



HAL
open science

Hard French. Pour une lecture statistique des archives photographiques du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, 1944-1964. (Latitude n° 2)

Bruno-Henri Vayssière, Patrice Noviant

► To cite this version:

Bruno-Henri Vayssière, Patrice Noviant. Hard French. Pour une lecture statistique des archives photographiques du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, 1944-1964. (Latitude n° 2). [Rapport de recherche] 331/86, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ministère de l'industrie et de la recherche; Ecole d'architecture de Paris-La Défense / Association de pratique et de recherche architecturale et urbanistique n°5 (APRAU 5). 1986. hal-01894378

HAL Id: hal-01894378

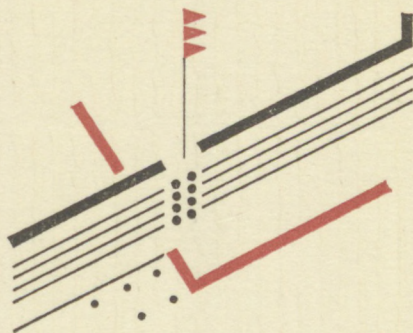
<https://hal.science/hal-01894378>

Submitted on 12 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

331⁸¹



L A T I T U D E

2

HARD
FRENCH

1986

15 Janvier 1986

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme générale de recherche mené par le Ministère de l'Industrie et de la Recherche. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

Recherche sur " le logement statistique"

Exercice 1983 , Contrat n° 83 01317 00 223 75 01

SOMMAIRE

Préface Patrice NOVIANT.

Préface En forme de dialogue partiel.

Patrice NOVIANT et Bruno-Henri Vayssière.

Introduction Remarques sur la critique architecturale

LE HARD FRENCH

De paradoxes d'Adorno

POUR UNE LECTURE STATISTIQUE

Hard French

DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES

De Paris

DU MINISTÈRE DE LA RECONSTRUCTION

ET DE L'URBANISME

Qu'est-ce que nous avons sélectionné

1944 - 1964

Le journal de mes inquiétudes

Nouveaux temps pour une nouvelle histoire

Commentaire de méthode : la règle du jeu.

Bruno Henri Vayssière

Préface de Patrice Noviant

SOMMAIRE

- Une suite d'introductions confie la majeure partie de ce cahier : ce sont ses réflexions, celles deatrice Nov.
- . Préface Patrice NOVIANT. qui se concatène (q) cherchant à "penser une méthodologie" face à l'.
 - . Préface En forme de dialogue partiel, graphique sans commentaires] Patrice NOVIANT et Bruno-Henri Vayssière.
 - . Introduction Remarques sur la critique architecturale cette face à celle des années 1946 à 1964. (ont la majeure partie d'un ouvrage à paraître chez Ricard. Le cadre sp.
 - . Du paradoxe d'Adorno rend indispensable ce double questionnement, impose la présentation de réflexions th.
 - . Hard French des commentaires du deuxième ouvrage. Les degrés de pertinence de chaque regard (ie textual
 - . Du Banal (nique) doivent s'interconnecter par superposition. Regarder et écrire sont deux "scutes
 - . Qu'est-ce que nommer... qu'est-ce que sélectionner ensemble. Tester de reconnaître leurs traces commes
 - . Le journal de mes inquiétudes l'architecture "hors les murs", discipline devenue largement inexistante.
 - . Nouveaux temps pour une nouvelle histoire d'infinie prétention de cette recherche tient d'une volonté de tenter l'architecture par une écriture issue elle-
 - . Commentaire de Méthode : la règle du jeu. de celle-ci, à la fois image d'architecture et image de papier photographique).

Une suite d'introductions configure la majeure partie de ce cahier : ce sont nos réflexions, celles de Patrice Noviant comme les miennes, qui se concaténent ici cherchant à "penser une méthodologie" face à l'exploitation d'un immense corpus photographique sans commentaires jusqu'alors.

Il serait contradictoire de plaider l'autonomie de ce texte face à celle des images qui constitueront la majeure partie d'un ouvrage à paraître chez Picard. Le cadre spécifique d'une recherche rend indispensable ce double questionnement, impose la fragmentation de réflexions théoriques et des commentaires du deuxième ouvrage. Les degrés de pertinence de chaque regard (le textuel comme l'icônique) doivent s'interconnecter par superposition. Regarder et écrire sont deux acuités trop différentes, en l'état actuel, pour être forcées ensemble. Tenter de reconnaître leurs traces communes peut être l'une des chances de l'architecture "hors les murs", discipline demeurée largement insaisissable.

L'infime prétention de cette recherche tient d'une volonté de tenter l'architecture par une écriture issue elle-même du poids des images (au double sens de celles-ci, à la fois images d'architecture et images de papier photographique).

B.-H. V.

PREFACE en forme de dialogue partiel

PATRICE NOVIANT

Interruptions de Bruno-Henri VAYSSIERE

80 000 clichés des archives photographiques du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme sont donc proposés comme ce corpus qui introduit l'analyse systématique par le Laboratoire d'Histoire de l'Architecture Contemporaine de l'Ecole d'Architecture de Paris-la-Défense (UPA 5) des architectures du "logement statistique" de l'après-guerre.

Bruno-Henri Vayssièrre ouvre une "tension de lecture".

Nous reviendrons sur cette idée de lecture en "tension". Il s'agit d'une méthode proposée à partir de ma fascination pour les grandes séries anonymes. Elle nécessite un double jeu : à l'immersion presque soumise doit répondre une perpétuelle mise à distance réordonnée autour de quelques points remarquables dont la particularité est d'être partout, non isolables séparément mais tempérés "statistiquement".

Le logement de masse, par delà ses procédures de normalisation, qu'il soit rural sous l'ancien régime ou lié aux reconstructions, obéit à ce type de regard tout azimuth polarisé selon des fréquences "statistiques préférentielles".

Cette masse de plaques de verre

Une grande proportion de négatifs plus manipulables existe fort heureusement. Mais le caractère massif des sources est renforcé par l'impossibilité de leur traitement sélectif. Seul un travail de fond sur l'ensemble de la collection est valide.

est le pendant logique de la production massive du logement qui s'instaure et s'équilibre autour des années '50.

Commencée à la Libération, cette mise en négatifs de toute l'architecture française para-étatique connaît un premier virage vers 1964, avec un second train de ZUP plus individualisées. En 1974, tout sera définitivement fini.

HYPOTHESE : maintes de ces configurations qui interrogent un stock photographique font directement sens pour le stock des réalisations bâties qu'elles retracent. L'oeil froid d'une caméra statistique brandie par des photographes anonymes

Pour être étudiés par Bruno Vayssière, Les auteurs d'un corpus doivent toujours présenter un apparent côté "sans qualité". Qu'ils soient curés-cartographes (sous l'Ancien Régime) ou fonctionnaires-photographes. La qualification de leur travail ne peut s'exercer qu'au second degré. Ce type d'analyse s'oppose en cela à tous les travaux traditionnels de l'histoire de l'Art. Face aux exégèses du génie de l'individualité isolée, Bruno Vayssière n'aime travailler que sur les productions singularisées par leurs seules distributions fréquentielles.

constate une série d'oeuvres d'architecture dont l'originalité historique est de n'avoir pas été, à priori, considérées en tant que telles (en tant qu'oeuvres), mais comme elles se produisent pour une efficacité comptable de la question nationale du logement.

Saisir cette procédure d'indifférence radicale qui, en 20 ans, résoud -pour un certain temps définitivement- le manque français du logement, c'est décrire un mécanisme exclusif d'économie. Mais cette production programmée pour une saisie "à minima" du social fait masse, fait espace ou manques d'espaces, fait architecture.

Que le logement de ces années '50-60 se caractérise par ce qu'il n'a pas été (ou si peu) entendu comme question d'architecture n'enlève rien à l'évidence qu'il a fait oeuvre concrète, qu'il a en somme radicalement transformé l'espace territorial français, la forme et les usages de la ville.

Par delà l'immensité de cet à priori, la possibilité d'une section doit exister. Ce n'est pas parce que toute la "non-architecture" officielle devient architecture qu'il faut se noyer. Nous pensons simplement qu'une

deuxième génération "d'historiens des objets" doit apprendre le travail des grandes séries. L'enjeu du travail de Bruno Vayssière, au delà des strictes questions d'inventaires est dans cette problématique de la "collection". Face à nos pairs naturalistes, nous avons pris deux siècles de retard. Puisque l'art n'est qu'un champ de singularités concentrées dans une production plus vaste, il importe de lire ce "vaste". Nous posons d'emblée ici la facilité de reconnaissance globale du corpus comme primordiale. Les distingos subtils entre dotations et influences étrangères temporisées n'existent pas ici. Toute l'architecture française entre 1944 et 1964 appartient à une ligne unique, puissamment marquée, quelqu'en soient ses revêtements. Mieux, c'est presque la première fois dans l'histoire que l'architecture s'agglutine globalement autour de pétitions de productions uniques sur une aussi vaste échelle (après les couvents et avant les HLM socialistes dérivés des notres...). L'ensemble de la société française n'a probablement jamais été autant transformée dans son cours.

L'utilité productive inaugure une radicale indifférence.

Nous ne préjugeons pas ici de l'avis de Bruno Vayssière qui voit dans le "hard french" le premier exercice souverain d'art minimal nonforme et surformalisation).

Une histoire de la pensée du XXème siècle doit raconter comment l'exacte percée "infinie" que prévoit le Plan Prost (de la Concorde au Carrefour de Noailles et puis...) s'infléchit dans une opérativité topologique d'après-guerre ; perd l'axe. Que la planification oublie la forme n'ouvre pas la suffisance de l'analyse des productions bâties sur le seul territoire de l'économie.

Les années '60 produisent une critique "sociologique" du Grand Ensemble, reconnaissant par là un effet de celui-ci hors du champ de compte. Il est temps que se produise une lecture concrète des réalités de style et d'organisation d'une architecture de fait produite aussi dans un espace industriel de mode et de culture. Car, de trop de nécessité, la comptabilité est négligente, ne distingue que difficilement les différentes filières constructives, voire les différentes filières typologiques bâties ; sans parler de ces signes produits malgré tout,

en quête d'une parole du nouveau corps constitué des architectes - sinon de l'architecture. La comptabilité produit une masse que le critique tenterait à perte d'expliquer, d'enrichir, de commenter, sur le seul territoire tautologique de sa productivité. Il y a nécessité d'inventer des visions pour un cadre, part réelle de notre bâti général. Un cadre dont il importe que l'on représente l'uniformité dans sa force d'anonymat et de retenue ; dont on doit pénétrer les isolats de procédure, les filières autonomes, tant la fragmentation de la production de l'environnement est un des axes de longue durée du mode contemporain. Un cadre bâti dont on doit s'offrir le jeu de trouver ses différences.

Le réalisme de cette production qui explore une radicalité contemporaine creuse le plaisir particulier d'ouvrir une histoire des styles et solutions formelles pour une production globalement négligente.

Dans une série d'approches que l'on vise sur la constitution des GRANDS OBJETS de la modernité d'après-guerre, Bruno Vayssière se donnait l'objectif de tenter, dans sa froideur d'oeil statistique, de trancher de 80 000 clichés.

La recherche est un travail sur un corpus. Celui dont on rapporte est rigoureusement délimité, homogène et absolument vaste.

Par delà le choix de termes qui viendraient le mobiliser, une nécessité est celle du tri du sens. L'axe qu'on propose ici est légitime dans la rigueur expérimentale de sa pénétration effectuée. A quiconque mettrait en doute son objectivité, on dirait que, précisément, l'illusion du désir, la fascination d'une architecture de l'anonymat réalisé, est la nature de ce qui se propose explicitement comme tentation.

S'ouvre le riche territoire d'une exploration des histoires et des oeuvres d'architectes, des formes, des écarts et des révoltes, dans ce champ sans restriction d'une histoire générale de l'anonyme que notre laboratoire entend bien mener à son rythme.

Bruno Henri Vayssière pose une question aujourd'hui paradoxale mais non sans délicatesse : le HLM est-il le futur du monde ; un futur malheureusement trop tôt expérimenté, par des sociétés qui n'étaient pas encore en sa demande, voire en sa capacité ?

(1) On voudra bien accepter ici ce groupement général qui -au niveau où nous en traitons- fait sens, sans préjudice quant aux mouvements et oeuvres dans leurs pleines singularités.

INTRODUCTION

REMARQUES SUR LA CRITIQUE ARCHITECTURALE DES ANNEES 1944 A 1964 (France et étranger ...)

On propose d'interroger l'absence d'un débat critique venant traiter, précisément, de cette logique d'unanimité de la production et de la culture architecturale qui apparaît caractériser la période.

I La critique architecturale est presque unanime, et on pourrait dire, par non concertation générale : d'une façon absolue et globale toute la production comprise entre 1944 et 1964 est négligée, au nom d'un "rationalisme" internationalisé, dégénéré des maîtres du mouvement moderne de la génération précédente.

Autant les exégèses sur les années vingt-trente de ce siècle tendent à se multiplier (moins toutefois que celles sur le XIXe siècle, elles-mêmes moins "disciplinaires" que celles sur le XIIIe siècle, et ce selon une vieille loi tendentielle des historiens d'art), autant que l'on reçoit aujourd'hui les premières études admiratives sur l'après 75 (pourtant beaucoup plus flou et incertain dans son éclectisme), autant le silence sur l'intervalle de nos "trente glorieuses" reste absolu en ce qui concerne leur architecture. Paradoxe d'autant plus cruel : cette volonté de refoulement absolu (voir les "Global Architecture - Spécial issue" 1880-1940 et 1970-1980) d'une architecture concerne la manifestation préhensible la plus forte de cette époque.

Aucune volonté conceptuelle pour appréhender les bâtiments "hard" n'a été tentée : puisque cette architecture est impropre à toute résolution stylistique selon les "bons" critères de l'histoire de l'art traditionnelle, autant l'éliminer... C'est dire la nécessité de notre tentative de regard neuf via la problématique de l'intérieur normalisé, de la famille statistique idéale et de la fin des enveloppes de façades. Double des espaces, intérieurs contre extérieurs : voilà les seuls vrais enjeux de programmation de l'après-guerre.

Par delà les histoires mondiales de l'architecture du type ZEVI (excusable parce que référée à des objets périphériques de pure exception), l'une des preuves les plus tangibles de ce mépris inconscient réside - et ceci reste beaucoup moins excusable ... volonté de tuer le père ? - dans les inventaires de la production française 1945-1985 du type de celui de Marc EMERY et Patrice GOULET : dans ce dernier ouvrage, en effet, l'après 70 représente 95 % du total (soit 5 % pour 80 % de la production sur les 2/3 de la chronologie.

Publié sous les auspices de l'Architecture d'Aujourd'hui comme une pétition de jugement sur la qualité d'une certaine architecture, le guide d'EMERY & GOULET trahit non seulement un éclectisme souverain qui fausse toute idée de dogmatisme au nom de la pureté d'un idéal architectural maintenu intact depuis la fondation de la revue en 1932, mais encore une imposture chronologique de taille sur l'efficacité du contenu de cet inventaire : en effet, au non de quoi s'arroger le droit d'un bilan sur les années 1945-1970 lorsque celles-ci sont radicalement absentes... Serait-ce pour vendre la légitimation du jugement sur l'époque postérieure ? Quoiqu'il en soit, les seuls bâtiments de cette époque sont ceux archiconnus de Le Corbusier et Prouvé, soit neuf au total pour la première phase. Si l'on y ajoute des ensembles de Dubuisson, d'Albert, de Lods (aberrant ou du moins purement expérimental : métallique, système refusé totalement en France pour des raisons abondamment détaillées dans notre premier rapport SRA 1983, contrairement aux immeubles du Corbu fort aptes à servir de "modèles" à détourner), voilà réduit à 18 exemplaires ce qui constitue la plus grosse révolution architecturale de tous les temps, quantitativement, mais aussi peut-être découvrirait-on qualitativement, si l'on se donnait la peine de forger les concepts appropriés à son examen.

A l'exception ponctualisée à l'extrême d'une douzaine d'églises faites pour "animer" les ZUP entre 1963 et 1969, tels des objets venus d'autres planètes, ce silence de la première phase 1945-1960 se continue pratiquement jusqu'à la fin des années soixante, date où quelques prouesses d'Andraut et Parat à Lagneau et Weil (le musée du Havre, seule mention architecturale de cette ville clé entre 1952 et 1960, en attendant la salle de Niemeyer 1983) arrivent à constituer le sous-sol véritable de cet inventaire presque exclusivement armé par les réussites au P.A.N. postérieures à 1973.

La naïveté n'explique plus rien à ce niveau : seule la volonté d'un travail de refoulement propre à toute une génération d'architectes (qui se croient "bernés" aujourd'hui) peut permettre de comprendre comment perdure cette analyse au sein de la génération suivante que l'on charge de jeter un regard. Il est curieux de vouloir continuer à porter ce deuil collectif sur ses pères honnis, celui de tous ses pairs : cela ne trahit-il pas surtout le malaise de toute une profession par rapport à la modernité et son inadaptation globale, actuellement traduite en mauvaise régression vers un artisanat architectural formellement indéfinissable... ?

En bref, notre travail, au-delà de sa portée théorique essentielle, affronte une critique d'historiens d'art que son recours au seul jugement visuel et formaliste incapaciterait pour cette modernité architecturale des années cinquante : notre inventaire "minimum" (à nous avec ses cinq cents titres de "grands anonymes" - pauvre Perret dont le droit à la postérité s'arrête à 1937 !-) vient ainsi compléter les quelques trente-cinq immeubles à peine proposés par la rédaction d'Architecture d'Aujourd'hui.

De même, les jugements des différents auteurs du catalogue "rétro" sur l'exposition internationale de l'Atomium tenue à Bruxelles en 1958 n'arrêtent pas d'opposer leur fascination pour ce qu'ils tentent de qualifier de style "expo" et leur rejet du fonctionnalisme pur et dur hérité du Bauhaus. Les Paraboloïdes Hyperboliques de Gillet et Xenakis, tout comme les passerelles de Viollet-Le-Duc - si typiques de meubles d'alors - sont particulièrement réhabilités.

Il est certes aisé de comprendre pourquoi nos contemporains inquiets aiment ce monde choisi d'objets spécialement en délire, exceptionnels jusque dans leur durée constructive limitée de pavillons (d'où cette soif supplémentaire d'exhumation devenue presque une archéologie fictive après leur quasi-disparition). Il est plus complexe d'essayer de comprendre la haine du rationalisme systématisé et "vulgarisé" (dans son acception première, c'est-à-dire quantitatif pour le plus grand nombre). Enfin, il est extrêmement difficile de deviner - même superficiellement - les véritables dessous de cette non-histoire : volonté systématique d'aveuglement devant tous les objets survivants, plus que nombreux, de cette époque aux bâtiments pluriels, fort loin d'être tous identiques et calqués sur le modèle originel de l'existenz minimum selon MAY à Francfort entre 1924 et 1927 !

Au-delà de cette haine du statistique formalisé, du social-anonyme et uniforme, c'est toute l'école du "voir l'architecture" qui est en question. Soit celle-ci reprend des images culturelles externes à elle-même et très fortes socialement, comme des châteaux, des maisons de poupée ou des objets surdimensionnés (à la façon du hamburger-kiosque de Venturi et de son vieux complice artiste Oldenburg), et alors c'est le succès comme pittoresque narratif sans fin. Soit une autre architecture condense les formalismes les plus excessifs à la manière d'un purisme poétique qui la rend sublime, et c'est le vent nouveau qui porte le constructivisme après "New-York DELIRIOUS"... c'est-à-dire un autre voir, somme toute aussi maniériste dans ses prémices. L'importance médiatique de l'image reste la force première des architectures, plus narratives qu'objectivisées.

