FISHER Alison, «Le Multiplus, œuvre ouverte et innovation», dans COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Valérie, *AUA : une architec-*

BIBLIOGRAPHIE

- ture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2015.
- GROSSMAN Valérie, «Brique à bras : une voie française au brutalisme», dans COHEN Jean-Louis, GROSSMAN Valérie, *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2015.
- ISRAEL Laurent, «La cité des bleuets à Créteil» *Architecture mouvement continuité*, n°42, juin 1977.
- LUCAN Jacques, *Architecture en France (1940-2000) : histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001.
- LUCAN Jacques, ««Brutalisme» à la française», *AMC*, n°11, avril 1986, p.48-49.
- MANIAQUE Caroline, *Le Corbusier et les maisons Jaoul : projets et fabrique*, Paris, Picard, 2005.
- NAMIAS Olivier, «« En attendant Baudot » : les années 1980 ou le retour manqué du rationalisme constructif», dans ENGRAND Lionel et NIVET Soline (dir.), *Architectures 80*, Paris, Le Moniteur, 2011.
- PICON-LEFEBVRE Virginie, SIMONNET Cyrille, «Entretien avec Paul Chemetov», dans *Les architectes et la construction*, Techniques & Architecture – Altedia Communication, 1994.
- POUSIN Frédéric, TREIBER Daniel, *Paul Chemetov*, Electa Moniteur, Milan-Paris, 1985.
- KOURNIATI Marilena, «Après-guerres: révisions de l'histoire et reconquête du «modernisme»», *Criticat*, n°3, mars 2019.
- RAMBERT Francis, «Une véritable conscience sociale», dans BLAIN Catherine, *L'Atelier de Montrouge : la modernité à l'œuvre (1958-1981)*, Paris, 2008, p.8.
- SBRIGLIO Jacques, *Le Corbusier et la question du brutalisme : LC au J1*, Marseille, Parenthèses, 2013.
- SMITHSON Alison, SMITHSON Peter, «Thoughts in Progress. The New Brutalism», *Architectural design*, avril 1957.

SOURCES

Archives publiques

Archives municipales de Vigneux-sur-Seine

80W37: Permis de construire des Briques Rouges, 1962-1965.

114W7: Collection de plans des Briques Rouges, 1962-1966.

Archives Nationales du Monde du Travail, Roubaix

1997 035: Fonds Paul Bossard.

Centre d'archives d'architecture du XXe siècle (Institut français d'architecture), Paris

AR-29-10-12-01: plan des Buffets, Fontenay-aux-Roses, 1958-1959.

Archives privées

Archives de Paul Chemetov, Paris

Photographies du projet des Briques Rouges à Vigneux.

CHEMETOV Paul, *Création architecturale et industrialisation : pour une architecture de composants industriels*, Paris, Fondation pour le développement culturel, 1971.

Sources écrites : Articles de revue

L'Architecture d'Aujourd'hui

n°1, mai-juin 1945 :

Marcel Lods, «L'industrialisation du bâtiment».

n°9, décembre 1946 :

Pol Abraham, «Le chantier expérimental d'Orléans».

SOURCES

- n°12, «Techniques américaines», juillet 1947.
- n°46, février-mars 1953 :
Jean Dubuisson, Félix Dumail, «Shape Village à Saint-Germain en Laye».
- n°72, avril 1959.
Louis Caro, « La folie des grands ensembles »
- n°104, 1962.
«Ensemble d'habitations collectives à Vigneux, France», p.XXII.
- n°144, «Architecture et politique», 1969.
Deroche, p.9-13.
- n° 159, 1971 :
Paul Bossard, «Paul Bossard», pp.24-45.
- n°182, 1975.
Chemetov, p.40.
- L'Architecture Française
- n°58-59, 1946 :
Pol Abraham, «L'industrialisation du bâtiment», pp.77-79.
- n°83-84, 1948 :
Gaston Bardet, « le dilemme de Neutra ou l'urbanisme, antidote de la préfabrication ».
- Techniques et Architecture
- 3^{ème} année, n°1-2, janvier-février 1943 :
André Hermant, «Normalisation et esthétique »
- 3^{ème} année, n°9-10, 1943 :
Pol Abraham, «Défense et illustration de la maçonnerie», pp.229-240.
- 6^{ème} année, n°7-8, 1946 :
«Orléans. Une expérience de préfabrication».
- 17^{ème} série, n°5, novembre 1957 :
Marcel Lods, «Le problème. Produire industriellement les bâtiments. Dessiner le pays».
- 26^e série, n°4, mars 1966 :
«AUA», p.71.
- n°325, juin-juillet 1979 :

SOURCES

- Paul Chemetov, «industrialisation et/ou autoconstruction ?».
n°327, «Industrialisation ouverte. 1. Principes – expérimentations»,
1979.
n°328, «Industrialisation ouverte. 2. Systèmes constructifs – composants», 1979.
n°362, octobre-novembre 1985 :
Entretien de Paul Chemetov avec Alain Péliissier, «le high-tech à la française».

Autres revues

- Revue d'esthétique*, Tome XV, juillet-décembre 1962 :
Françoise Choay, «l'industrialisation et le bâtiment».
Forum, n°8, 1964 :
Paul Chemetov, «Dans le panneau».
H. Habitat, n°40, 1979 :
Michel Lachambre. «L'industrialisation ouverte : construire avec des composants compatibles».
h de l'habitat social, n°81, janvier 1983 :
Paul Chemetov, «Le retour au chantier»

Sources écrites : Ouvrages

- ABRAHAM Pol, *Architecture préfabriquée*, Paris, Dunos, 1946.
BESSET Maurice, *Nouvelle architecture française*, Editions Arthur Niggli S.A., Teufen (Suisse), 1967.
CHEMETOV Paul, MARREY Gilles, *Architectures, Paris 1848-1914, «familièrement inconnues»*, Paris, Secrétariat d'Etat à la culture, 1976.
DOYON Georges, HUBRECHT Robert, *L'architecture rurale et bourgeoise en France*, Paris, Massin, 1941.
DUPIRE Alain, HAMBURGER Bernard, PAUL Jean-Claude, SAVIGNAT Jean-Michel, *Deux essais sur la construction : conventions, dimensions et architecture*, Liège, Mardaga, 1981.
FRANCASTEL Pierre, *Art et technique au XIXe et XXe siècles*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

SOURCES

HAMBURGER Bernard, VÉNARD Jean-Louis, *Série industrielle et diversité architecturale*, Paris, La documentation française, 1977.

LAPRADE Albert, *Croquis - premier album*, Paris, Vincent Fréal et Cie, 1942.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 2009.

REVEL Maurice, *La préfabrication dans la construction*, Paris, Entreprise Moderne d'Édition, 1966.

LE DANTEC Jean-Pierre, *Enfin l'architecture*, Paris, Autrement, 1984.

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

Sources orales

Entretien avec Paul Chemetov, Paris, 13 juin 2019.

Entretien avec Christian Devillers, Paris, 19 juin 2019.

Entretien avec Jean Perrottet, Montreuil, 6 août 2019.

Entretien téléphonique avec Jean Deroche, Paris, 19 août 2019.

**skidaddle skidoodle
your buildings are gone**