La véritable dimension "sans qualité" apparente résiste beaucoup plus à son apprivoisement esthétique et culturel dans le domaine de l'architecture qui n'est pas celui des petits objets (le "pack" de lait révolution) de Peter COOK en 1968 ; ou, mieux, dans le domaine purement eidétique comme celui de l'esthétique philosophique et littéraire viennoise de la fin du siècle qui s'oppose précisément à ses propres résolutions visuelles (voir les querelles entre Musil et Wagner, entre Loos(1) et Loos(2)).

Face à ce rejet global du "hard french" par les "spécialistes authentiques", un courant de pensée opposé nous amène à faire une seconde mise au point : La séduction.

Les années cinquante et soixante reviennent à la mode pour x raisons existentielles : Nostalgie d'une abondance purement mythique ? Soucis d'un retour à l'Amérique via le rock (puisque tout le reste reste typiquement 1930, des cinémas aux fast-food) ? Volonté de capter une modernité encore insaisissable, de shunter sa pureté selon la loi de l'éternel retour (le come-back des "babas-cools" et des "seventies" arrive à grand pas)... en version accélérée il est vrai ? Peu importe les fondements réels du phénomène : ici, nous attachons l'importance du refoulement. Mais il est curieux de constater à quel point les ouvrages revival sur cette époque sont fascinés par toute la production - des chaussures aux autos en passant par les meubles et les toaster made in U.S. - à l'exception rigoureuse de la seule qui a complètement redéfini la société et la vie, c'est-à-dire les "grands-ensembles"... !

En résumé, les nostalgiques de cette époque, dans un mouvement inverse, nient notre réalité actuelle, contrairement à la rédaction actuelle de l'Architecture d'aujourd'hui qui renie ce passé proche pour mieux s'assurer "aujourd'hui". Et les ouvrages susceptibles d'en parler, tels celui d'Anne BONNY ou celui consacré au style "Atomium" 1958, ne font qu'appuyer la critique radicale de nos HLM pour mieux réhabiliter les formes "vraies", celles gratuites des délires purement décoratifs venus directement du graphisme aux meubles et à certains petits bâtiments d'exposition cinquante ans après le cubisme (1907-1957). Voilà bien une pétition de jugement unanime (c'est-à-dire sans concertation, c.q.f.d.) : que l'on refoule l'histoire des fifties (sans compter celle de l'an quarante tellement ancrée dans la honte nationale), chez les architectes, ou que l'on veuille n'en faire qu'un coup esthético-néo quelque chose, chez les décorateurs, peu importe puisque nos "barres statistiques" aux rectitudes impeccables sont systématiquement grevées du préjugé le plus négatif. On pourrait presque affirmer que tous ces ouvrages procèdent de la même logique, à savoir l'horreur des objets rationnels et anonymes au profit des extases formalistes quelles qu'elles soient...

Mis à par la réhabilitation que propose Giorgio Grassi et celle du néo-classicisme dur par Werner Swambien (éd. Picard, Paris 1984) l'ensemble de la critique architecturale semble traversée par le pathétique du pittoresque. Il n'est que voir les mobiles du choix d'Hebert-Stevens dans l'ouvrage d'Anne Bonny pour les rubriques architectures 1950 & 1960 : seuls les portes-à-faux brésiliens et quelques nouilles selon Aillaud sont retenus, parce qu'au-delà du système "hard" dans toute sa pureté.

DU PARADOXE D'ADORNO

- I La mort d'une certaine culture architecturale renforce la naissance d'une nouvelle culture architecturale...

De ce fait, l'aphorisme est bien connu. Le fonctionnalisme le plus dépouillé acquiert un statut formel à part entière au travers le statut de non-forme. Tout repose sur la critique et son exemplarité à élire l'oeuvre d'art.

Les objets construits les plus innommables peuvent par conséquent être les plus à même de revendiquer un "style". Nous y reviendrons.

- II Une première dualité surgit toutefois : face au vernaculaire trop bien nommé, précisément, les édifices sans qualité du hard french sont pluriels eux-aussi. Là aussi nous reviendrons sur ce second chaînon de notre chaîne de paradoxes, à savoir que la plus absolue neutralité est très étroitement connotée localement quoiqu'il arrive.

- III Troisième sursaut de l'anonyme : ce qui passe pour une architecture parfaitement lisse et inexistante capture une somme de techniques nouvelles impressionnantes. L'histoire doit se doubler d'une véritable techno-histoire qui modifie considérablement nos échelles de perception formelles traditionnelles attribuées à l'objet d'art "in veduta".

- IV A l'excès contraire, loin de tout souci académique, les immeubles du hard french peuvent opter pour une pureté conceptuelle absolue. Ces objets sans forme deviennent ainsi les précurseurs du "Minimal Art". Surdimensionner la rectitude ou l'angle droit devient une prouesse absolue. Personne ne peut plus lire selon les vieux critères de la perspective. Ni les échelles "réduites" de l'architecture classique, ni les hiérarchies traditionnelles du théâtre à l'italienne ne peuvent parvenir à une quelconque résolution "hard". Bien pis, nos cultures visuelles nous mésallient toute la modernité sans qualité...

IV Dernier chaînon, l'aspect social renvoie dos à dos les adeptes d'une culture égalitaire et parfaitement non hiérarchisée : les purs et durs du rationalisme ne sont pas si loin des ex-"babas" anti-autoritaires. Là encore, le paradoxe joue à plein : l'architecture traditionnelle devient surcodée et génératrice de différences insurmontables ; le "hard french" propose de fait la seule véritable non-dimension apte à redéfinir sans ambiguïté les règles d'un nouveau jeu.

Une nouvelle idée de critique architecturale entre en jeu, plus autonome puisqu'initialisée sur une base potentiellement plus riche dans son aspect surface lisse ?

Greffé sur celui d'Adorno, notre paradoxe prétend à une meilleure lecture de l'architecture depuis le hard french, parce que fondée sur l'absence d'hypertrophie iconique ou sociale.

Sans référentiel exogène, l'architecture "sans qualité" reste potentiellement la seule apte à pouvoir tout reformuler.

HARD FRENCH ...

Pour un banal dur, "Hard French", ce substitut à "hard core" s'adresse directement à l'inconscient refoulé d'une certaine jouissance, sale a priori parce que trop directement confrontée à des objets durs et sans masques.

Nous n'avons pas voulu ici enlaidir cette lecture de l'anonyme par un titre grossier (au sens premier du terme). Il s'agit plus simplement de revenir à la dureté des sources pour tenter de nommer une architecture qui se veut ne pas le mériter, tant elle reflète ce deuil d'une certaine France morte en 1940.

1944 : nous sommes directement confrontés à une architecture de substitution culturelle totale, pour un pays en mal de redéfinition et surtout de "reconstruction" au sens le plus large et le plus gaullien du mot.

Nous postulons ici que la France des HLM a su préfigurer toutes les mutations architecturales contemporaines au niveau d'une nation, avant le Brésil ou l'URSS. L'architecture n'y est plus synecdoque d'une société hiérarchisée et enfouie sous l'histoire, elle devient le grand support anonyme des nouveaux réseaux et des nouvelles sociabilités, elle repense la totalité des espaces et de la culture.

Tout comme la photographie devenue "un art moyen" selon Bourdieu (et avant que Barthes n'y retrouve "le grain" par delà une porosité plus singulière qu'elle n'y paraît), l'architecture d'après-guerre se voulait un simple support pour des choses plus sérieuses, l'électricité par exemple.

Sans objectivisation possible parce que devenu objet à l'écart, mais pivot des nouveaux espaces de reconquête du territoire en entier, l'architecture peut alors bénéficier d'une double lecture :

- soit en entier, au gré de dérives sur le nouvel espace lisse dont elle sert d'amers ;
- soit systématisée pour réassurer un parcours sans cela incertain.

Hard french renvoie par conséquent aux têtes de graphes du nouvel espace vectoriel sans convergence que représente le territoire de la modernité intégrale, beauté sans culture, ville sans trottoirs et sans histoires, sans centres ni banlieues...

impossible.
 Dès culturellement sans lesquelles toutes lectures seraient quand bien même à la nature de coordonnées localement connues tout bien vivant, notre simple conscience perceptive suffit inscription culturelle soit lourde. Nous pouvons l'épurer de la modernité, même par notre seul regard de la coupe de tout espace territorial, bref l'O.V.M.I. parait de caractériser les modernes; mieux, un objet idéalement d'autant moins que les ruines sont importantes, ainsi à même étroit au site pré-existant ("la table rose" absolue existe elle est toujours inscrite, dans un rapport de continuité comme un objet d'usage d'habitat moderne" par exemple).

et ce globalement :
 Cela permet de mieux comprendre notre intervention actuelle. De plus de 1919 - Bruxelles, 1982. Prof. Marcel Beaufort (curator) catalogue de l'exposition RESURGAM sur la reconstruction d'Alsace nous le rappelle Geoff Beaufort dans sa préface au lieu local (ainsi) fin lors des conférences au particulier et au local (ainsi) bref, la pensée de "vrai" moderne n'acquiesce en général.

1) - d'une part, le "hard french" n'est jamais un modèle abstrait qui malgré son statut idéologique fondamental (soit le couple idéal de la famille type et du site type). Il est toujours "à côté" dans ses entités normalisées.

2) - d'autre part, en dehors de son inscription, corrélatrice à la fois d'objets plus vus et de contemporains plus régionalistes (contrepoints indissociables comme nous allons le voir à l'émergence de ce moderne), il existe aussi surtout aujourd'hui, un regard historialisé sur ce même moderne : nous sommes en 1982, quarante ans après la reconstruction, soixante ans après les logements sociaux "d'existence minimum" proposés par Ernest May à la municipalité de Francfort. Notre moderne (français, dit presque a-historique à l'époque) laisse de regard sur les années vingt; par inculture (il doit redevenir acceptable aujourd'hui car parfaitement "historialisable". Notre travail n'est de permettre le dialogue historique de cette production qu'elle puisse acquiesce son droit de familiarité culturelle. Il n'y a de liaison du mouvement moderne qu'à cause du relief

DU BANAL

L'universalité anonyme du "vrai moderne" n'existe jamais comme en-soi : il n'y a pas d'architecture moderne "pure" : elle est toujours inscrite, dans un rapport de contiguité étroit au site pré-existant ("la table rase" absolue existe d'autant moins que les ruines sont importantes, ainsi à même de surexciter les mémoires) ; mieux, un objet idéalement coupé de tout substrat territorial, bref l'O.V.N.I. parfait de la modernité, mérite par notre seul regard déjà une inscription culturelle fort lourde. Nous pouvons l'épurer de tout bien vivant, notre simple conscience perceptive suffit quand bien même à le saturer de coordonnées fortement connotées culturellement sans lesquelles toute lecture serait impossible.

Bref, la banalité du "vrai" moderne n'acquiert sa signification forte que confrontée au particulier et au local (ainsi qu'aime nous le rappeler Geert Beaskart dans sa préface au catalogue de l'exposition RESURGAM sur la reconstruction belge de 1919 - Bruxelles, 1985. Prof. Marcel Smets curator). Cela permet de mieux comprendre notre intervention actuelle, et ce doublement :

- 1) - d'une part, le "Hard french" n'est jamais un modèle abstrait pur malgré son substrat statistique fondamental (soit le couple idéal de la famille type et du le métreur type). Il est toujours "à" côté dans ses surcôtes normalisées.
- 2) - d'autre part, en dehors de son inscription, corrolaire à la fois d'objets plus vieux et, de contemporains plus régionalistes (contrepoints indispensables comme nous allons le voir à l'émergence de ce moderne), il existe aussi, surtout aujourd'hui, un regard historicisé sur ce même moderne : nous sommes en 1985, quarante ans après la reconstruction, soixante ans après les logements sociaux "d'Existenz Minimum" proposés par Ernst May à la municipalité de Francfort. Notre moderne français, dur, presque a-historique à l'époque (faute de regard sur les années vingt : par inculture ?), doit redevenir acceptable aujourd'hui car parfaitement "historicisable". Notre travail c'est de permettre le calage historique de cette production, qu'elle puisse acquérir son droit de familiarité culturelle. Il n'y a de fiasco du Mouvement Moderne qu'à cause du refus

généralisé de sa propre historicité. Ne suffit-elle pas pour ce faire cette tranche épaisse d'environ cinquante ans (1910 à 1968 - si l'on admet une certaine fluidité des marges et surtout la fin d'un certain moderne face à sa détraction systématique d'après 1970) ? ce semi-long temps historique (où de multiples "perversités" cotoient l'objet pur).

Au contraire, notre corpus, environ mille fois important, sera précisément parfaitement obsessionnel dans sa monotonie, fruit d'un patient labeur de photographes-fonctionnaires (attention à l'invocation des termes) qui ont opéré, depuis la terre, un peu à la manière d'un satellite : simple stratagème de répétitions, sans cadrages ni mises en scènes (sauf exceptions alors presque inévitables...).

Un peu à la manière d'un topographe sans surmoi, il s'agit de formuler une simple bivalence entre une masse de documents de degré zéro (il s'entend) et quelques exceptions aux règles plus aisément repérables ; ces dernières vont représenter également l'ordinaire ; d'autant mieux qu'elles en constituent les points de mire en relief au sein d'une sténose planaire.

Un peu à la manière des historiens qui se posent la question de nouvelles sources pour mieux saisir les autres, plus traditionnelles, notre tentative voudrait repérer le mode d'opérer des historiens de l'archéologie qui rejettent systématiquement les objets non-sensibles au profit des vases "valants" historiques, localisables, utiles, au travers de quelques dénomination très intéressées en milieu. Cette nécessité apparaît d'autant mieux aujourd'hui, face à la saturation d'une certaine recherche historique traditionnelle qui n'a rien plus à reformuler, différencier toujours, les mêmes sources vérifiées. Il est opportun de lever l'anonymat des objets pour reformuler de nouveaux territoires de travail qui proposeront alors de nouvelles potentialités aux vrais professionnels de

QU'EST-CE QUE NOMMER...
QU'EST-CE QUE SELECTIONNER ?

Plusieurs dizaines de milliers de vues d'architecture(s) offrent une étendue d'autant plus difficile à parcourir qu'elles sont sans nom jusqu'à présent. Des points de repère doivent donc lui servir d'intitulés partiels puis de pôles de renvois, malgré notre vieille défiance pour les séries homogènes. Tout comme les cartes de curés espagnols du XVIIIe siècle renvoient à un espace péninsulaire anonyme qu'il fallait réinventer (publiées partiellement in "Cartes et Figures de la Terre", Beaubourg, 1982), ces planches d'architecture "innommable" appellent un principe d'énumération.

- 1) - d'une part, le "card french" n'est jamais un modèle abstrait pur malgré son caractère idéologique fondamental (soit le couple idéal de la chambre type et du lit météor type). Il est toujours "à côté" d'un autre modèle formalisé.
- 2) - d'autre part, le "card french" est un modèle abstrait à la fois idéologique et historique. Ses contemporains plus réalistes et plus indépendants comme nous allons le voir à l'occasion de sa mise en œuvre, il existe aussi, sur un autre plan, le regard historicisé sur ce même modèle. Ce regard historicisé est celui qui, après la découverte de la chambre type, a permis de proposer par Ernst May à la fin des années 1920, notre modèle français, dit "card french" (à côté de l'anglais (à côté du regard sur les autres modèles) par exemple), doit redevenir acceptable pour être véritablement "historicisable". Notre travail est de retrouver le regard historique de cette production, qu'elle soit considérée comme étant de familiarité culturelle. Il s'y a de la part de l'observateur moderne qu'à cause du refus

LE JOURNAL DE MES INQUIETUDES...

Pas facile de prétendre à des cas d'identité dans un thésaurus sans pathos, constitué d'objets a priori identiques... Comment traiter le manque d'intérêt pour en faire la principale source d'intérêt ?

Notre cartographie s'oppose radicalement à celle de la mission photographique de la DATAR (Paris, 1985). Pour inventorier la modernité du paysage national, ceux-ci posent dès l'origine une pétition d'intelligence nécessaire et supérieure de sélection opérée par l'artiste-photographe. Tout sera prétexte à émotion esthétique surcodée selon le regard de chaque opérateur, lui-même soigneusement sélectionné. Double filtrage par conséquent.

Au contraire, notre corpus, environ mille fois plus important, sera précisément parfaitement obsessionnel dans sa monotonie, fruit d'un patient labeur de photographes-fonctionnaires (attention à l'inversion des termes) qui ont opéré, depuis la terre, un peu à la manière d'un satellite : simple stratagème de répétitions, sans cadrages ni mises en scènes (sauf exceptions alors presque insoutenables...).

Un peu à la manière d'un topographe sans surmoi, il s'agit de formuler une simple bivalence entre une masse de documents de degré zéro (l'étendue) et quelques exceptions aux signes plus aisément repérables ; ces dernières vont représenter également l'ordinaire ; d'autant mieux qu'elles en constituent des points de mise en relief au sein d'une étendue plane.

Un peu à la manière des historiens qui se posent la question de nouvelles source pour mieux relire les autres, plus traditionnelles, notre tentative voudrait rompre le mode d'opérer des historiens de l'architecture qui rejettent systématiquement les objets non-sensibles au profit des vraies "valeurs" historiques, localisables elles, au travers de querelles de surnomination très internes au milieu. Cette nécessité apparaît d'autant mieux aujourd'hui, face à la saturation d'une certaine recherche historique traditionnelle qui n'arrive plus à reformuler, différemment toujours, les mêmes sources raréfiées. Il est opportun de lever l'anonymat des objets pour reformuler de nouveaux territoires de travail qui proposeront alors de nouvelles potentialités aux vrais professionnels de

l'historiographie.

Le texte de base de ce cahier doit donc retracer avant tout le journal de mes inquiétudes face à un fonds aussi démesuré et a priori sans intérêt. Nous avons voulu forcer un plaisir subtil, celui de la lecture presque non figurative d'une nouvelle culture et proposer en vrac, pêle-mêle, repères et parcours intimement mêlés.

NE RIEN PERDRE

80 000 objets sans structure de mémoire connue risquent de se perdre à jamais. Pis, ils ont été jusqu'ici voulu (et renforcé) comme les abîmes d'un oubli collectif, reflets de la négation d'une époque qui fait peur par sa volonté de renouveau alliée à la nécessité d'un deuil sur la collaboration avec la barbarie...

Notre première urgence appelle par conséquent la levée globale de l'anonymat : pas question de repérer 5 ou 10 % pour mieux condamner le reste. Notre méthode, nous l'avons dit, est à l'opposé de l'hagiographie puisqu'elle prétend à de nouveaux champs de manoeuvre pour de nouvelles chaînes de lectures possibles. Le "hard french" est une science du dur intégral, sans concession ni perte. Il n'y a pas de second degré devenu premier : les bunkers sont là, tant mieux, mais au même titre que les cités de transits, les pignons anonymes de l'abbé Pierre et ceux tronqués d'Aillaud.

Cette France nouvelle des 80 000 images simultanées renie celle précieuse et affectée de la DATAR. Nous posons ici notre haine de la subjectivité initiale comme contre-sens de toute lecture de la modernité. Les innombrables striures du plateau lisse en devenir se suffisent à elles-mêmes. C'est le lecteur (ou le promeneur) qui doit croiser son voir, différent et répétitif, avec sa seule subjectivité propre. Nous avons voulu décaper l'anonymat pour le faire briller en entier, non repérer des potentialités remarquables qui sont isolément une négation de notre idée de corpus à traiter.

Notre hypothèse forte permet d'induire une nouvelle potentialité de consommation de l'architecture (pour tous), non de rechercher les demi-mots des élites. Mais, pour avoir des consommateurs, il faut jouer habilement entre le nombre et le refoulement du singulier. Voilà comment nous apprendrons à lire nos HLM. La qualité de notre démarche scientifique revient à exprimer un système d'aide à la localisation. Chaque lecteur doit par lui-même parvenir à opérer au gré de ses territoires le même travail que nous.

vous et Chausée. Il s'agit de trouver un habitant qui
temps d'examiner la totalité de ces territoires par les
en les sites, d'une manière qui soit en accord avec les
che ne prévient que l'absence de localisation, à la
série d'une carte à petite échelle qui n'interdit en rien
A partir de ces données, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à

vous commentez en premier lieu l'absence de l'écriture
dans le fond ; puis, le rôle de la lecture de
lecture dans ce cas, et la lecture de
plusieurs autres aspects.

vous nous indiquez que les données de la carte
de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à

par ailleurs, les données de la carte, on peut alors commencer à
notamment sur les points de vue de la lecture de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à
de la carte, on peut alors commencer à

NOUVEAUX TEMPS POUR UNE NOUVELLE HISTOIRE

Une existence paisible ne suffit pas si l'on passe cinq heures par cliché... il ne peut donc y avoir de scientificité sérieuse traditionnelle ; mais, il doit y avoir quand même une scientificité opératoire capable de restructurer la foule anonyme de ces objets. Des pôles seront donc repérés, non comme éléments d'exception mais comme points remarquables pour aider un parcours possible.

Attention, le territoire de ce vaste corpus ne nécessite, par la suite, aucune similitude de suivi quelconque. Notre approche ne prévaut que comme accélérateur de visionnage, à la manière d'une carte à petite échelle qui n'interdit en rien la multitude possible de plans à grande échelle.

Notre première œuvre s'appelle par conséquent la levée globale de l'ouvrage : par question de repérer 5 ou 10 à pour mieux condenser le reste. Notre méthode, nous l'avons dit, est à l'opposé de l'hagiographie puisqu'elle prétend à de nouveaux chemins de parcourir pour de nouvelles chaînes de lectures possibles. Le "base français" est une science du dur intégral, sans concession ni perte. Il n'y a pas de second degré devant parler ; les données sont là, tant mieux, mais en même temps sur un état de fragilité, les réseaux anonymes de l'objet sont et sont toujours d'actualité.

Notre travail s'appelle par ces 500 images simultanées renie tout à fait la notion de la DATA. Nous posons ici notre œuvre de la possibilité initiale comme contre-sens de toute lecture de la visibilité. Les innombrables striures du papier blanc ne suffisent à elles-mêmes. C'est le travail de la visibilité qui doit créer son voir, différent et spécifique, avec sa seule subjectivité propre. Nous avons voulu dépasser l'anonymat pour la faire sceller en elle, une espèce de potentialité remarquable qui sont toujours une négation de nous liés de points à traiter.

COMMENTAIRE DE METHODE

"LA REGLE DU JEU"

I DEROULEMENT DE CETTE RECHERCHE : EXPLORER UN TERRITOIRE

Un corpus extrêmement précis de plus de 80.000 clichés a été envoyé par la mission des Archives, détachée auprès du Ministère de l'Urbanisme, en 1978, dans la série F 14 dite des Ponts et Chaussées. Il s'agissait pour nous dans un premier temps d'examiner la totalité de ce fonds recueilli par les Archives Nationales et fort peu connu, sinon par les deux derniers photographes fonctionnaires du Ministère qui ne possède plus les tirages de ces clichés.

A partir du repérage minutieux des grandes familles du corpus, nous avons sélectionné un groupe large d'environ 5 000 clichés ; puis, un groupe beaucoup plus restreint de 300 afin de préparer avec ces derniers une publication qui retrace l'importance et la diversité de l'activité constructive de MRU lors de sa phase créatrice puis ascensionnelle maximale.

Nous commenterons en premier lieu l'ensemble de l'intelligence du fond ; puis, le rôle de la photographie d'architecture dans ce système contextuel précis, des maquettes de plan-masses aux chantiers.

Nous nous attacherons plus spécifiquement au commentaire de méthode des 300 premiers clichés sélectionnés - l'ensemble du dépouillement final devant être effectué sur 1 100.

Par ailleurs, des documents d'archives plus spécifiques, notamment sur les premiers concours de HLM et les premiers logements primés, ont été également disponibles afin de comparer les volontés du MRU avec celles de la profession des maîtres d'oeuvre dans son ensemble (beaucoup de métreurs et autres dessinateurs joueront au même grand jeu de l'habitat normalisé le plus économique...). Il conviendra alors enfin d'essayer de réajuster la réalité face aux projets surnommés.

II CORPUS

Pourquoi une couverture systématique des chantiers et opérations du MRU ? Pourquoi un fonds aussi riche, clé de la compréhension de toutes les politiques architecturales et urbaines contemporaines a-t-il été aussi longtemps ignoré, favorisant aujourd'hui un procès global (sinon réducteur) de toute la production de cette époque ?

Une triple histoire se dégage :

- celle de la constitution d'un corpus iconique sans pareil sur la grande vague de l'architecture française contemporaine ;
- celle de son enfouissement ;
- celle de sa "première" lecture par un historien de l'architecture soucieux de comprendre ce qui s'est réellement passé autour des années '50 en France, travail directement complémentaire du dépouillement des fonds d'archives de la période "instauratrice" précédente (1940-1946, de l'Etat au local, CORDA en commun avec Patrice Noviant et Remi Baudouï, 1983 ; la RECONSTRUCTION PROVISOIRE SRA, 1984 dito).

Avant d'aborder les liens entre nos recherches précédentes sur la généalogie du MRU via les arcanes de la technocratie vichyste et le démarrage des premiers grands chantiers du premier Ministère de la Reconstruction, nous poserons l'hypothèse d'une double possibilité de lecture de ce corpus : soit, il faut replonger chaque image "d'architecture" dans un contexte historique rigoureux ; soit, ces images s'autorisent une existence propre, ce dont nous traiterons tout d'abord.

Tous corpus s'autosuffit à lui-même, non seulement comme pur trésor (iconique ici) mais encore par l'intelligence de parcours soigneusement réfléchis : loin de tout, systématisme scientifique, les sélections temporelles et spatiales voulues sur chaque bâtiment (nous entendons ici les directives d'intervention et de cadrages) sont cependant loin d'être fortuites : bien au contraire, elles permettent de comprendre à quelles nécessités de lectures doit se soumettre cette architecture française contemporaine.

Nous ne proposons ni un livre d'humeur, ni un coup purement "esthétique" à la manière d'un "anti-post-modernisme" sur un tel sujet aussi grave et décisif pour notre modernité urbaine toute entière.

La DGEN, "X-crise" et l'économie du transport du charbon par les rails européens sont des clés indispensables pour ce sujet... nous ne les passerons pas sous silence.

III RAPPELONS LA FORCE DU PRODUIT "HLM" TEL QU'IL RENAÎT EN 1950

C'EST LE SEUL OBJET COMPLET DE LA MODERNITE D'APRES-GUERRE AVEC L'AUTOMOBILE ET LA TELEVISION. Comme elles, le HLM existait auparavant à l'état de prototype peu diffusé. Mais, si voitures et récepteurs de télévision correspondront à la massification d'une modernité importée des USA, le HLM sera lui la seule modernité véritablement française, le seul objet spécifique que nous exporterons par la suite dans les pays socialistes et dans nos anciennes colonies devenues toutes aussi "étatisées" que l'ancien maître.

A L'AUBE D'UNE SECONDE MODERNITE, CELLE DE LA FIN DU SIECLE, RECENTREE AUTOUR DE LA COMMUNICATION (vitesse et synergies, usages des avions et des télécommunications), IL IMPORTE DE SAVOIR SI LE HLM FRANCAIS N'EST PAS LE SEUL OBJET ARCHITECTURAL APTE A LA REQUALIFICATION DES ESPACES URBAINS FUTURS, LE SEUL DESTINE A PRESERVER INTIMITE ET ANONYMAT DANS UNE SOCIETE DE LA TRANSPARENCE ABSOLUE PAR AILLEURS. SURCODER L'HABITAT RISQUE D'ETRE PARTICULIEREMENT DANGEREUX PUISQUE CE DERNIER OFFRE LE DERNIER REFUGE "SANS HISTOIRE" APPARENTE. LA NECESSITE D'UNE LECTURE RAFFINEE DES INNOMBRABLES SOUS-QUALIFICATIONS EN JEU DANS LE HLM S'IMPOSE PAR CONSEQUENT AUJOURD'HUI, NON PAR AMOUR DU "RETRO" MAIS PAR NECESSITE DE REFORMULATION DE L'OBJET URBAIN LE PLUS AU COEUR DE NOTRE DEVENIR...

Une remarque s'impose d'emblée, la confusion soigneusement entretenue, y compris par nous, entre HLM et ensemble de la production architecturale "subventionnée par l'Etat français entre 1944 et 1972". Nous pensons en effet que tous les sous-produits - au sens anglo-saxon de by-products, dérivés... - , des maisons castors aux cités de transit, doivent être nécessairement rattachés à la même filiation forte ; convenons ici que nous reviendrons plus en détail sur ce terme HLM exploité ici par nous de façon générique. Malgré la tenue d'un type unique au départ, plus lié à la notion théorique d'architec-

ture statistique sur laquelle nous reviendrons également, il importe de comprendre la multiplicité de cette architecture, voire sa richesse, tout aussi comparable à la diffusion des plans baroques depuis l'Eglise de Jésus à Rome à l'aube du XVIIIe siècle.

Notre demande n'a rien à voir avec un regard d'antiquaire néo-rétro. La discipline architecturale n'a rien à voir avec la mode : il ne s'agit pas de sonder puis d'exploiter à des fins éditoriales séductrices des archives qui interviendraient comme simple images d'accompagnement pour consolider la loi du cycle de l'éternel retour.

NOUS NE NOUS POSONS PAS DANS LA SUITE LOGIQUE DES REDECOUVERTES DE LA PRODUCTION ARCHITECTURALE ELITISTE DES ANNEES '10, PUIS '20, PUIS '30 DE CE SIECLE.

NOUS TENONS A AFFIRMER LA RUPTURE QUALITATIVE DE LA PRODUCTION FRANCAISE D'APRES-GUERRE. LA NECESSITE DE SA relecture une génération plus tard OBEIT DIRECTEMENT A LA QUESTION DU DEVENIR D'UNE PART IMPORTANTE DU MARCHE FUTUR DU BATIMENT.

Nous nions, comme unités méthodiques, l'homogénéité de temps stylistiques, par trop fluides entre 1940 et 1970. Il faut apprendre à voir l'identité profonde d'une génération liée à la reconstruction malgré d'apparentes et brutales coupures formelles.

A ce stade de mises en garde, il est nécessaire d'introduire l'exemple de redécouverte des "barres" transposées en gratte-ciel par Rem Koolhaas dans son ouvrage "NEW-YORK DELIRE" (éd. Du Chêne, Paris, 1981). Nous ne voulons pas tenter, à son instar, le "coup graphique" de réinjecter le maximum de purisme formel dans la redéfinition des projets. Son futur se veut sans préméditation. Si nous "aimons" les HLM à la française, ce n'est pas seulement à cause de leur exemplarité "moderne", unique au monde, massifiée et anonyme, (hors des prouesses gratuites du porte à faux à la brésilienne), mais encore parce qu'ils "collent" au plus juste au futur (télématique) ; contre toutes les surenchères pour désamorcer l'angoisse d'un lendemain sans identité. Face à trop de repérages et d'individuations nous aurons besoin de ces espaces anonymes venus trop tôt... JE REVE QUE L'ARCHITECTURE DES HLM, LOIN D'ETRE UN EPIPHENOMENE FORMEL, PUISSE REDEVENIR UNE PARTIE DE NOTRE SYSTEME CULTUREL FUTUR, AU CENTRE DES CHEVAU-CHEMENTS ENTRE LES DIFFERENTES POSITIONS TECHNIQUES ET ECONO-

MIQUES, intermédiaire entre les réseaux techniques futurs et les nouveaux agencements sociaux : la centralité au foyer plus qu'à l'extérieur, selon les normes mêmes de la définition des premiers HLM...

L'architecture en 1950 accentue la démarcation entre l'idéologie et la rigueur : réduite à sa plus simple expression, sous l'emprise de nécessités économiques et culturelles d'un moment clé de mutations violentes, elle sera plus affectée là que par deux millénaires de taille de pierre et de poses de briques.

Bien que liés à des remises en cause de systèmes de production, la publicité, le cinéma, la mode (au travers des débuts alors du prêt à porter), restent plus fortement liés à des questions idéologiques : l'économie ou la technique y ont un rôle relativement restreint, c'est-à-dire qu'elles forcent un peu moins directement le devenir et la mise en forme de ces secteurs parallèles de la modernité.

Le dernier conflit mondial, par delà ses atrocités, a bouleversé nos repères culturels : l'architecture 1944-1970 est bien cela sa principale continuatrice.

L'architecture des Grands Ensembles continue la principale force de redéploiement des objets environnementaux qui forceront la modernité. Les équipements connexes subiront un (échec partiel, surtout les équipements extérieurs programmés par les agents de l'Etat, face au succès grandissant des matériels d'intérieurs produits par l'industrie privée). C'est sur ce socle "anonyme" et voulu comme "effacé" que pourront précisément se greffer le maximum d'objets terminaux complémentaires. L'architecture ne force plus les comportements : elle devient simple support optimal techniquement.

IV L'IMAGE PURE

Ce corpus photographique, sans textes ni commentaires d'aucune sorte, nous livre une sorte de "négatif" de nos premiers travaux, exclusivement liés au dépouillement d'archives écrites.

Face au secret des hommes de pouvoir et des débats confidentiels immédiatement secrétés, en 1945, par des idéologies parfois contradictoires URSS contre USA..., des "images" brutes de cette époque de redéfinition (du monde et du

bâtiment) poseront d'emblée la force paradoxale de la transparence d'objets bien réels, eux, (tous en chantier ou contruits) : les projets, plutôt que conflits de papier soumis à des codes graphiques par trop hétérogènes aux produits, vont devenir presque systématiquement des maquettes de simulation, réalité de la réalité devenue le vrai sens du travail d'architecture des '50. L'autonomie du projet dessiné (jusque son exhumation post-moderne, avant les grands règlements de compte de l'informatique) semble avoir connu son grand tournant en 1950 : voilà aussi pourquoi l'architecture des fifties n'a rien à voir avec ses prédécesseuses fussent-elles qualifiées elles aussi de "modernes".

POUR LA PREMIERE FOIS L'ARCHITECTURE VA SE CONCRETISER AU TRAVERS D'UN LIEN DIRECT ENTRE SES PROGRAMMES (SYSTEMATISES) ET LE REDEPLOIEMENT DE L'ECONOMIE DE CHANTIER (EGALEMENT SYSTEMATISEE). LE DESSIN N'AURA QU'UNE EXISTENCE DE TRADUCTEUR "MINIMAL" SANS SURENCHERES...

V L'HORS-TEXTE DES ARCHIVES DE L'ARCHITECTURE

NOTRE HYPOTHESE FORTE FACE A CE CORPUS DE PHOTOGRAPHIES A CETTE ABSENCE DE SAISIE DU TRAVAIL GRAPHIQUE ; PUISQU'IL DOIT ETRE CONSIDERE COMME RESIDUEL.

Nos images de chantiers jouent le même rôle que les recueils de planches dessinées pour les soubresauts de la théorie de l'architecture au XVIIIe siècle.

Au binôme (texte + dessins) se substitue le couple producteur (programmes + expérimentations de chantiers) (terme préférable à celui mythique d'industrialisation...).

Ces clichés du MRU ont exactement le même statut spécifique pour l'historien de l'architecture que toute image produite précédemment ; mais, après guerre, l'image ayant perdu toute autonomie face aux lieux de décision et de chantier, on ne peut la "reprendre" que pour la "concrétisation des objets techniques" issus du processus (selon les réflexions de Gilbert Simondon parues en 1954, philosophe le plus au coeur de la transformation radicale du monde d'alors au travers nouveaux "modes d'existence (liés directement aux redéfinitions) des objets techniques").

La question presque futile de l'accident de la disparition de ce fond aux Archives Nationales, où il constitue le seul

grand fond uniquement iconique, sans une ligne de texte, pose de fait une profonde remise en question de la mise en situation classique des documents de travail pour l'historien : nous avons déjà réfléchi sur les démêlés du dessin et de l'écriture lors d'une thèse de troisième cycle sur des cartes urbaines anonymes du XVIIIe siècle. Nous repensons cette fois plus radicalement toute la question de l'autonomie de la figure face aux discours, figure d'un même qui souvent n'est pas réalisé ; les maquettes comme les plaques de verre semblent déjà peser des milliers de tonnes... rien à voir avec des calques de projets.

Renversement également dans le temps des procédures : le dessin précède en spéculant ; la photographie objectivise à sa manière une réalité, sans elle irrémédiablement faussée : elle intervient obligatoirement à posteriori, constat dur où l'on ne joue que sur les formats et les cadrages, mise en archive précisément d'une production qui ne passe plus que par l'automatisme de la programmation et de la double normalisation, qui ne superpose plus que le technique et le social. Seul le grain du papier photographique immerge l'objet (et non plus le projet) dans la quatrième dimension d'une aura de sensibilité nouvelle. Le remarquable travail de FUTAGAWA qui, comme photographe a lancé seul la principale revue actuelle d'architecture "visualisée" -GA ou Global Architecture- témoigne de l'urgence d'une réflexion sur les nouveaux rapports photographie/architecture telle que l'a entamée Jean Dethiers lors de son exposition "images et imaginaires d'architecture" au CCI en 1983-1984 ; réflexion parfois reprise par quelques rares critiques spécialisés, en ce qui concerne la France du moins (nous pensons à Christian Caujolle et Hervé Guibert pour respectivement Libération et le Monde).

Toutefois, nous resterons loin ici des règles classiques de la photographie : le jeu des "champs" et surtout, du près face au lointain, seront presque gommés au profit exclusif d'une mise en situation unique pour tous les bâtiments, selon un registre de la "photo d'identité".

Voilà pourquoi nous avons choisi de renverser l'ordre et la marque en refoulant la présence du texte face à l'image, en autonomie acceptée d'une critique de l'image, sans images ou presque. Il y aura publication par ailleurs : NOS PHOTOGRAPHIES, AU TRAVERS LEUR SELECTION, LEUR ORDRE DE PRESENTATION ET LEURS MISES EN SITUATIONS RESPECTIVES Y FORMULERONT

D'ELLES MEMES LEUR LIGNE CRITIQUE (travail qui rejoint l'idée de présentation du n° spécial cinquantenaire de la revue Urbanisme -déc. 1982- réalisé par nous sur le thème du collage iconique, mal lu sinon interprété à contre sens par la critique traditionnelle, aveugle, qui précisément n'a fait que le "Pire"...

La nécessité de l'introduction ne sera pas alors narrative mais causale, afin d'expliquer à qui ne sait pas lire autre chose que l'alphabet, comment le "montage" des photographies présentées produit son propre sens, lequel laissant par ailleurs un degré de liberté au lecteur solitaire rejoint le propos même de ces objets architecturaux fondés nous l'avons dit sur cet anonymat, seul capable d'investissement individuel.

Et les légendes d'accompagnement serviront à hisser ou baisser le niveau du ton de la "lecture" : elles ne constitueront en rien une volonté de pouvoir sur le lecteur dont les chaînons de sens s'accrochent selon sa propre mise en situation face au décalage proposé entre réalité et objets, finis mais non investis, non habités : travail semblable aux photos sans être vivants des Besscher qui fixent une archéologie industrielle du XIXe siècle totalement désincarnée (beaucoup trop esthétisée à notre avis). Nos clichés sont vides de toute vie (ce qui subjectiviserait aussitôt, et irrémédiablement, l'objet "grand ensemble") : on n'a pas arrêté par la suite, d'ailleurs, de produire une critique sociologique, sans aucun élément de réflexion sur l'architecture fixée ainsi comme une nudité, trop complaisante à toutes les farces possibles.

Par delà l'ordre et les mises en situation des images, un double degré de liberté supplante tout commentaire écrit : d'une part, il est aisé de remonter soi-même sa composition narrative (travail impossible au-delà de la lecture rapide pour un texte) ; d'autre part, à l'opposé, une descente à l'intérieur de chaque cliché est rendue possible par une complicité graduée avec la "qualité" de chaque image. Autonomie séquentielle par conséquent, mais aussi autonomie intériorisée au cœur de chaque cliché comme possibilité supplémentaire de décalage entre l'objet nu et les grains qui le travestissent.

A la fois images seules et chaînon, tout corpus d'images photographiques peut prétendre à la réception d'une multitude de commentaires, d'autant plus forts -à notre avis- que le

sens du sujet sait s'effacer jusqu'à n'être que la mise en tension entre l'objet tel qu'il est et, le plaisir de l'oeil du "lecteur". Heureusement toute connotation excessive, trop riche de sens en soi a été exclue, non par nous, mais par le regard du MRU d'alors...

Un complément important pour notre démonstration serait à formuler selon les lois du genre lancées par Agnès Varda dans les commentaires "d'une minute sur une image" parus dans Libération et sur FR3 en 1983. Ainsi chaque cliché serait presque idéalement lu par un plombier, une mère de famille nombreuse (lesquelles sont prohibées tout comme les célibataires par la nouvelle norme des HLM post 1950), un punk ou un organiste aveugle... mais à quoi bon rechercher l'excès de sens chez l'autre puisque l'aspect terrifiant de cette architecture réside principalement dans son refus de toute émotion type : pas de sublimation esthétique dans nos HLM, simplement une réduction presque phénoménologique (-pour retrouver le second philosophe français clé des fifties ; mais Merleau-Ponty via Husserl reste moins lié à cette culture du moderne français que Simondon et c'est dire la solitude de la richesse émotionnelle de celui-ci sans partage, avec les murs sans qualités de nos architectures nouvelles, lesquelles fonctionnent un peu à la manière d'une chambre d'écho où l'on serait partout à l'intérieur, "dans son intérieur").

Cette autorité plastique "sans qualité", si l'on refuse le pur clin d'oeil "rétro", ne peut se comprendre que par un travail complémentaire d'analyse : travail complémentaire malgré tout entre cet ouvrage et le précédent, entre cet ouvrage et le suivant, entre la recherche théorique et le futur d'une plastique qui se doit de dépasser le néo-plasticisme séducteur pour se légitimer d'elle-même comme produit de base de toute une culture, complémentaire à part entière.

Et le noir et blanc s'imposera pour un ouvrage de base "sans qualité" : Seules les liens des projets de demain et de ceux-là, appellent non pas la couleur mais les systèmes chromatiques d'un hyper-réalisme sans appel. Le noir et blanc n'autorisera pas de sommaires fascinations plasticistes.

VI DE LA BEAUTE...

Pour nous ces images sont "presque" belles en soi. Non pas belles avant tout, puisque notre légitimation obéit déjà à la longue histoire de nos recherches depuis cinq ans. Elles sont belles selon notre analyse du logement statistique, pur produit à la française, naissance obligée sans fascination autre que la force d'un évènement réalisé (contrairement aux architectures de papier ou aux villes utopiques : ce que nous posons ici, c'est la beauté du brut, hors la mise à l'écart spéculaire via le traité de bibliothèque.

Il n'y a pas une beauté liée à chaque substantif HLM, simplement la force d'un agencement collectif dont les singularités renvoient plus à la norme qu'à ses déviations. Certes, les macro-écritures comme les détails se liront selon les architectes en chef ou d'opération... comprenez, la force du programmeur (donc de l'Etat), les volontés d'entreprises (privées de génie civil), liées par le pacte anonyme du béton sans fard, et le consensus social (à la clé, raté sur toute la ligne jusqu'aux nouveaux terminaux aptes à redéfinir les usages de nos grands ensembles), sans compter la mathématique inconsciente d'une loi formelle plus proche des futurs alphabets machiniques binaires que des vibrations géométriques passées (laissées aux haricots réactifs de la Corbusier)... tout cela passe avant l'amour de la "composition" hissée ici à l'état de système mental et non plus de simple déclinaison graphique.

Objets mal vu, sinon non vus, reniés presque systématiquement, ces HLM peuvent-ils être "appris" et introduits par le moyen "d'indices de qualités" décryptés non comme éléments d'une hiérarchie possible entre nos images mais comme appel narratif supplémentaire vers chaque image : aucune n'est supérieure à l'autre, il s'agit simplement de trouver une dimension à des objets a priori rebutants pour l'inconscient culturel de la majorité des lecteurs. Ces petits traits qualitatifs pertinents sont à prendre comme des guides de lecture et non comme les éléments d'un impossible barème qui par son essence même nierait l'aspect brutal du sujet.

Des narrations connexes sont décelables, sortes de grossissements à l'intérieur de l'image elle-même : automobiles sur des parkings étranges, SUMA fiers de leurs modernités plastiques, écoles saturées de "bon air", enfants à l'ombre plutôt qu'au soleil... allez savoir pourquoi.

C'est par souci de vulgarisation de ce sujet difficile que la plupart de nos clichés retenus pour la publication contiennent cette volonté d'indices supplémentaires, de décodages mixés entre eux : le "sublime" de cette architecture sans nom se trouve également dans ses croisements ; ses possibilités de regroupements avec les autres plans de la modernité sont infinis.

Nous avons simplement dit que cette architecture était le socle anonyme fondamental pour mettre en oeuvre tous les autres accompagnateurs culturels hypersubjectivisés, eux, du mobilier urbain ou intérieur aux boîtes à lettres, de la mode aux revêtements routiers...

VII LE TRI

Après l'immersion dans l'absolue neutralisé du corpus, c'est le premier travail de déceler les courants souterrains, les forces qui l'agitent en secret.

Ce travail de l'élimination des clichés porte sur 79.700 photographies.

Dans l'hypothèse d'en retenir 300, refouler 99,69 % des clichés n'est pas seulement énorme : cela met en jeu directement la lecture quantitative et statistique de la production architecturale concernée. C'est bien là une des clés de notre regard méthodologique. Et comment nous croire puisque nous sommes les seuls à connaître de fond en comble ces bâtiments ? Comment surtout éviter l'impression de sélection qualitative (malgré la beauté froide des clichés retenus, nous y reviendrons, ce critère n'est absolument pas intervenu : nous n'avons visé que l'échantillon statistique) ?

Nous retrouvons ici les problèmes techniques de l'anonymat des grandes séries différenciées (pas un objet n'est similaire, le jeu des types est pour nous une imposture obligée de "scientifique" sans plus). La grande série ne peut être saisie par la singularité de quelques échantillons remarquables ; et, il n'est pas question de concentrer les vignettes pour en saturer la page... nous sommes particulièrement attachés au grand format indispensable pour "voir" tout court. L'oeil doit réapprendre à commander le cerveau et non attendre paresseusement les séquences d'un défilé qu'il ne peut maîtriser dans son organisation conceptuelle.

Le HLM, comme nos plans de villes "illétrés" du XVIIIe siècle sait autogénérer ses propres séries à qui sait le regarder positivement. Les séquences loin d'être gratuites reflètent un ordre mental du projet parfaitement exprimé par le décryptage visuel. Il suffit pour cela de savoir objectiser le regard, à la manière des touches d'une machine à écrire.

Les HLM nous apprennent à dominer les errances subjectives insupportables qui constituent encore la source de l'art de projeter pour qui n'a pas entendu les leçons du Hard French et de la modernité statistique. Il n'y a de jeu des différences que dans l'absolu du retour "caché" à l'individu et non dans la volonté d'agencements collectifs intermédiaires, micro-pièges d'une infantilisation sociale (ou architecturale). Une infantilisation surdominante au travers le jeu insupportable du croisement des catégories (je suis seul et non d'abord écolo-homo-branché x ou y : mon intérieur ne regarde que moi et non le projeteur tout puissant qui, à l'instar des sectorisations sociales-démocrates des années vingt m'enfermait avec les familles nombreuses ou les célibataires.

Et l'indigence obligée de toute recherche formelle sur l'habitat ne rend-elle pas grotesque l'objet architectural lui-même et la profession qui le supporte. A l'inverse, les architectes ont oublié les recherches de programme, de techniques et de détails, les seules morales déontologiquement après la maison de verre (-j'hésite entre les trois, produites en '30-) et la formidable remise en question culturelle venue du hard-french que nul ne semble vouloir encore aujourd'hui admettre...

VIII PHOTOGRAPHES ET FONCTIONNAIRES

Les 30 % de clichés sous-traités par des "privés" locaux se démarquent à peine par le soin du détail ou du cadrage. La cohérence des prises de vue rejoint partiellement celle des projets construits dans ce secteur du logement contrôlé par l'Etat (des financements aux normes techniques et de programmation) seules quelques églises des chantiers du Cardinal et quelques sentiers piétons "sauvages" se démarquent de l'absolu souverain qui unit les systèmes viaires et bâtis (via les tracés comme les matériaux).

Aucune complaisance, ni narrative ni esthétique : ces photographies enregistrent. L'anonymat du photographe (qui sont-ils et pourquoi sont-ils aussi aisément interchangeables ?) s'épaissit par le jeu de la mise à distance : tous reculent pour absorber la totalité des bâtiments dans leur champ de vision (le contraire de la photographie dite artistique rapportée à l'architecture qui ne se veut que mise en pièce des objets bâtis, déconstruction doublée du jeu des fragments ressuscités en plongées anormales pour réédifier l'art de voir l'architecture en une narration fragmentée et hypersélective. Le grand espace vert, lui-même, devant un bâtiment qu'il miniaturise volontairement, n'a rien à voir avec la frange de recul obligée, pour nos fonctionnaires de l'enregistrement.

VIII TIRAGE ET RECADRAGE

Il ne serait donc pas nécessaire de "respecter" la volonté de cadrage initial du négatif : du moment que l'objet y serait dans sa totalité, sans pieds ni têtes tronquées.

A cet égard nous reviendrons sur le découpage presque hallucinatoire des photos de maquettes contretypées et collées dans de vastes albums (F 14 18267 à 18284). Soulignons simplement dès à présent que la plupart de ces détournages proviennent très certainement d'une esthétique "fifties" très prononcée dans la présentation de ces albums ; les liens renforcés entre nos HLM parallépipédiques et les triangulations agressives (presque à la manière de ZAHA HADID) semblent presque être provoqués ici comme volonté obligée de mise en conflit nécessaire des deux systèmes, le tramé anonyme et les mises en tensions constructives extrêmes.

si le seul souci du cadreur - photographe semble avoir été la "netteté", doublée de la bonne mise à distance (au sens premier) de cette architecture "anonyme" (et paradoxalement beaucoup plus forte et individuée que la plupart de celle dite de caractère), le souci du cadreur - metteur-en-page de ces albums de prestige du ministère (travail en second sur l'architecture) provoque l'obligation d'une lecture seconde.

Ces quelques réflexions sur le "recadrage" ne sont pas des compléments innocents : elles tendent à prouver combien les dispositifs tramés et statistiques sont aptes non seulement à se réarticuler par des infinités de combinaisons élémentaires (ce qui nous intéresse peu car participant de la structure mentale initiale) mais encore à faire déraiper au maximum les lignes de fuites traditionnelles, centrées sur l'imaginaire du point médian renvoyé à l'infini. L'un des paradoxes du Hard French ressuscité par ces albums consiste à détruire plus fortement qu'aucun "style" précédent toute la mise en scène classique. Entendons-nous : ou l'architecture, plus ou moins anthropomorphe remet en situation figée les dérapages de la nature (soit le discours classique de la géométrie) ; ou bien par un jeu-support de trames orthogonales neutres (et non recentrées comme dans une ville baroque -ici, l'église est un point a-focal), elle décompose l'espace en abstractions de branchements souterrains, doublés d'une liberté des correspondances visuelles, sans réarrimages forcés...

Ce travail sur le Hard French a donc deux volets, et les deux jouissances se superposent ici exactement : nous savons que les HLM n'auraient jamais existé (comme grand nombre "normé") sans l'imaginaire mental d'un Raoul Dautry sur l'économie du transport ferroviaire européen du charbon (etc...) ; nous savons aussi que réalisés, ils ne correspondent en rien à des fixations renforcées de quadrillage spatial soigneusement calculé : ils sont au contraire à comprendre comme jeu de clignotants (life-game) ; voir l'évolution des projets par simples rotations à 90°.

Il faut comprendre le contre-sens de la "composition" entretenu par les grands prix de Rome tel Baudoin, qui imaginait de grandes allées centrales perspectivistes : quadriller peut obéir à un renforcement de la mise en scène issue de la peinture (soit toute l'histoire de l'architecture géométrique issue de travaux des peintres-

architectes du XVe siècle). Mais quadriller ici, comme dans une numérotation cadastrale, signifie purement et simplement assigner des allotements (parcelles ou F4) à l'intérieur desquels nous gérez votre espace comme bon vous semble à condition d'obéir aux lois de raccordement (réseaux commun d'irrigation ou systèmes énergétiques et de communication). Dans le Hard French vous êtes en quelque sorte en suspension au-dessus du sol-plan, c'est-à-dire au-dessus de la feuille du projet qui ne vous regarde plus, simple mémoire des raccords.

X DE LA SERIE

Nous repensons, en traitant ces clichés, au livre que nous avons publié à partir des séries, également anonymes, de photographies de tout un village d'altitude prises systématiquement par le pharmacien-photographe entre 1887 et 1913. Les communiants ou les morts, les bébés ou les couples de soeurs vieilles filles sont tous identiques dans les poses et les stéréotypes (au double sens du mot, technique de photo et reprise des attitudes) de mises en scène -voir Léon Aymonier au Chatelard, Musées Savoisiens par F. Guichon, B. Vayssière etc...-.

C'est au travers ces séries séquentielles fondées sur le même programme que l'on apprend à comprendre par delà le voir. Structuralisme simple mais nécessaire pour se détacher de la pure fascination graphique ou spatiale voulue comme simple décorum formel. Les premiers grands historiens de la peinture de la Renaissance italienne n'ont pas commencé autrement : ils devaient isoler des séries complémentaires de représentations (Annonciations par ex.) afin d'isoler les intuitions mentales fortes, qui par delà la qualité picturale et son réalisme plus ou moins poussé, permettaient de saisir le fantastique enjeu du travail de peintre au Quattrocento : n'ont-ils pas devancé tous les mathématiciens de leur époque par l'intuition du point à l'infini alors unimaginable scientifiquement ? Si les travaux d'Hubert Damisch (ouvrage à paraître sur la citée idéale) soulignent l'extraordinaire prescience d'un "milieu" précis, donc de l'opérateur pictural à cette époque, nous voudrions prouver que malgré eux (comme un illustrateur isolé dans son couvent mais baigné dans un climat de commande), les architectes français des années cinquante ont redécouvert un autre espace mental de projet et de fixation architecturale : en 1950, personne n'avait

prévu l'espace télématique à venir, ni même le rôle de l'automobile et des transports : et pourtant ces projets collent exactement à la réalité de demain (nous nous insurgeons ici contre les inconoclastes du futur qui veulent "réhabiliter" les HLM par des fausses poutres extérieures afin de déclasser la qualité informelle de ces objets pour du médiévalisme rapporté).

XI DES VAGUES

Entre 1944 et 1948, ces clichés du constat anonyme, faute de produits finis, s'attacheront aux rapports entre le travail et le faire des objets bâtis (des mises hors d'eau provisoire aux pavillons démonstratifs en passant par les tas d'éboullis qui reprennent l'ancien parcellaire, comme réhaussé d'un bon mètre de gravats). Cette première série nous permet de l'histoire technique.

Retenons d'emblée que nous ne voulons pas de la technique comme seule responsable ; il s'agit simplement pour nous de faire comprendre l'importance de son rôle, parfois à contrario, comme mythe simulé. Rôle primordial mais non exclusif, d'autres fondements communs pouvant se mettre en avant (l'importance des rapports pervers que la technique entretiendra avec la programmation économique comme avec la programmation sociale).

De fait, un commentaire cas par cas s'impose, même laconique, sur le travail technique plus que sur la programmation (généralisée elle). C'est par une compréhension des moyens concrets mis en oeuvre pour faire ces objets réalisés que chaque bâtiment prendra sa valeur individuelle. Voilà pourquoi le sceau "génie civil" est plus qu'une simple nécessité conjoncturelle de la modernité quantitative du Hard French. Lui seul permet l'identification différenciée.

Au contraire, la vague des années '60 autorisera un regard presque totalement opposé : nos clichés ne s'attardent plus jamais sur le "travail" : seulement aux finitions d'intérieurs si l'on peut dire. Après une absence de dix ans, les personnages reviennent. Ce ne sont plus des ouvriers mais des usagers...

1944 - 1949 : photos de chantiers avec des ouvriers au travail.

1950 - 1959 : photos de bâtiments presque toujours nus, sans constructeurs ni occupants, ou l'état de grâce du HLM comme objet pur, intemporel, celui du PLAN.

1960 - 1969 : photos de superettes, d'écoles, d'occupants en loisirs...

1972 : les bons exemples du PAN.

Les photos d'intérieurs se limitent à la phase intermédiaire : elles sont précisément "vidées" de tout habitant. Elle jouent au simulacre de l'anonymat total, dans le logement même, à l'aide des premiers mobiliers de séries anonymes, sans ces objets ou détails familiaux dont le dernier des promoteurs surcharge tout externe, l'intérieur doit condenser tous les précipités affectifs des occupants (nous souscrivons de ce fait entièrement à la critique psycho-sociologique de Jacqueline Palmade malgré notre frustration profonde, elle ne théorise en effet en rien l'architecture. Bref, on n'ira plus à l'intérieur après 1960 si l'on est photographe du Ministère (d'où Jacqueline Palmade et ses sociologues... mais ça c'est surconnu depuis 1967).

Simple reflet d'un temps de latence (dix ans) nécessaire pour que les "occupants" soient munis de magasins et fiers d'aller en "commission"... étaient-ils honteux de leurs terrains vagues de la période précédente ?

Si le vieillissement des intérieurs est réservé aux photographes polémistes, pas les nôtres, les espaces extérieurs n'iront eux qu'en s'améliorant, du moins sur les reportages sélectionnés : n'y a-t-il pas ici un ressèment du corpus au profit exclusif des "bons" grands ensembles, ceux qui fonctionnent bien ? Et l'aspect choisi de ces derniers permettra ainsi d'éliminer la presque totalité de la dernière vague, au profit des deux premières, plus attachées à une couverture systématique.

Maquettes

A l'intérieur de ce découpage temporel des prises de vue, les maquettes connaîtront, elles, seulement deux phases ; encore, seront-elles beaucoup plus groupées :

1949 - 1954 : Maquettes de plans-masses avec un logement type (I/500 et I/20 respectivement).

1953 - 1958 : jeux de prises de vue à l'épidiascope, cheminements intérieurs, éclatés...

Ces deux types de travail (photographique) sur la maquette, partiellement superposés dans la chronologie, n'ont rien à voir entre eux : pour le premier, il s'agit de passer d'un outil de projet graphique à un système en trois dimensions constitué de grandes unités discrètes, les blocs, barres ou tours : les jeux de permutation sont alors effectués par les fonctionnaires sous l'oeil expert de l'architecte maître du respect des règles compositionnelles... Tandis que pour le second un regard nouveau requalifie le projet vers une certaine abstraction formelle faite de perspectives curvilignes, sorte de pittoresque retrouvé de la trame orthogonale qui fonctionne, nous l'avons vu, à la manière d'une matrice interchangeable déformable et, non selon des axes de coordonnées immuables. Cette démarche, souvent floue à l'épidiascope, ne permettait pas de reproduire les clichés qui en sont issus : retenons, qu'aujourd'hui, les néo-plasticistes d'un certain rationalisme retrouvé (tel Rem Koolhaas) utilisent la restitution graphique poussée au maximum : ce type de vues intérieures s'épure selon quelques grandes lignes courbes schématiques.

Au contraire, l'excellence des plaques de verre sur lesquelles sont impressionnées les premières maquettes autorise de comparer les différents morceaux de ville proposés et de comprendre les débats autour des projets, ceux-ci n'eurent lieu que sur maquette. Et cela indique bien le poids de l'intervention des non-architectes. Par la généralisation d'un système autrefois réservé aux monarques avant l'attaque des places-fortes, la corporation architecturale a définitivement perdu son statut d'expertise, réservant le secret du document élitiste au dialogue direct entre ingénieurs béton des Bureaux d'études techniques et entreprises générales (souvent responsables des

premiers d'où le secret absolu du Hard French face à l'apparent dévoilement des constructions classiques : nos feuillets d'attachements restent dans les coffres des entreprises générales).

XII ARCHITECTURE COLLECTIVE OU VILLES SEGMENTEES ?

Des objets, pas des villes. Reconstitution, en Hard French, veut aussi dire déconstruction (au sens derridien d'écart forcé). De fait, l'objet architectural programmatically le plus urbain qui soit, "le grand ensemble", paraît devoir nier l'urbanisme traditionnel, du moins sa totalité. Il est une autre totalité à lui seul, à peine juxtaposée à la première. Nos rares plans masses veulent parfois nous montrer des morceaux de villes anciennes, simple fond de matrice cadastrale et surtout viaire : les projets nouveaux s'inscrivent toujours sur un grand encart blanc parfaitement détourné (qu'auraient donné les barres réécrites sur l'ancien parcellaire, rural ou même urbain pour les centres reconstruits ? Quel malaise ou quelle puissance ?).

"ville" beaucoup plus que "cité radieuse" : les exégèses de Le Corbusier, malgré la propagande autour de Marseille entre 1948 et 1954, resteront purement formelles -des pilotis insignifiants, des brises-soleil à Verdun,...- et presque toujours extrêmement maladroites : on ne retravaillera jamais l'idée programmatique du gratte-ciel conçu comme totalité urbaine à lui seul : cet emprunt du Corbu aux grands clubs new-yorkais de l'entre-deux-guerres sera refusé par une planification française comptable de ses m² au sol selon un jeu de grilles et de réseaux qui remplace la surdensification verticale par la fascination du "Zoning", permutable au sol. Le gratte-ciel se couche et se fragmente en "grand ensemble"... L'échec premier viendra de cette erreur, c'est-à-dire de la dilution fonctionnelle dans un espace extérieur hostile, à l'encontre de l'idée de branchements concentrés dans un milieu artificiel positif. L'espace vert fondamental se transformera en courant d'air hostile : les grands ensembles périront peut-être par leurs vides résiduels. N'hésitons pas à les surdensifier pour retrouver l'essence du fonctionnement primitif...

Moralité, nos clichés ouvrent des espaces majoritairement abstraits, mal qualifiés parce qu'aucun traitement spécifique ne vient les marquer au moment de la conception... jusqu'aux automobiles qui n'avaient pas réellement été prévues en 1950, arrivent très vite, seules coquilles fortes...

XIII DRIVE IN GRANDS ENSEMBLES

Il n'y a qu'un lien avec l'extérieur, lien primitif et réalisé, s'entend (non pas le téléphone inexistant avant 1974) : l'automobile, presque somptuaire pourtant, semble s'imposer sur la vague des clichés entre 1956 et 1962. Presque de l'histoire de l'art appliquée : on peut, grâce aux marquages chronologiques précis de ces photos, repérer la force de pénétration de la voiture individuelle, mieux la dater à peu de mois près. A l'inverse, les repères de datations des HLM pourront-ils bientôt être aussi connus que la première DS 19.

La production des grandes entreprises françaises de préfabrication mérite bien son ouvrage, puisqu'originale entre toute face au monde entier. Nos automobiles, après tout, n'ont fait qu'emprunter à l'étranger, sauf Citroën, précisément, la seule à coller au Hard French comme objet résolument moderne et français à la fois. Nous n'oserons pas comparer les expérimentations techniques faussement mises en avant de part et d'autre pour couvrir de vieux archaïsmes : remarquons simplement que nos clichés renferment peu de DS, signe possible d'un refus conjoint de cette même modernité au profit de véhicules plus traditionnels ; appel direct à cette Chalandonnette qui sonnera le glas du Hard French, unanimement refusé, malgré sa volonté de généralisation absolue comme "convertisseur social". Un regard spécifique sur les garages, sous les pilotis, trahis, comme de petites plaquettes de beurre dans une maquette au volume fort, permet de comprendre le malaise qu'ils engendrent.

XIIII DEDANS

Peu de duplex ni de grands appartements traversants selon l'orthodoxie de l'immeuble "Clarté" à Genève. La France va mutiler ses barres pour des raisons de croisements d'abaques sur les coûts comparés de construction et de d'entretien. D'un produit fondamentalement fort, elle tronquera

brutalement les extrémités : ni richesse épaisse ni traitement des pignons, simple refends apparents : nos intérieurs surnormalisés par une ergonomie invraisemblable font rougir aujourd'hui ; il est vrai que toute solution de réhabilitation passe par un redéploiement des espaces intérieurs beaucoup plus que par la placette inacceptable. Malheureusement nos photographes, dedans, se tourneront toujours systématiquement vers la grande baie, vers l'extérieur : aucun repli de "studio" n'est possible. Nous avons dit combien ils bannissaient la contre-plongée ou le regard intimiste. Comme l'extérieur, mais là c'est plus difficile, l'intérieur bénéficie d'un regard, à l'identité plus que l'identité...

XV INFRA OU HYPER REALISME / LA COULEUR N'EXISTE PAS EN ARCHITECTURE FRANCAISE

Nous avons brièvement évoqué le problème du noir et du blanc exclusif, fondamentalement attaché à son objet comme seule redéfinition visuelle possible pour le photographe. Au delà des cadrages anonymes, nous devons également réapprendre à voir cette architecture en camaïeux neutres. Toute l'Ecole française, depuis le Classicisme, est fondée sur la masse sculptée non peinte, contrairement au chromatisme forcée de l'Italie, hérité lui directement de son histoire picturale intimement mêlée à celle de son architecture. Téléphones voitures et facades ne se sont colorés qu'avec le vêtement masculin : après 1970.

Des compléments de missions photographiques, plus récentes (1970 à aujourd'hui), sont disponibles à la diathèques du CRU : ce sont des clichés généralement vu d'avion en couleurs. Le réalisme contemporain s'y dédouble :

- par la couleur très "chromo" télévisé,
- par l'environnement, à présent saturé, autour de ces immeubles repérés presque nus entre 1946 et 1959 -avant la première vague d'accompagnement des centres commerciaux et des églises-...

Nous voudrions forcer le contraste de nos tirages noir et blanc, afin d'exacerber notre lecture "statistique" de ces barres faites d'alternances de panneaux normalisés. La suppression des camaïeux permet d'oter toutes les subtili-

tés attachées généralement à la douceur des découpes de détail. C'est là notre seul parti-pris esthétisant, puisque la réalité en 1985, telle qu'elle apparaît sur les clichés de la diathèque ressort très différente... A noter que les services photographiques centraux dépositaires du fond ignoraient ces derniers reportages ; inversement le CRU ignorait ces archives de base... deux traitements hétérogènes s'opposent.

XVI VALEUR EN PHOTOS

Pas de parti pris esthétisant pour alimenter un nouveau discours sur la photographie comme objet anonyme face à des objets anonymes...

Architecture et photographie comme productions (et non comme Xième arts pervers pour de nouvelles intuitions mentales au-delà...) sont intimement superposables depuis que cette dernière a remis en question les pratiques anciennes de dessin et de rendu pictural liées traditionnellement à la première discipline. Auparavant l'architecture n'avait pas réussi à véritablement décoller de son "inféodation" à la peinture du trecento et à ses fabuleuses prospectives scientifiques. Il faudrait ici proposer que l'architecture moderne auparavant, n'existait pas. Le débat formaliste des néoplasticismes d'avant guerre restait liée à une pratique intensive du dessin "déco" remis au goût du jour... Il est question ici d'une culture architecturale nouvelle, liée à autre chose que des dessins. Les photographies prouvent que le travail de projet, des maquettes aux "systèmes expérimentaux" s'est la première fois presque totalement effectué et pensé en dehors du dessin ; c'est une erreur que de commencer une conférence sur nos HLM par un tableau de Mondrian mis côté d'une reproduction de plan-masse (in Grumbach, MH Chaillot 1979). L'étude architecturale du Hard French n'est pas du tout charpenté par le dessin.

Non seulement la photographie permet d'annuler les effets de rendus graphiques traditionnels chers Gaudin (du clair obscur des ombres aux frottis sur canson), mais encore elle gomme presque toute l'épaisseur des surdimensionnements traditionnels des façades : les corniches n'existent plus. Les détails n'ont plus lieu. Fin de la confusion.

L'architecture académique, jusqu'aux modernes du dessin, tant s'en faut, posait un lien "magique" entre le dessin pur et la ronde bosse dessinée (jusque sa mise à plat définitive chez les premiers modernes purs... mais même Mies aimait les épaisseurs de corniches métalliques sur-travaillées). Par contre, nos HLM inversent le processus : on commence depuis l'intérieur, d'une part, et depuis le plan-masse à très petite échelle d'autre part. La peau architecturale proprement dite n'est plus que le rideau opaque entre deux programmations, la famille idéale dans le grand ensemble social idéal, peau traitée par une retranscription statistique épurée : l'architecture des années cinquante en France a bien eu la conscience perceptive de l'informel à venir de la fin de ce siècle. En 1950, l'architecture renie tout travail de surépaississement (contrairement à toute celle, postérieure, régressive à nos yeux) : l'architecture se met à défiler en séries planes, selon un canevas statistique semblable aux premières cartes perforées des métiers textiles de l'entre-deux-guerres.

XVII TECHNIQUES SECONDES

L'hypothèse technique tombe alors quelque peu au niveau des chantiers proprement dit ; les techniques de projets l'emportent.

La stéréotomie, fondamentale pour le néoclassisme (et c'est tout le mérite de Pérouse de Montclos d'avoir su dépasser Kaufmann sur ce point précis) pourrait avoir son équivalent dans la préfabrication lourde (ou son simulacre, peu importe pour une fois). Or, les rondes bosses se sont effacées, non par souci de purisme stéréo-préfa, mais par une autre vision primitive de l'architecture : en 1800, la lumière devient primordiale. En 1950, la même lumière sert tout à fait différemment le projet : elle n'y a plus aucun corps à corps : elle devient transcendante, immatériale par ses larges aplats abstraits, non par "géométrie" comme auparavant, mais par simple décodages binaires plein/opaque.

XVIII DU DETAIL

De Kahn à Le Corbusier, la photographie moderne absorbe le détail qu'elle neutralise. Les japonais aujourd'hui, pionniers d'une alliance nouvelle entre photo et architecture l'ont parfaitement compris puisqu'ils réduisent ce détail à une simple tache humide contrôlée, sur du béton brut. Les surfaces devenues lisses sont comme agrandies par cette simple déformation-reformation de leurs porosités anonymes ; en dehors de toute forme de dessin. Les détails architecturaux sont devenus similaires à des agrandissements photographiques lesquels en retour miniaturisent l'oeuvre architecturale par une similitude homothétique qui n'a rien à voir avec la réduction opérée autrefois entre dessin et exécution.

Nos HLM ont perdu le sens du détail avec celui du maniérisme dessiné : ils s'imposent comme surface nette, grain d'une image neutralisée, grossie à l'échelle des personnages qui la meublent (au sens fort du terme). Seuls les grains du ciment répondent à la photo. Dès 1920 la photographie avait su révéler l'architecture moderne balbutiante au travers un jeu alors purement formel de jeu de surfaces lisses. Mais, la lumière y jouait encore un rôle. Puis, nos photos 1950 marquent véritablement l'entrée de l'architecture dans l'anonymat répétitif du simple rapport des personnages aux façades.

Cette double transcription, matériaux de la modernité (verre, transparents, lisses et réfléchissants) et anonymat répétitif, préfigure une photographie elle-même basculant vers le cinéma comme simple scansion sans effets spéciaux d'un système parfaitement linéarisé (et non plus narratif, précisément : fin de l'histoire). Le système de pensée mécaniste ne l'a pas toutefois emporté sur le visuel. L'oeil commande malgré tout : il glisse au lieu de s'arrêter sur des reflets.

XVIII ARCITECTURE ET PHOTOGRAPHIE : DEUX "CULTURES GENERALES"...

L'une comme l'autre sont à "fixer" avec détachement au travers le regard quantitatif. Les deux sont liées à l'usage général qu'en fait la culture et non à des pratiques spécifiques d'arts isolés voulues fortement autonomes. A côté des architectures expérimentales et ponctualisées, tout comme les photographies utilisées par

des artistes comme médium à part entière, nous avons voulu renforcer cette confrontation entre l'architecture et des clichés, neutraliser ces deux "formes de présentation" (voir Joseph Kossuth in Archi-Bref n° 50) en retournant deux situations anonymes rendues visibles dans une sorte d'auto-annulation mutuelle.

Le vrai rôle actif est celui du "regardeur", lecteur qui seul peut prendre conscience de notre concept d'architecture statistique au travers de la série et de ses différences, au travers le ré-examen de tous les éléments confrontés du Hard French. Le parcours mental nécessaire pour enfin analyser ce type d'architecture dans sa véritable portée de coupure culturelle fondamentale n'est volontairement produit que par le défilé des images voulues précisément en dehors de leurs confrontations.

La véritable "construction" du Hard French est produite par le jeu de ses séquences répétitives et différenciées tout à la fois.

Un livre lui-même n'est que l'habile retranscription de la même ritournelle : chaque courbe est presque inconsciemment suivie de la contre-courbe nécessaire à son annulation, comme pour une architecture "alphabétique" produite selon des séquences rigoureusement "phrasées" (selon un structuralisme musical plus proche des mathématiques, comme seuls les musiciens contemporains ont osé se l'avouer...) et contrairement à la vieille régression -règlement de comptes académiques des architectes post-modernes. Nous renvoyons à ce sujet à nos analyses de l'architecture séquentielle des rues andalouse selon les "L-Systems" de Lindermayer, où chaque élément est engendré par la séquence précédente : qu'est-ce que penser, qu'est-ce que projeter ?). Notre seule alternative face aux systèmes de pensée obligatoirement "mécanistes" provient de cette prise de conscience qui permet de devancer l'auto-engendrement (inconscient sans cela).

XX F 14 18263 etc...

HISTOIRE D'UN CORPUS ARCHIVISTE SANS ECRITURE :

150 cartons sont répertoriés dans la série contemporaine des Ponts et Chaussées : ils se trouvent entre les mines de Donzères fermées en 1830 et les chemins de fer du Gard au milieu de tous les comptes d'exploitation et des dos-

siers de personnel de cette vaste administration re-fondée en 1792 puis en 1802, après déjà presque un siècle d'existence entre (archivée à partage égal la maison du Roi et cette même série).

Pourquoi ces clichés sans texte ni ordre autre que topographique ont-ils échoué là, au milieu des liasses serrées d'une paperasserie qui savait briller pour le compte de l'Etat français moderne et, par l'intégrité de ses marchés de gravillons ? On aurait pu imaginer les voir reparqués avec les dessins de projets (Ponts ou gares), au département des Cartes et Plans. Mais, c'était là leur donner une surimportance iconique démesurée puisqu'ils ne sont que des constats signalétiques de l'existence des chantiers du MRU. La preuve scientifique de leur appartenance à un thésaurus spécifiquement textuel nous est fourni ici par les services intégrés de la mission des archives de Madame Couedlo qui a su créer de toute pièce le seul fond disponible sur les "papiers" du Ministère de l'Urbanisme et de la construction depuis sa création.

Il ne s'agit pas d'un jeu de case vide : nos chartistes muets devant la carte il y a dix ans à peine (voir les premiers cours de Madame Pelletier à l'Ecole), muets face à l'image brute encore aujourd'hui, ont pensé que ce fonds devait s'intercaler entre deux autres procès d'existence d'un produit des Ponts et Chaussées : mines, rail ou HLM, ils ont parfaitement compris pour ces derniers que leur place était là et non en F 21 ou F 13 (respectivement Beaux-Arts, tuteur de l'architecture officielle et Travaux Publics...). Seule la numérotation bénéficia d'une dent creuse : il fallait une suite vide de 150 numéros dans la série, ici ou ailleurs, c'est tout le bonheur de la liberté de nos archivistes qui eux aussi agissent par réflexes numériques conditionnés, réduisant (au sens fort d'une nouvelle phénoménologie possible) tout savoir mémorisable à une suite fragmentée de cartons discrétisés par une trame chiffrée régulière.

Remarquons toutefois qu'au delà d'une volonté explicite d'abriter cette série chez les "Ponts", la série "Constructions" n'a jamais été créée, elle, puisque l'architecture n'est pas un procès autonome en France : elle est mise en pièces selon les exécutants de tutelle, de l'Education Nationale aux Cultes etc...

En bref, tous nos grands Ministères sont bâtisseurs, des Armées à la santé. Seul le Ministère de la Construction n'a pas eu droit à sa série propre, né trop tard, 150 ans après tous ses prédécesseurs.

Le moins qu'on puisse dire est qu'elle sort puissamment de l'ordinaire ; ni suite linéaire de plans "objectifs" ; ni écriture (seule légende laconique, la date de prise de vue -pas même celle du projet, du chantier ou de l'inauguration...). Tous ces contretypes (un mot fort pour le concept analytique de série anonyme) doivent par conséquent être relégués, vérifiés, resitués (ville, périphérie... où ? sans adresse... seul le contexte visuel), réexaminés (ça, c'est pour faire comme si, car de fait ces clichés n'ont jamais été regardés, seulement classés par une trieuse anonyme qui n'en n'a vu que le dos -date et lieu.

Mais puisque nous prétendons que la primeur de cet examen doit être intégralement maintenue au lecteur, ce que nous posons, en un curieux a priori inversé, c'est le ré-examen de ces clichés, seconde lecture en retrait de la première qui ne nous appartient pas. Lecture que nous attribuons à guider sans plus... un peu comme de la free-lecture au sein des séries regroupées. Et seule survie possible dans nos productions quelqu'elles soient, toutes soigneusement sériées.

Il n'y a pas de liasses annexes, de descriptions de débats. Nous n'avons rien ici, par exemple, sur les discussions autour du concours de Strasbourg en 1948-50. Et le choix a été de recevoir cette autonomie du fonds comme utile ; même si nous avons par ailleurs, depuis plusieurs années, dans le cadre du Laboratoire d'Histoire de l'Architecture Contemporaine de Paris La Défense, avec Patrice Noviant et Rémi Baudoui, introduit l'étude systématique des documents de l'époque dont on peut disposer sur ces constructions (essentiellement presse professionnelle et médias locaux, sans compter les archives difficiles des architectes.

La problématique du logement social français d'après-guerre, celle des blocs techniques et des chantiers expérimentaux, celle des Associations syndicales de remembrement (ASR), les Plans d'Urbanisme Directeurs (les premiers sur un train aussi intensif), les nouveaux réseaux techniques (des transports à la nouvelle solvabilité des équipements publics...).

La série des Archives Nationales est donc la face exhibable d'un fonds plus vaste -en l'absence de "Tirage" illisible-, un fonds conservé par l'une des missions photographiques de l'actuel Ministère de l'Urbanisme.

Depuis la création du MRU, la logique de numérotation de ces clichés est chronologique, d'abord couverture systématique (d'où leur intérêt pour la première phase), puis choisie (après 1959), et enfin réservée aux opérations pilotes (après 1968), en attendant l'abandon final au profit presque exclusif des photos du Ministère en conférence de Presse (après 1974, le Ministère produisit plus de discours que d'objets bâtis, mais c'est une autre histoire, toujours fidèlement "filmée" par notre photographe fonctionnaire à l'abattage).

Certaines séries après 1955 sont indicées : 43702 1 à 12, par exemple, indique douze clichés du même reportage sur la ZUP de Nîmes, pris le même jour. Les mêmes bâtiments ont par ailleurs été pris, avant et après, sous des côtes complètement différentes qu'il importerait de retrouver afin de suivre son enfance presque heureuse (du projet au chantier et aux premiers occupants radieux ; bien avant les ghettos dégradés vulgarisés par la presse).

Les cartons, pour la principale tranche médiane correspondent à la suite des départements, Ain en tête, Paris et sa grande couronne récente (91 à 95) en queue. Toutes ces expéditions sur le terrain sont donc datables et localisables jusqu'au niveau communal du moins. (point final).

Les trente premiers cartons sont réservés aux destructions (soit la première époque, 1944-46, où les déblais l'ont emporté sur les édifications -autres que celles des gravats, soigneusement rangés selon l'ordre parcellaire ancien) ; puis, aux campagnes de déminage (très beaux plans de soldats teutons à la tâche en premières ligne -ce seront les seuls clichés exploités par ailleurs, car ponctués d'un sens doublement fort, celui du guerrier vaincu, celui de l'obsession de la virginité terrestre retrouvée...) ; puis, les campements de l'Office de Répartition des Constructions Provisoires (ORCP) qui furent les premières réalisations effectives du Ministère naissant (en bois, contribution ? à l'image négative attachée à ce matériau par la suite malgré son US made) ; puis les premiers concours ; puis les chantiers expérimentaux,

Noisy Le Sec et ses maisons individuelles en tête, suivi d'Orléans (avec les ISAI -Immeubles Sans Affectation Immédiate, car non "désirés" par une ASR mais imposés par le MRU) et de Marseille (avec Le Corbusier cette fois). Et il ne faut pas oublier une dizaine d'albums réservés aux maquettes de prestige du MRU, toutes effectuées entre 1946 et 1956 (les clichés sont sur plaque de verre, témoins des séances de pose professionnelle de haut de gamme). Toutes les grosses opérations lancées entre 1947 et 1957 ont ainsi un double répertoire ; le jeu de famille des maquettes vient devancer la découverte topographique.

Pour chaque reportage sur le terrain, l'organisation interne retrouve à peu de choses près la même structuration que l'ensemble de la série, c'est-à-dire souvent à nouveau les déblais, les maquettes (en plusieurs projets et contre-projets), le chantier (et ses "expériences"), suivi des vues intérieures, avant le produit fini et "occupé". Cette dernière figure étant paradoxalement la plus rare, ce qui s'explique parfaitement, l'intérêt du MRU étant pour des logements "produits", non pour des logements "habités".

L'investissement urbain par pans de villes entiers, (des ASR sans ISAI aux ISAI sans ASR, des quartiers de compensation aux premières ZUP), se convertit directement en intérieurs de logements stéréotypés : l'équipement ménager est le dernier terrain. C'en est fini de "l'architecture urbaine", de la composition d'avant-guerre.

Avec les maquettes, les vues de chantier constituent l'autre "scoop" de cette série : le grand point d'investissement du MRU au travers les HLM est bien une nouvelle pensée sur l'organisation du travail. Mais, après 1954, les dix ans d'expériences passées semblent s'estomper très vite pour un regard plus idéologique sur les nouveaux objets vus de l'intérieur. Une productivité concrète de l'illusion de la préfabrication est remplacée par celle, sans illusion, de l'équipement de grande série.

La disparition en 1954 des vues de chantiers ne trahit pas la clôture d'un débat enfin résolu. Au contraire, mais le temps des illusions semble révolu. Désormais le lourd est aux mains des branches industrialisées, sans autres formes de parement, ni moulures possibles. Surtout, sans autres matériaux que le béton à explorer. Cette "clairvoyance"

fait de l'industrialisation le seul vecteur de renouveau du bâtiment, ce monde si peu enclin à se modifier que ses transformations sont presque uniquement générées par la conversion génie civil/coffrage BA (d'où l'exclusion des autres techniques fondamentalement plus légères, made in US ou in Sweden). Bref, plus besoin de se gargariser de photos de chantier après 1955 ; les branches et la question de grutage ont été réglées. Et remarquons cette distorsion typiquement française, entre un matériel de levage somptuaire et une incapacité fondamentale à "penser le coffrage" comme un nouveau métier en soi, autonome et régénérateur d'un certain nombre de pratiques constructives nouvelles (ou les nouveaux charpentiers face aux futurs immigrés déqualifiés). Les vraies expériences françaises semblent rester sur le terrain du génie civil : des fondations par pieux Franki (cf. notre article dans le colloque sur Villeurbanne) aux calculs de structures décomposées.

Et si notre regard forçait les clichés sélectionnés, pour aller directement du chantier vers les matériaux ? Ces derniers, en gros plan, creusent une certaine vérité fondamentale de la préoccupation constructive : le choix de la matière de base. Ainsi, la part de renouveau est clairement posée. Archaïsme et modernité s'interfèrent en dehors de toute idéologie, au gré des maillages composites entre béton et parements. La propagande officielle du MRU avait aussi son mot à dire (cf. la Thèse d'Hélène Sanyas, Paris VIII, 1983), fermés en B.A aux allèges préfabriquées à la louche...

NOUS N'AVONS PAS ICI A JUGER "L'IMAGE" D'UN PROJET SELON SON UNIVERS ESTHETIQUE (c'est-à-dire simplement rapporté au projet dessiné) MAIS A RECONSIDERER SES VERITES CONSTRUCTIVES DE BASE. Ces dernières sont d'autant plus fortes qu'elles renient l'aspect formel pour être, au fond, dictées par une filière macro-économique de logique de dispatching de matériaux. D'où le résultat : un certain totalitarisme du béton et ses perversions.

Notre objet "Hard French" glisse brusquement, selon une double séquence, de l'architecture vers ses matériaux, puis de l'architecture vers son intérieur. Lieu privilégié de ce transfert, la porte d'entrée sera grossie jusqu'à extrapoler le reste du bâtiment sans autre regard et, de conduire directement à l'intérieur par le jeu homothétique

des boîtes à lettres, véritable raccourci des aménagements internes. Du détail de soubassement et d'emmarchement à celui de la menuiserie en CP (pour la première fois) réservée aux structures légères du courrier regroupé en casier, il n'y a qu'un pas... pas plus.

XXII TRAFFICS D'IMAGES ET SOCIOLOGIE NAISSANTE SUR LA VILLE ANCIENNE

Parfois, quelques albums sont entièrement réservés à des "photographies constats", prises pour témoigner de l'état des centres insalubres (ou moins déclarés comme tels). Afin de soutenir les premiers pas des enquêtes sociologiques sur l'insalubrité dont les critères d'appréciation mélangent les données scientifiques et les regards plus subjectifs (le couple "air et pureté", en dehors de toute analyse chimique, comme elle le sont pratiquées actuellement, relève de la fiction), le regard de l'objectif ne s'attarde systématiquement que sur les ruelles crasses et noirâtres où un rassemblement de bambins sur caniveau est généralement composé en premier plan afin de rendre spectaculaire ce sentiment de surpopulation entassée dans les miasmes pervers des îlots des temps passés. Le contraste, par ces figures de la déchéance (idem pour les intérieurs où grand-mères et bébés semblent s'étouffer mutuellement) est donc très fort, en regard des clichés d'ensembles immobiliers flambants neufs, sans aucun personnage pour troubler la pureté de l'architecture.

Ces reportages SOCIAUX sont les contrepoints de ceux réservés au TRAVAIL sur les chantiers neufs. Le social est une denrée résiduelle, presque systématiquement négative, vécue comme critique d'un ordre à changer, par celui du travail retrouvé, selon des techniques innovantes, pour des hommes neufs. Les hommes neufs seront des hommes postés, non des habitants destinés à occuper des espaces extérieurs : le repli sur la cellule familiale, au double sens du terme (foyer et murs), est indispensable ici.

Le "privacy" se concentre sur le nouveau système mécanisé des Arts Ménagers. Tout le projet urbain doit basculer hors l'espace extérieurs sociabilisé : l'espace vert sera contemplatif à défaut bien souvent d'exister. La rue était systématiquement portraiturée étroite. Donc la rue ne sera plus. CQFD photographique du MRU (sans compter les innom-

brables films de propagande tournés par le Ministère à la même époque, José Arthur jouant les jeunes garagistes enthousiastes d'emménager dans son F2 pour quitter l'appartement ancien partagé avec la belle-mère).

Et doit-on publier ces photos "sur l'insalubre", connues par ailleurs comme poncifs, icônes nécessaires pour "supporter" tous les recueils de l'époque (à la manière de Chombart de Lauwe venu à la sociologie urbaine parce qu'il avait fait son service militaire avec Auzelle en 1939 - dixit ce dernier- !) ?

Notons que tous ces centres anciens sont aujourd'hui protégés, (Le Mans, Rouen, Bordeaux, Strasbourg, etc...), la plupart au titre de la Loi Malraux en 1962. Entre 1944 et 1956, il fallait prouver leur danger en raison de l'obscurité des courées, des assainissements défectueux (malgré des raccordements alors presque systématiques et des fissures soigneusement repérées et agrandies. Le pire reste toutefois la promiscuité selon les termes mêmes de la dénonciation d'Engels au siècle précédent. Chaque catégorie d'âge ou de CSP soigneusement définie devra restée isolée et prise en charge comme telle par les nouveaux HLM.

Un seul cliché pourrait témoigner de ces albums, importants par leur nombre et leur impact. Il s'agit d'un mur à abattre sur lequel est posé une mire de géomètre, sorte de barème de la modernité destiné à agresser l'échelle réduite des proportions de l'habitat ancien : un carton entier n'est composé que de ces images où le même double mètre zébré rouge et blanc se promène d'un pan de mur à l'autre.

Ce fond "insalubre" reste à la disposition de tout chercheur soucieux d'un ouvrage sur ce regard, typiquement fortifié, de façon perverse, pour mieux aider nos pères à oublier l'ancien non bombardé. Avec ce même problème méthodologique tenant à la ventilation de ces clichés dans tous les cartons, quelqu'ils soient...

XXIII LES RESPONSABLES

Ils ne sont presque jamais photographiés, tout au moins au début, hormis quelques inaugurations dans le désert où l'estrade officielle semble s'envoler, emportée par une bise glacée d'hiver. Il faudra attendre les années '70 pour voir fleurir, comme nous l'avons vu, les ministres en discours par substitution pure et simple avec les bâtiments.

De même, les architectes ne sont jamais aux côtés de leurs maquettes : il n'y a pas de culte du héros individuel en 1950 puisque la nation toute entière est en train de devenir un héros collectif resegmenté en quarante millions de petits composants interchangeable face à la productivité. Après les premiers grands concours de HLM qui verront plus de similitudes entre les concurrents que de différences, une certaine normalisation de fait (puisqu'elle ne sera réellement préconisée que par lot technique, non par facades) viendra bannir tout culte de l'individualité chez les architectes, acteurs parfaitement conscients de leur interchangeabilité (d'où les grandes sous-spécialisations chez les logements... tout n'est plus qu'équipement en chef...). Cette notion latente de héros collectif au travers ces clichés explique peut-être en partie pourquoi on n'a pas cherché à débusquer de famille modèle. Les rares personnes surprises dans un HLM ont toujours l'impression de parasiter un élément extérieur (balcon, entrée) ; il faudra attendre les premiers commerces pour voir vivre des femmes (peu d'hommes alors, en 1960, en commission) en dehors du foyer, anonyme.

Mais ce vide humain, sur nos clichés de réalisations fraîchement inaugurées, n'est pas forcément une mystification : le succès du renfermement sur le nouvel espace intérieur n'est pas à nier au début -les couples travaillaient et les mères gardaient leurs bébés (boom fifties) ; il faudra attendre que les chers petits soient des adolescents, soit 65-70, pour voir le bel isolationnisme de la cellule de base se fissurer de toute part. Auparavant, les gens ne sont que des passants, sans occupations préméditées, dans des divisions d'espaces spécialement aménagées pour telle ou telle activité précise.

L'évolution dignificative est bien celle des années cinquante aux années soixante : non seulement les équipements extérieurs apparaissent mais la même architecture change, après quinze ans d'intervalle. L'usure prématurée ne provient pas des bâtiments mais de la population : les gamins souriants sont devenus des jeunes gens, prêts à regagner les terrains vagues de leur première mémoire d'installation, avant les premières maternelles. La spontanéité des personnages "1950" n'existe plus : un gamin errant, en 1950 sourit ; un adolescent en fugue, en 1965, ne se laisse pas photographier.

XXIII VOUS AVEZ DIT "EQUIPEMENTS" ?

Tous ces grands objets du demi siècle bâtis, isolés vont être progressivement liés entre eux par une série d'équipements souvent plus privés que publics... des centres commerciaux aux stations-services, des églises aux boulingrins sauvages. Seuls les cafés, les kiosques et autres petites aires de déploiement des rencontres hors-foyer seront plus ou moins systématiquement bannis, par raison juridique pure et simple (comment voulez-vous être à plus de deux cents mètres d'une école si la même loi met une maternelle tous les 400 mètres ?) ou par manque de gérants potentiels (un théâtre de marionnettes ou un manège hésitent à venir...).

Lorsque les espaces intersticiels se meublent (toutefois sans densification excessive, en regard de leur espacement intense), les grandes barres d'origine se dissolvent, du moins sur nos clichés : elles deviennent de simples lignes de balcons similaires au dessus de toits : de garages postérieurs métalliques et à bardages simplifiés. La pureté originelle des premiers cubes posés à même le sol est alors subitement perdue. Pire, ceux qui décollaient légèrement à la manière de la feuille morte de Le Corbusier, se voient irrémédiablement coupés de tous leurs effets de soubassement. Les vides résiduels originaux sont devenus des surfaces à produire de la sociabilité réglée : échanges commerciaux ou culturels. L'anonymat de qualité, précisément "sans qualité", sera détourné par des surenchères d'enseignes et de barraquements individualisés pour "meubler" l'horreur des vides. Le social, presque gommé en '50, reprend tous ses droits après 1958.

Presque gommé en 1950 puisque concentré à l'intérieur des nouveaux logements, le social reprend des marquages extérieurs importants (sinon des droits précis) après 1960 : des commerces avec animations aux chantiers du cardinal pour les églises (toujours en rupture formelle avec les barres contrairement aux commerce), un certain étal retrouvé permet de nouveaux agencements sociaux, après la période décennale d'isolement chez soi pour acculturation interne dans ces nouvelles machines à habiter. Mais, qu'est-ce que le rituel collectif retrouvé après dix ans de repli ? un certain "pour soi" a définitivement gravé l'esprit communautaire, lequel devra lui aussi prendre une tournure plus abstraite : sans les vues à vues directes de la ville ancienne, sans les intimités spatiales des recoins "insalubres", sans autres arrêts que ceux rajoutés en catastrophe à la fin des années '70 au milieu de tous ces mails commerciaux réinventés. Entre '50 et '60, a été définitivement empêché le retour à l'identique de cette ville d'autrefois souvent resouhaitée avec nostalgie. La coupure a été trop forte : les technologies de l'isolationnisme ont fait des bonds de géant, des télé-quelque chose aux automobiles. Finalement, c'est peut-être cette seconde phase de refus-refoulement de la modernité épurée (dans son acceptation primitive) qui aura été la plus malsaine... la faillite actuelle de ces faux espaces piétonniers retrouvés, comme de ces faux espaces verts pour incultes du green, nous prouve qu'il est dangereux de se laisser séduire par la sécurisation d'un bond en arrière pour casser l'absolu irrémédiable de la modernité des fifties. La seule grande erreur de ces fifties aura été de ne pas aménager différemment et d'emblée ces espaces verts (alors simplement intersticiels) sans volonté de placettes retrouvées mais bien plutôt à l'aide d'une nouvelle grammaire spatiale faite de flux continus, sans microcadrages ni intimités scéniquement préparées (les recoins anonymes et souterrains valaient mieux). Attendons les nouvelles combinatoires !

XXVI APPRENDRE A VOIR LE GRAND ANONYME

Ces immeubles furent l'objet le plus méprisé par la critique internationale. Tenter non seulement d'apprendre à les voir mais encore de les saisir dans la force de leur impact pour toute l'histoire de l'architecture relève non de la provocation mais du souci de réhabilitation légitime de l'un des moments architecturaux les plus forts dans son regard urbain après l'antiquité classique et la renaissance papale.

Loin de n'offrir qu'un enjeu esthétique, le "Hard French" se préoccupe avant tout de permettre un décodage face à cette production encore illisible par la quasi totalité (des architectes eux-mêmes, y compris leurs auteurs, aux habitants et aux responsables de leurs réaménagements). Ce n'est donc pas un ouvrage de sentiments pour une critique internationale en mal de modes cylindriques. L'enjeu est directement lié à celui du futur urbain des trente prochaines années offert par ce qui constitue presque 40 % du parc construit français, si l'on s'en tient aux collectifs HLM.

XXVII UN INVENTAIRE MINIMAL

Poser la question d'un ouvrage dont la fouille photographique minutieuse proposerait pour tous les mécanismes de production, du projet au chantier, un véritable corpus de base permettant à tous les décideurs de réfléchir sur la qualité de leur patrimoine immobilier "fifties". Face à la question radicale de leur suppression pure et simple, face à leurs travestissements proposés par de jeunes architectes élevés dans la rédaction classiciste et ne disposant pour travailler sur nos ZUP d'aucun autres outils conceptuels que la ville médiévale italienne, cet ouvrage se veut pallier l'urgence du vide proposé par la brutalité de l'alternative en question actuellement.

Il convient d'introduire les bases d'un corpus systématique sur l'ensemble d'une production "moderne" reconnue dans ses acceptations les plus virulentes. Ce n'est qu'en second lieu que nous prétendons injecter les prémices d'une nouvelle esthétique d'appréhension des séries, répétitions et différences : nos "barres", si précieusement entachée de similitudes d'exacerbent que mieux leurs volontés respectives d'autonomies. Il s'agit plus de savoir

que de voir, selon un point de fuite focal lié à l'intuition mentale de l'infini. Nous voulons inverser les termes de la représentation : voir en premier les objets épurés (matériaux, familles identiques, plans acentrés) avant d'en restituer les chaînons.

XXVIII SERIES ANONYMES, OBJETS STATISTIQUES DES ECOLES LOCALES AU PAYS DU CENTRALISME ?

De véritables "écoles" apparaissent à l'issu des reconstructions groupées importantes : on peut parler de celle de "ROYAN", de celle du "HAVRE", comme celle de "TOULON" ou de St NAZAIRE ; St MALO constituant le contrepoint le plus fameux. D'autres villes où les chantiers ont été plus complexes restent aussi importantes, telle VALENCIENNES à mi-chemin entre la modernité la plus absolue (Vergnaud, architecte en chef), le pastiche des Monuments Historiques et le compromis habile autour de Laprade.

Nous hésiterons entre un reflet quantitatif de la production réelle et une monstration plus exceptionnelle liée à d'autres objets, mineurs par rapport au type collectif pur et dur. Doit-on publier autant de chaufferies et d'églises, de mairies et d'entrées de résidences universitaires que d'HLM stricto-sensu ?

Une courbe continue, du modèle le plus "hard", au plus régionaliste, aurait peut-être été intéressante ; sans plus, tant il est difficile de graduer de façon homogène ce qui peut représenter beaucoup plus que de simples concessions esthétiques. (par exemple à Cahors, des refends maconnés incroyables peuvent s'expliquer par une économie de banches au stade primitif du B.A face à une surproduction locale de pierres).

Des "scènes de genre" pour rendre vivant cette architecture de l'anonyme sont indispensables, mais au second degré : c'est-à-dire, non pour "animer" ou rendre vivant ces grands cénotaphes, mais pour leur prêter des complémentarités indispensables. Comme le premier coup de téléphone dans le première cabine publique face à l'éternel pignon aveugle (à ALES)...

Des rapports plus forts que d'autres existent avec certains objets, tout aussi urbains et tout aussi modernes, des stades aux automobiles, qui à elles seules constituent tout un second commentaire parallèle.

Une nomenclature à partir des constructeurs et entrepreneurs (ou groupements, tel BATICOOP) permettrait de retrouver des écoles de pensée (voir les premières maisons PHENIX).

Il va sans dire que le regard doit privilégier la force d'acculturation des grandes machineries, au travers leurs répétitions -différences-.

XXVIII

QUE D'EXCEPTIONS...

Par delà les stricts modèles, réalisés, d'HLM en collectif, quelle que soit l'importance de la contextualité urbaine (du village à Paris), nous constatons la première exception des immeubles (strictement de ville ceux-là) programmés pour des ASR, donc des associations privées de fait ; puis, des HLM en bande, sorte de collectif horizontal ; puis des cités d'urgence, véritables prototypes du "Hard" primitif ; puis des ouvrages plus aberrants, des églises aux châteaux d'eau et autres prouesses de génie civil. Sans compter d'autres grandes séries parallèles et autonomes comme celles du Ministère de l'Education Nationale pour ses CES (déjà plus tardifs au sein de notre corpus qu'ils clôturent : parachèvement d'une logique de programmation qui parvient enfin à relier l'habitat à ses périphéries immédiates).

Certains équipements typiques des années d'avant-guerre disparaissent au contraire, tels les bains-douches remplacés par le "cellier-salle-d'eau" avec bac à douche et à linge conjoint sur le même ensemble que le lavabo... (un seul exemple subsiste à Sisteron). D'autres résolutions resteront ambiguës ; ainsi, les chalets-HLM d'EDF à Serre-poncon, plus liés à un régionalisme, puissant en montagne, qu'à une volonté de ludisme pré-station... Si les gares, routières ou ferrées, sont quasiment absentes de cette production, à deux ou trois exceptions près, les usines

encore liées au type de la manufacture du XIXe siècle, sont au contraire très nombreuses : reconstruction à l'identique parachevant une certaine idée de rationalisme ? ou mutation très tardive du tissu industriel français ?

Le véritable secteur privé non productif (donc ni industriel, ni agricole) n'a que très peu de place ici, à preuve l'absence de la côte d'Azur qui a pourtant redémarrée dès 1954... et qui comporte les plus beaux exemples d'architectures fifties "soft" !

Tout au plus des cités dues à l'initiative d'industriels privés (celle de SOMMER, étonnante, telle des mini-bunkers pour avions de chasse) verront parfois le jour et seront répertoriées également comme leurs soeurs à capitaux publics qui représentent tout de même 98 % du corpus.

Si des objets "prés-1950", tels des silos ou des pompes à essence, doivent être retenus, c'est à titre d'exemples forts pour l'esthétique nouvellement dominante. A contrario, il n'est pas question d'écoles maternelles "soft", à la manière des années trente, dans ce corpus ; ni de centre sportif non banal (voir celui de Romorantin, la ville de Sudreau). Le système proprement dit des HLM est livré presque brut. Nous aurions pu chercher à en typifier les sous-grammaires : ceux à cursives, à pilotis, à escaliers de verre, à corniches et autres débords, à grande longueurs, à géométries perverses ou pures...

XXX TEMPORALISATIONS CONTRE INDIVIDUALITES

On pourrait essayer des strates chronologiques fines : ainsi, il faut différencier les premiers collectifs, déserts, de ceux du début des années '60, saturés de superettes diverses avant de retourner à ceux de la fin des années '70..., redésertifiés !

Certains architectes peuvent être mis en avant comme chefs de file : repérés non pas nécessairement sur leur aptitude mais sur ce nous voudrions que cette époque nous transmette comme force architecturale ou comme rupture : nous pensions plus spécifiquement à Pouillon, Honegger, Dubuisson, De Mailly, Baudoin, Olmetta, Boileau, Colboc, Stopskoff, Herbé, Le Couteur, Sive,... soit une trentaine au minimum.

Des aspects, plus spécifiques, des conditions de la rupture de l'architecture cette époque peuvent être mis en valeur : on essaierait de les mentionner à l'aide de sous-catégories comme les éclairages de nuit, les finitions de chantiers, les fermetures (des stores aux baies "blocs"...).

Des approches plus fines via les espaces extérieurs, les garages ou, les courettes face aux grands vides, sans compter les végétations très conceptualisées ici (plus image de sapin que sapin) ont été également discernées.

Certaines villes "nouvelles" de l'époque doivent être détaillées, telles "sulfur-city" ou "atomic-city" (Bouches du Rhône et Ardèche). Laçq sera un modèle achevé avec "gaz-city". Notons leurs "réussites", systématiquement liées à un mode de production "moderne". Ainsi que l'inverse, c'est-à-dire l'échec des villes-neuves voulues comme telles, en dehors d'un changement parallèle dans les modes de production, les mondes du travail et des rapports sociaux (dans les "cités du futur", les ingénieurs côtoient les ouvriers superspécialisés, sorte de grande famille productive-technique : rien à voir avec les anciennes stratifications sociales exacerbées par l'habitat). L'anonymat, enfin, peut être systématiquement préféré à la modernité d'histoire d'art : tel auteur inconnu de Limoges semble ici plus important que Vago ou Prouvé.

XXXI UN DEPARTEMENT BANAL : AISNE, 18285

Trois architectes principaux semblent se partager le marché des petits collectifs, des individuels en bandes et des églises (lesquelles sont radicalement à l'opposé des premiers par leurs différentes tournures de maniérismes accentués, matériaux et faux-semblants d'arcs boutants : voir la coopérative de reconstruction des églises). Croizé, architecte en chef, s'occupe du secteur HLM strict, ainsi que des hôpitaux, les plus fructueux des grands équipements. Il reprend souvent pour ses balcons des courbes légères en décrochement, éléments de micro-tension que l'on retrouve fréquemment entre 1953 et 1957.

Associé avec Covez et Fischer, (ou seul pour les derniers), il supervise également le secteur des écoles primaires, des ilots d'ASR, et des ICE, toutes constructions plus ou moins expérimentales aux yeux du MRU (mais très traditionnelles à l'examen des photos de chantier).

Certaines restructurations de rues complètement retransformées par une suite de plots carrés à redans laissent présager une évolution très forte vers le "Hard" : le plus pur et dur entre 1951 et 1959.

Une véritable rue "andalouse" de péones, aux maisons basses toutes similaires impeccablement alignées sur une ligne de plus grande pente, témoigne de la faillite expérimentale de ce type de solution extrême en bande : dernière tentative statistique pour "sauver" la rue. La reconstruction de la cité de Tergnier par Schiketan, Blazy et Cateret fait partie de ce type de problématique.

Il importe par ailleurs de détailler les éléments architecturaux ponctuels, beaucoup plus hypertrophiés dans cette frange de constructions intermédiaires sans monumentalité. Les voies d'accès à la modernité ne passant pas par des ruptures d'échelle du moins pour cette catégorie de département rural (à l'exception d'un incroyable projet jamais réalisé sur les collines de LAON). Ce sont les éléments discrets d'un vocabulaire architectural révisé qui vont obliger la rupture : à savoir, les balcons arrondis, les angles tronqués, les mini-failles au ventre d'un bâtiment, les toitures miniaturisées sur des avant-corps, etc...

De nombreux motifs modernistes sont ainsi retravaillés en béton, hommage à l'avant-guerre. Le modèle rural se modernise au travers un certain classicisme "déco", au moins autant qu'il s'essaye à jouer les terminaux miniaturisés du rationalisme statistique naissant. Les moellons voisinent largement avec le béton lavés au cailloux traités à la manière de Perret (ne restait-il pas le "chef spirituel" de la reconstruction à la française ?). Ainsi, des panneaux standards sont-ils contrebalancés presque systématiquement par des motifs d'entrée asymétriques..., les pignons retravaillés, les briques réassemblées.

V VOIR LE GRAND NON-DIT DE LA MODERNITE

- 1) CARTONS PAR ORDRE NUMERIQUE : les quatre premiers illustreront cet étage de contenus.

F14 18261 à 18363

18261 DESTRUCTIONS (carton sans intérêt pour notre ouvrage)

911 "Souvenez-vous" + le fantasma du lourd et du gravuleux.

2679

7813 Récupération, ONCOR, MO, taudis au vert.

La lutte du bois contre la pierre (= gravas elle) à son tour synonyme de provisoire.

Seul le Béton Armé pourra acquérir titres de noblesse et prétention à la durée. Ainsi, nous verrons de faux pignons portants (54 au Bosquel, 292 à St LO) redessinés.

18262 DEMINAGE

1112

1119 Comment délimiter des périmètres de barres en commençant à
3238 barrer... les accès.

CHANTIER EXPERIMENTAUX D'ETAT / MAISONS INDIVIDUELLES

(eh oui, les collectifs ne vinrent que beaucoup plus tard, après 1948 en périmètres de compensation non-urbains. En 1947, il n'y avait que les centres à reconstruire).

6781 ISAI d'Amiens (chantiers avec les premières bétonneuses (non Wermacht).

6800 Placages massifs sur poteaux B.A et fermes B.A, soit toute
8334 l'ossature.

8350

8353 (nous sommes en 1946 !) Le provisoire contre le lourd
8367 abattu.

9748

9754 Constructions d'Etat à Creil

9343 Détail de planchers à Gien sur des reprises à l'identique
façon 1919.

- 5128 doubles calepinages au Bosquel
- 5403 fondations des ISAI de Lyon
- CONSTRUCTIONS PROVISOIRES (avant la haine du provisoire et des USA réunis...)
- 1058 Baraques à Chatillon s/Seine et Compiègne avec des "puces"
- 7768 sauvages sur les places.
- 5825 La Belle Jardinière à Nantes en préfa... dur (et non en bois made in USA).
- 7837 Marché couvert
- 6432 à La "cité" malouine
- 6452
- 241 St Maximim s/Oise
- 7871 à Bonnes vues St Nazaire (dont une église provisoire).
- 7892
- 3573 Idem à Tergnier
- 366 Eglise à Tergnier
- 2184 & Trames urbaines ancienne et nouvelles à Vitry
- 2189
- 2203 La Wermacht au déminage le 2/10/45
- 18263 Bâtiments commerciaux, industriels et publics (carton intérêt seuls les logements importaient, hormis des équipements destinés à la production).
- 11771 Silos à Senlis
- 13243 Usine de tissage à Flers (Orne)
- 10331 L'extraordinaire château d'eau d'Orléans, macrostructure de B.A
- 14995 La mairie d'Ostheim (Bas-Rhin), ou un petit pavillon

individuel tout neuf, sans autre intérêt que celui du Hard French et de ses prémices).

Exploitations agricoles carton sans intérêt sauf une ferme jurassienne.

SUITE DES CHANTIERS EXPERIMENTAUX (à cheval avec les suivants)

8645 ISAI à Noisy

8625 ISAI St Denis par Lurcat

8444 ISAI St Lô en pierres de taille porteuses

10076 ISAI Tours en pierres de taille porteuses

COLLECTIFS ET INTERIEURS

(architecture des années 1945-47 encore très régionaliste.

15258 Laon

14318 Alger

10317 Orléans (de loin le plus intéressant à cause des chantiers d'Abraham).

11657 Beauvais

12292 Avion

13318 Calais

12333 St Pol

15310 Berck (par Dufournet)

14514

14517 Intérieurs à Boulogne (les meilleurs)

14521

12591 Chambéry, Modane, ... 12496 (en chalets collectifs)

12596 Annecy

14958 Paris 14e

14232 Le Havre

14290 Neufchatel

14265 Rouen

14268 & Idem, vues de l'intérieur

14269

15338 & Amiens

15338

II QUELLES INNOVATIONS TECHNIQUES ? (F14/18264)

BLOCS CROIZAT & ANGELI à Orléans dans les îlots 1, 2 & 3.

MACHINE A PARPAINGS au Creusot dans la cité Jean Schneider (toute en ISAI).

Premier BA vibré + blocs douches, escaliers, faux plafonds et calorifugages en préfabrication à Orléans en 1945; ainsi que les premiers placoplâtre et les premières ponces électriques.

Les fermes sur le même chantier seront par contre en bois ; les parements, en pierre...

Le chauffage serait assuré par des poêles reliés à de fausses cheminées n'est qu'un système d'appoint destiné à rassurer : ce chantier est le premier à expérimenter les cablages à résistance noyés dans le sol et le long des appuis.

A Noisy, les photos retracent les séquences de montage des maisons étrangères suivantes : CUENDET / SCHINDLER / UNITROY / ORLIT / WATTES / HITCHINS / ALU / AIROH / NUTAL / WOOLAWAY / JEEP / PRAXIS & Préfadur (ces trois dernières françaises).

De plus les cités suédoises suivantes sont photographiées, remontées en France à : St André s/Orne, Colombes (près de Caen), Bretteville s/Orne, Condé s/Noireau, Aunay s/Odon, la route d'Authie à Caen et la route de Trouville à Lisieux.

Les prototypes français photographiés sont les suivants : (tous en maisons individuelles) : PHENIX à Creil, SCHUELLER à Trappes, et, à Noisy le Sec (étude en cours par Jacques Rosen, (IFA)) : COIGNET / CIMCAP LOPEZ / NORD-FRANCE / BRISSONNEAU / BTV / MOPIN / SECRA / LEMAY / MARTIN / SETOS / SCIUB / BALENCY & SCHULZ / PREFADUR / INOTRO / PROUVE / SYSTAC / MECANOMARY / GRAMES / KRAVIZOFF / + blocs eau SECIP & GRAMES (1949) etc...

Un album entier est ensuite consacré à la maison US et à son montage, puis à la canadienne. Les autres constructions provisoires US sont :

UK 100 / T.C KING / ARMOR / TEXAS / CITY LIMBER / GREEN LIMBER / CRAWFORD / FOX BROSS / et Southern, sans compter la maison US montée au Grand Palais (album suivant).

L'EXPOSITION DES TECHNIQUES AMERICAINES (1952) débordera de panneaux sur la normalisation et l'organisation des chantiers selon des "Standards". Mais, il ne sera jamais explicité, si c'est par le gouvernement ou les milieux industriels qu'ils sont fixés ! Les premières perceuses électriques ne semblent pas faire un tabac, ni les détails d'assemblage bois + métal pour des huisseries légères.

III UN PREMIER INDEX

Commencent les premiers albums de maquettes selon des principaux projets de périphéries urbaines : Calais, Périgueux, Laon, Brest, Alger, Sedan, Marseille, Clichy, Royan, Angoulême, Avranche, Beauvais, Berck, Montargis, Nantes, St Nazaire, St Etienne, Grenoble, Tours, Bordeaux, Nemours, Varicourt, Mulhouse, Strasbourg,... sont pêle-mêle dans le premier album. Puis, viennent par ordre alphabétique les projets (1950-55) de :

Antony (cité U de Baudoin) / Arceuil par Poirier / Arles / Arras par Selong / Asnières par Cazalières et Chevalier / Aubervilliers (métal préfa) / Antony par Herbé / Auxerre par Arretche / Avignon par Pouillon / Avranches par Longuet et Garabe / Abbeville par Tambuté / Aix / Ajaccio / Alençon / Alger (nombreux reportages, des Annasers aux Eucalyptus) / Allonnes / Amiens / Angers / Angoulême / Annecy / Bagneux par Herbé / Bagnols par Candilis et Delfante / Bayonne par Remondet / Beaumont s/Oise et Beauvais par Labourdette / Berck par Tambuté / Blois par Gordaëff / Bobigny par Aillaud / Bois-Colombes par Pottier / Bondy par Colboc / Bonneville / Boulogne par Vivien / Brest / Brignoles / Briarde par Laborde / Caen (nombreux projets) / Calais par Labro puis Tambuté / Cavaillon par Olmetta / Châlon s/Saone par Jerrold / Charleville par Faugeron / Charmont par Fayeton / Chartres par Camelot / Chateauroux par Fayeton / Chelles par Beauve / Cherbourg par Chauliat / Choisy par Roux / La Ciotat / Clichy par Roux / Braun et Soulié / Commercy par Dubuisson / Les Conores (!) par Bossu / Créteil par Colboc / Cronenbourg par Lecoëur / Dijon (Derain et Calsat) / Douai / Epinal / Farehersvillers par Pingusson en 1958 (l'une des maquettes les plus tardives de la série) / Gennevilliers par

Zavaroni / Grenoble par les frères Herbé / Descottes / Guenon / Bovet... / Issy par Delaire / Laon par Croizé / Lille et Limoge par Dubuisson / Lorient par Toury / Lormond par Mathieu / Lyon-Bron par Grimal.

Marseille mérite à elle seule un album de maquettes spécial.

Le Mans par Vago / Le Couteur / Herbé /..... (cette liste n'est pas exhaustive !) / Melun par Arretche / Le Mesnil par Lopez et Graveau / Metz par Berrin et Dubuisson / Meudon par Sive / Montargis par Warnery et Montereau par Dubuisson / Montluçon par Coulon / Montpellier par Lagneau / Montrouge par Emery / Mulhouse par Guth, Rotter et Giraudet / Nantes par Le Brouet, Capelain / Les Dervallières par Favraud / Nevers par Berthelot / Nice par Badani et Roux Dorlut, Oran par Devin / Orange par Olmetta / Orléans par Royer et Leloup, puis Bazin / Pantin par Honegger (un centre ville cette fois) / Paris Porte Brançon / Quartier Croulebarbe / Centre Péreire Batignolles / Montsouris / Le Pecq par Mathé / Penhars par des Castors dirigés par les frères Arsène Henry / Périgueux par Lafaye / Persan par Bossu / Port de Bouc par Olmetta / Reims par Jacquemart, Wilson, Arsène Henry / Rennes par Bailleau / La Rochelle par Berard / Rodez par Sacquin / Romans par Le Couteur / Roubaix par Dubuisson / Rouen par Bahrman, Tougaard,... / Royan par Simon / Toul par Sue / Toulon par De Mailly / et Mikelian / Toulouse par Lalande / Tours par Patout et Labourdette / Le Tréport par Lefèvre et Nedonchelle,... / Troyes par Guth / St Cyr par Vago / St Dizier par Croizé / St Etienne par Hur et Gouyon / St Germain par Dumail et Dubuisson (pour le Shape) / St Julien par Rivet / St Lô par Dubuisson / St Nazaire par Lemaresquier / St Ouen par Kehr / St Tropez / Savigny s/Orge par Hebrard / Sedan par De Mailly / Sète par Baudoin / La Seyne / Les Sablottes par Pouillon / Siracourt / Sisteron par Gillet (centre très à l'identique ici par exception) / Sotteville les Rouen par Lods / Stains par Favraud et Pison / Strasbourg par Stoskopf (1956)... / Valence par Bovet, Biny... / Valenciennes par Vergnaud et Ghislain / Vaucresson par Pottier / Verdun (dans la citadelle) / Versailles par Dubrulle et Camelot / Vierzon / Villeneuve La Garenne / Villeneuve St Georges par Herbé, Dubulle, Vaugelade / Vire par Chappey et Herbé / Wattrelos par Gillet et Sue.

IX QUELQUES PERLES AU VERSO

Les mêmes dossiers de maquettes, plus étoffés, sont ensuite reclassés par départements. Certaines légendes sont remarquables telles celle de Croizé à Airson dans l'Aisne : "les immeubles n'occupent qu'1/20 de la superficie totale du terrain. Ainsi, au centre de l'opération, l'installation confortable des logis n'empêche pas la liberté de circulation, les espaces de verdure et le commerce"... tout cela pour un désert ! Ailleurs, on insistera beaucoup sur la discipline collective du nouveau plan-masse accepté par tous les sinistrés... ou bien les déviations changeront les plans...

A Vire, Herbé déclare rechercher l'unité architecturale "sans la monotonie des alignements".

A Montpellier, Lagneau : "tous les logements sont conçus à partir d'une seule et même trame de construction sur les bases des surfaces réglementaires propre à chacune des catégories : éléments de facade constants, portés de planchers toujours indentiques"...

A Valenciennes, Vergnaud ; "les constructions sont indépendantes du tracé de la circulation automobile de façon à éviter les rues longues bordées d'immeubles... la densité sera faible car les dommages de guerre sont insuffisants..."

A Beauvais, Labourdette veut respecter "l'harmonie du paysage par des rapports de volume étroitement unis aux similitudes de trames..."

A Calais, Tambuté pense que son plan-masse "exprime la volonté de créer des ensembles de volumes disposés de façon orthogonale, car cette composition présente à la fois l'avantage de l'unité et la diversité des effets perspectifs".

A Siracourt, ce sont les accords entre les différents sinistrés qui ont permis d'aboutir à un détail précis de ferme en béton.

Partout semble dominer le même slogan, soit "le souci d'éviter la monotonie tout en permettant la répétition des cellules", sans oublier les couleurs, qui doivent, elles, rappeler les caractères de l'architecture régionale (sic)

l, ni "le contraste des formes solides et des espaces libres...

A Antony, l'équipe de Baudoin déclare vouloir des "structures identiques, industrialisées pour diminuer les coûts ; mais, chaque groupe sera traité dans un caractère différent du groupe voisin pour donner à chaque équipe de jeunes un sentiment de foyer à l'intérieur duquel tout le monde se connaît et peut vivre harmonieusement". Se libérer de la monotonie et créer des intimités internes semble être le double slogan.

Mais considérons les avis du MRU à l'occasion de la reconstruction de Chatillon s/Seine : Jerrold architecte de grande composition à l'ancienne, employé par le MRU propose :

- 1) un habitat isolé de la circulation routière,
- 2) des rues supprimées (trois) et des grandes places réduites, une berge rendue à l'habitat,
- 3) suppression des coins et, rendu des superficies correspondantes aux piétons et aux jardins,
- 4) des unités d'architecture à l'échelle traditionnelle,
- 5) des PERSPECTIVES VARIEES,
- 6) des constructions groupées, standardisées et préfinancées donc plus économiques...

La critique réaliste propose, contre une reconstitution à l'identique :

- 1) habiter en bordure de la R.N = bruit + poussière + danger,
- 2) voirie trop importante.

V 1952... DES CADENCES

Bordier, architecte en concours avec Sive et Lopez pour des HLM à Aubervilliers déclare :

"Lorsque la crise du logement sera enrayée, on pourra réunir deux appartements en un seul et obtenir ainsi des

appartements HLM de catégorie supérieure... notre chantier ne se veut qu'un chantier d'expérimentation sociale en vue d'expérimenter les normes réduites..."

Les logements, en doublant, restent des HLM : avec tous les standards de confort indentique que cela comporte. La seule différence réside dans l'accession à une catégorie supérieure du strict point de vue quantitatif : les appartements réunis serviront à des familles plus grandes, voilà tout. Peu importe les conditions d'habiter ou une réflexion plus prospective sur des modifications dans les modes d'occupation, modifications dues à la télévision, au travail féminin ou aux emplois à domicile...

Un autre leit-motiv semble revenir dans tous ces extraits, jugements d'époque par des auteurs souvent très inconsciemment manipulés par un champ de forces dont ils ignorent presque tout : la nouvelle architecture des barres doit avant servir à enrayer le désordre. Les potagers-ouvriers et organisations précises des vastes espaces extérieurs sont systématiquement exclus, comme si l'on voulait gommer les traces d'allotements si précis des cités-jardins de la génération précédente (nous renvoyons sur ce point à la recherche de Patrice Noviant et Rémi Baudoui (latitude 1) deuxième filière expérimentale de cités-jardins durant l'entre-deux-guerre, sous l'égide de Raoul Dautry, où toute pétition de convivialité et sociabilisation collective est une stricte redéfinition des systèmes productifs).

Rappelons également l'oscillation constante des commentateurs d'époque entre une volonté d'industrialisation, plus formelle que réelle, et une volonté de rompre toute monotonie, soit par la redéfinition de l'intérieur (du "foyer"), soit par un déploiement de tours au milieu des barres, soit par des greffons de façade afin de se libérer de l'empilage traditionnel (c'est-à-dire une "recherche plastique" par des balcons, des loggias et des portes a faux... de fait rarissimes).

ANNEXE

LISTE DES BATIMENTS EDIFIES ENTRE 1944 ET 1969

NOMENCLATURES DANS LE GUIDE DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

Les constructions antérieures à 1961 apparaissent en caractères gras. Les numéros sont ceux du guide.

PARIS

- 5) Mémorial de la Déportation par Pingusson - 1962 -
- 6) Institut de l'Environnement, Joly, Prouvé, Herten - 1969 -
- 8) Logements face au collège de France - 1950/1953 -
P. Herbé, J. Le Couteur, J. Prouvé (B.A, Al, Grés)
- 9) Faculté des Sciences de Jussieu - 1962/1964
E. Albert, U. Cassan (préfabrication métallique)
- 11) Extension de la Faculté de Pharmacie - 1965/1967 -
P. Sirvin & C. Clouzeau (B.A et verre)
- 12) Maison des Sciences de l'Homme - 1968 -
M. Lods, H. Beauclair, A. Malizard (métal et tôle alvéole)
- 13) Logement au 63 av. La Bourbonnais - 1962 -
J. Dubuisson & P. Vaudou, (aluminium)
- 14) U.N.E.S.C.O - 1952/1958 -
M. Breuer, P. Nervi, B. Zehrfuss (B.A et verre)
- 19) Banque Rothschild, 21 rue Lafitte - 1967 -
P. Dufau & P. Abramovitz (murs rideaux)
- 20) Hôpital de jour, rue La Rochefoucault - 1962 -
A. Aynes et P. Biass (B.A et verre)
- 21) Caisse de Réassurance, 37 rue des Victoires - 1956 -
J. Balladur (structure en acier)

- 23) Siège du Parti Communiste - 1968 -
P. Chemetov, J. Deroche, M. Tricot, avec J. Prouvé
(B.A + verre)
- 27) Piscine Relevable sur le périphérique - 1968 -
R. Taillibert (polyester armé et fer)
- 28) Facultés de Médecine de St Antoine et de Necker -
1961/1965 -
A. Wogensky & G. Maitre (1 % de Marta Pan) (B.A)
- 29) Ecole d'infirmières de la rue de Reuilly -
1964/1978 -
R. Schweitzer (B.A + verre + briques + bois + glasal)
- 34) Premier Gratte-Ciel, rue Cloudebarbe - 1957/1960 -
E. Albert, R. Boileau, J.H Labourdette (acier contre-
venté, inox)
- 39) Caserne Massena - 1966/1969 -
J. Willerval (B.A en préfabrication lourde)
- 40) Logements au 2 rue de Reims - 1963/1971 -
J. Biro & F. Fernier (polyester clippé en surisoliation)
- 44) Maison du Brésil, cité Universitaire, - 1957 -
Le Corbusier et L. Costa (B.A)
- 45) Pavillon de l'Iran, cité Universitaire - 1961/1968 -
Cl. Parent & A. Bloc (gros profilés métalliques-
caissons)
- 46) Logements au 29 av. R. Coty - 1965/1968 -
Cl. Calmettes (B.A + AL + Bois + Altuglass)
- 63) Musée des Arts & Traditions Populaires - 1959/1969 -
J. Dubuisson, M. Jausserand (métal et murs rideaux)
- 66) Surélévation du 85 rue Jouffroy - 1955 -
G. Eiffel puis E. Albert (métal)

Région Parisienne

- 193) Cité de l'Abreuvoir à Bobigny - 1958 -
E. Aillaud (B.A préfabriqué partiellement + grands jardins)
- 200) Piscine de Boulogne - 1960 -
P. Maillard & G. Ducamp (B.A + verre)
- 202) Villages Urbains (1er Prix) à Boussy (91) - 1963/1969 -
J. Bardet (maison terrasses carrées "anti-barres", B.A)
- 210) Auberge de Jeunesse de Choisy - 1961/1969 -
R. Schweitzer (B.A + briques)
- 211) Bibliothèque de Clamart - 1964 -
J. Renaudie (1er plan circulaire, B.A)
- 212) Maison individuelle à Clamart - 1964 -
P. Chemetov, J. Deroche & P. Corajoud (métal et briques)
- 218) Chapelle à Corbeil - 1959 -
E. Albert (structure triangulée tridimensionnelle)
- 221) Résidence Les Bleuets à Créteil - 1963 -
P. Bossard (B.A revêtu de pierres massivement incrustées)
- 233) Usine Renault à Flins (accueil) - 1953/1958 -
B. Zehrfuss et J. Prouvé (aluminium)
- 235) Maisons à Fontenay - 1962 -
H. Baley, D. Ginat et A. Marcoz (B.A alvéolé à 45°)
- 236) Logements collectifs à Fontenay - 1962 -
G. Lagneau, J. Dimitrievic & J. Perrotet (4 cubes...)
- 243) Ordinateurs de l'EDF à Issy - 1963/1964 -
J. Renaudie & P. Riboulet (B.A, acier et aluminium)
- 253) 96 logements semi-duplex à Ivry - 1963/1968 -
R. Gilhoustet (B.A dans un style hard très pur)

- 273) Les grandes terres à Marly - 1959 -
P. Honegger, M. Lods & Arsènes-Henry (frères) (B.A)
- 275) Chaufferie de la ZUP de Meaux - 1967 -
D. Beauclair et S. Duchateau (3 dômes acier + plexi-
glass)
- 276) Meudon, maison individuelle - 1960 -
Cl. Parent (B.A très maniériste)
- 277) Meudon, maisons de la reconstruction, - 1950 -
J. Prouvé et fils, A. Sive (tôle et aluminium)
- 281) Meudon, Maison "Bloc" - 1953 -
A. Bloc (sculpteur) (murs B.A concaves)
- 286) Nanteau cellules préfabriquées en usine - 1967 -
Prototypes Camus & Klug (B.A assemblée en panneaux)
- 287) Bibliothèque de Nanterre - 1966 -
E. Albert et P. Ketoff (B.A et métal léger)
- 296) Maison Jaoul à Neuilly - 1952 -
Le Corbusier (béton et Briques)
- 297) Logements à Neuilly, 18 rue Michélin - 1965 -
Cl. Parent (B.A toujours très expressionniste, en
saillies)
- 302) Services administratifs d'Air France à Orly - 1959 -
E. Albert (métal et verre)
- 305) 11 logements autogérés à Palaiseau - 1963/1968 -
G. Vacheret (B.A et verres triplex)
- 306) Crèche à Pantin - 1961 -
E. Aillaud (briques en arrondi, défraîchies aujour-
d'hui)
- 314) C.N.I.T à Puteaux - 1957 -
Camelot, De Mailly, Zehrfuss et Prouvé (coques B.A)
- 315) Logements à Roquencourt - 1966/1967 -
J. Dubuisson (façades en aluminium noir)

- 320) I.F.P à Rueil - 1957 -
P. Dufau & J. Prouvé (métal et verre)
- 322) Gare routière de Rungis - 1967 -
O. Vaudou et R. Luthi (aluminium avec brises soleil)
- 328) Cité d'artisans à Sèvres - 1963/1978 -
A. Josic (B.A sur une trame de 4 x 5m)
- 333) Laboratoires de la Faculté des Sciences à St Cyr -
1967/1975 -
A. Bruyère (coques de B.A)
- 336) E.D.F à St Denis - 1962 -
Y. Roa (métal + verre + parpaings peints)

Nord-Est

- 352) H.L.M à Amiens - 1965/1970 -
J.M. Geiser (B.A mince, préfabriqué sur bois)
- 407) Chapelle à Commines (59) - 1966 -
M. Salembier (briques)
- 425) Individuels Groupés à Epernay - 1966 -
A. Chenieux (cellules en B.A + terrasses)
- 432) HLM à Forbach - 1963 -
E. Aillaud (tours et R + 3 en préfabriqué B.A)
- 449) Ecluse sur le canal du Rhin - 1960 -
Le Corbusier (béton armé de génie civil)
- 453) Maison à profil en H à Lamorlaye (Oise) - 1964 -
J. Balladur (bois + profilés)
- 458) Musée du Havre - 1953/1961 -
J. Dimitrievic, G. Lagneau, M. Weill, J. Prouvé (mé-
tal, verre)
- 463) Couvent à Lille - 1966 -
P. Pinsard & Hutchison (béton brut et briques)
- 466) Eglise de Loos - 1966 -
M. Salembier (briques et Lamellé collé, in ZUP)

- 491) 3900 logements à Mulhouse dans un parc - 1964 -
Fr. Sperry (B.A en préfabrication lourde)
- 496) N.D du Haut à Romphamp - 1955 -
Le Corbusier
- 523/ Logements à Rouen - 1960/1969 -
524 P. Pinsard (B.A) ; puis M. Lods, Depond & Beauclair
(OTUA + A1)
- 528) Le Corbusier à St Dié - 1945/1952
- 530) Eglise à St Quentin - 1969 -
P. Zimbacca (en talus dans un village)
- 532) Carmel à St Saulve - 1965 -
P. Szekely & Cl. Guislain (béton-sculpture)
- 551) 1200 logements pour immigrés à Thionville - 1962 -
J. Dubuisson (très hard, sinon fonctionnel)

Sud-Est

- 595) Centre Culturel d'Annecy - 1964 -
A. Wogensky (verre et béton armé)
- 607) Eglise de Bourg en Bresse - 1966 -
P. Pinsard (totems en béton + briques)
- 610) 2600 H.L.M à Lyon-Bron - 1952/1960 -
R. Cages et F. Grimal (béton + soleil + vue...)
- 612) P.T.T dans la Z.U.P de Calluire - 1965 -
R. Cages (B.A selon une rythmique en décrochement)
- 614) Chaufferie de la Z.U.P de Chambéry (8000 log.) -
1969 -
P. Duchateau (béton "hard")
- 633/ Buvette d'Evian - 1956 -
634 P. Novarina, J. Prouvé et S. Ketoff (tôle pliée)
- 637) M.J.C de Firminy par Le Corbusier - 1964 -
- 638) H.L.M à Firminy - 1954/1961 -

- 639) Une Unité d'habitation à Firminy - 1962/1968 -
Le Corbusier & A. Wogensky (répétition posthume du même)
- 640) Station de Flaine - 1960 + 500 lits annuels après -
M. Breuer et M.B.A (béton brut et géométries)
- 652/ Eglises par P. Genton - 1961/1962 - (talus, lamellé)
658
- 662) Hameaux à Mexemieux (OI) - 1966/1975 -
G. Roche (béton et courettes...)
- 691) Centre de recherches ELF à Solaize - 1969 -
O. Vaudou & R. Luthi (métal et aluminium teinté)
- 704) Maison expérimentale au Cap d'Antibes - 1960 -
A. Bloc, Cl. Parent et S. Ketoff (ing.) (acier + verre)
- 716) Tour de Vigie du port de Fos s/mer - 1968 -
G. Jaubert & J. Lopez (42 m. de B.A en hauteur)
- 725) Centre de Recherches IBM à la Gaude - 1963 -
M. Breuer & R.F. Gatje (B.A + verre)
- 726) La Grande Motte, Hérault - 1967/1977
J. Balladur & associés (B.A, pyramides et courbes)
- 733) Unité d'Habitation de Marseille, Le Corbusier -
1952 -
- 735) Maison d'étudiants à Marseille - 1960/1962 -
P. Genton (béton rose et briques)
- 750) Village à Raratuelle, - 1958/1965 -
A/A/M, J. Renaudie, J. Riboulet (béton et terrasses)
- 751) Lycée technique de Salon - 1962/1964 -
G. Jaubert & A. Notaras (pierre et béton très strict)
- 753) Résidence à St Génis (66) - 1966 -
G. Bisson, Magnas (ing ;) (verre et béton)

- 754) Fondation Maeght à St Paul de Vence - 1964 -
J.L. Sert (coques de béton)

Sud-Ouest

- 766) Z.U.P de Bayonne par Breuer finie en 1974
- 770) Chapelle Ste Marie à Bordeaux - 1965 -
Atelier Salier / Courtois / Lajus / Sadirac (béton blanc charpente lamellé)
- 812) Eglise de Lormont (33) - 1964 -
Atelier Salier / Courtois / Lajus / Sadirac (béton blanc)
- 816) Eglise à Mazament - 1958/1960 -
J. Belmont, J. Prouvé et S. Ketoff (ing.) (parpaings + toit en tôle industrielle)
- 831) Résidence à Ramonville St Agne - 1966/1968 -
J.P Cordier (béton et végétation)
- 847) Immeuble à Tarbes - 1964/1969
E. Lay (bacs à végétation en béton partout)

Centre

- 882) Eglise Ste Bernadette à Dijon - 1962 -
J. Belmont (structure métallique, parois en PVC, Al Doré)
- 890) Résidence à la Chatre - 1963 -
G. Bisson (lanterneaux, plafond en pitchpin, briques)
- 896) Eglise à Nevers - 1963/1966 -
Cl. Parent et P. Virilio (béton-bunker)
- 897) Cité scolaire d'Orléans-La-Source - 1966 -
M. Andrault et P. Parat + modules de J. Prouvé (B.A préfa.)
- 898) Centre des Impôts d'Orléans - 1969/1970 -
L. Arretche et Fr. Deslaugiers (poteaux tubulaire et nappes de treillis croisés, platelage en acier et dalle collaborante en B.A)

- 899) EDF à Orléans - 1968 -
A/A/M, Renaudie / Thurnauer / Riboulet (brise-soleil
béton)

Ouest

- 916) Réservoirs d'eau à Alençon - 1960/1967 -
S. Ketoff et M. Novarina (B.A en porte à faux)
- 935) Maison à Bois Le Roi - 1965 -
Cl. Parent (béton dans un "maniérisme à la japo-
naise")
- 947) Piscine de Deauville - 1966 -
R. Taillibert et Europe Etudes (ing.) (demi-coque
béton)
- 949) Eglise St Michel à Evreux - 1964 -
M. Novarina (béton brut, charpente en bois, toit
d'ardoises)
- 988) L.E.P à Montreuil en Bellay - 1965 -
Y. Moignet (béton banché enduit de tuffeau et ar-
doises)
- 1019) Unité d'habitation de Rézé Les Nantes - 1955 -
- 1026) N.D de Royan - 1958 -
G. Gillet et M. Hebrard, B. Lafaille (ing.) (béton de
36m.)
- 1038) Hôpital de St Lô - 1947 -
P. Nelson, G. Mersier et Sébillote, V. Bodiansky
(ing.) (B.A)

Soit 8 bâtiments de Le Corbusier avant 1960

5	d'Albert	"	"
6	de Prouvé	"	"
3	d'A. Bloc, fondateur d'A.A		
3	de M. Lods		
2	d'Aillaud		
2	de Zehrfuss (avec Prouvé)		