

Certains bâtiments racontent avec plus de précision ou d'acuité que d'autres des situations, des événements ou des connaissances. L'ensemble des signes émis constitue un paysage, parfois une urbanité où différents types de patrimoines architecturaux cohabitent. À terme, quand à l'épreuve du temps les signes s'estompent, ceux qui perdurent acquièrent une valeur patrimoniale supérieure. La fragilité de témoignages discrets, ordinaires a quelque chose de tragique dans la difficulté qu'il y a à préserver ce qui n'est pas de l'ordre du monument ou du monumental, mais aussi de profondément stimulant dès lors que l'on s'attache à mettre en lumière l'indicible et impérieuse mémoire de ces paysages à haute valeur patrimoniale.

Prendre en compte un paysage, c'est comprendre que les logements sont à envisager comme des entités rayonnantes plutôt que comme des contenants finis. L'environnement est le point de départ. Un milieu caractérisé par la mise en commun, un espace de protection et d'échanges, l'un allant rarement sans l'autre. Habiter, c'est se protéger et instaurer des échanges. Ainsi, dans cet aller et retour permanent entre le collectif et le domestique, la ville instaure des modulations entre espaces d'intimité et espaces de partage.

« À la fin de l'histoire tout homme sera poète. »

Karl Marx

FABRIQUER

La ville Diverse

Vivre dans des palais

Dick van Gameren
Architecte

L'HABITAT COLLECTIF ET LA CONSTRUCTION DE LA VILLE DIVERSE

« J'aimais aussi à errer sous les arcades mystérieuses des Adelphi¹. »

Charles Dickens, le grand romancier anglais du XIX^e siècle, a été l'un des premiers écrivains à faire de la vie urbaine comme lieu des relations sociales un thème central de son œuvre. Les Adelphi, un ensemble d'habitations collectives à l'architecture exceptionnelle et novatrice situé en plein cœur de Londres, apparaissent à plusieurs reprises : dans son roman semi-autobiographique *David Copperfield*, ils sont décrits comme « mystérieux » et, dans *Little Dorrit [La Petite Dorrit]*, comme un lieu de quiétude inattendue au centre de Londres. En effet, « en cet endroit, même de notre temps, il y a toujours une brusque interruption de l'activité bourdonnante du Strand² ».

Les Adelphi étaient le résultat d'une entreprise osée, mais qui a failli échouer, des quatre frères Adam : l'un était banquier, les trois autres architectes. Ils ont conçu, développé et construit ce « grand ensemble » sur les bords de la Tamise, vers 1769, à des fins de spéculation immobilière.

Le projet s'inspirait fortement du palais de Dioclétien, situé à Split, que Robert, l'un des quatre frères, avait visité en 1758 au cours de son grand tour d'Europe et dont il avait ultérieurement publié un ensemble de plans et de vues minutieusement mesurés et reproduits. C'est le bâtiment d'origine qui l'intéressait mais, au moment de sa visite, des générations d'habitants avaient déjà transformé l'énorme structure du palais romain en une ville avec ses monuments, ses églises, ses lieux de travail et ses habitations.

Les frères Adam ont ainsi conçu un nouveau palais au bord de l'eau, composé de maisons et de lieux de travail. Il s'agissait à l'époque, à Londres, du premier bâtiment faisant face au fleuve. Jusqu'alors, les berges de la Tamise n'étaient qu'une cour arrière de la ville,

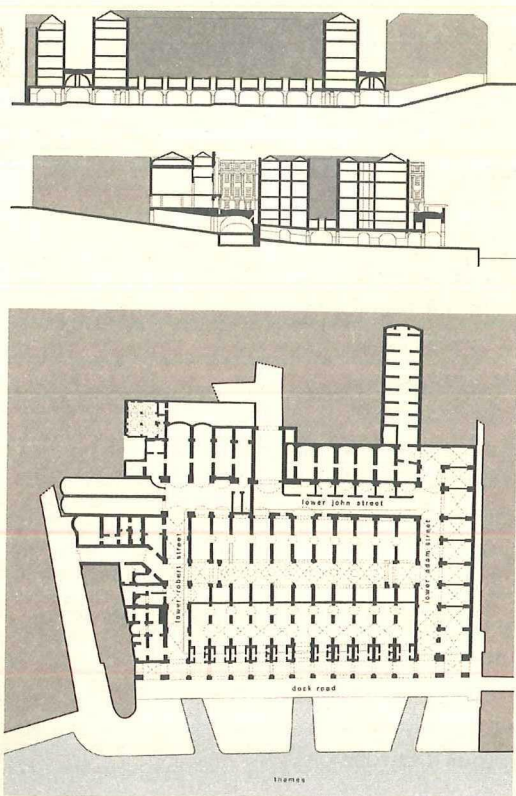
où se trouvaient des entrepôts, des quais et des maisons en ruine bordant une étendue de boue nauséabonde. La différence de niveau entre les berges et la ville était compensée par une série de rues voûtées, de passages et de caves longeant le fleuve, qui formaient un socle pour un ensemble de maisons auxquelles on accédait via un second système de rues situées sur le socle. Le centre du socle accueillait un ensemble clos constitué de vingt-quatre habitations. Les onze maisons les plus remarquables de cet ensemble, faisant face à la Tamise, étaient décalées vers l'arrière par rapport au niveau inférieur du bâtiment, ce qui créait un espace ouvert alors connu sous le nom de « Terrasse royale », qui fut plus tard rebaptisé « Terrasse des Adelphi » (il s'agit du premier emploi du terme « terrasse » pour désigner une rangée de maisons).

1. Charles Dickens, *David Copperfield*, trad. Paul Lorain, Paris, Hachette, 1894, t. I, chap. XI.

2. Charles Dickens, *La Petite Dorrit*, trad. William L. Hughes sous la dir. de Paul Lorain, Paris, Hachette, 1864, t. II, chap. IX.



Les Adelphi vues depuis la Tamise, gravure, 1922. In *The works in Architecture of Robert and of James Adam Esquires*, Londres, 1822.



Coupes longitudinale et transversale des Adelphi.

Plan du socle au niveau du fleuve.
© Delft Architectural Studies on Housing, Department of Architecture, TUDelft

Les Adelphi, vus depuis la Terrasse. Bâtiments préservés de la démolition de 1936.
© Annemies Kraaij

Les maisons et les rues des niveaux inférieur et supérieur formaient un tout cohérent. L'accès au monde obscur des rues inférieures et des caves se faisait par une arcade située le long du fleuve, ainsi que par des ouvertures placées sur les côtés du socle. Cet étonnant quartier constituait presque un condensé de la vie urbaine de l'époque: un monde souterrain destiné au stockage et à la circulation, peuplé d'ouvriers et, plus tard, de sans-abri. Les deux étages en sous-sol des maisons posées sur le socle s'intégraient dans ces caves. Historiquement, ce sous-sol était le domaine des domestiques des familles de classe moyenne qui habitaient dans les maisons proprement dites.

Malgré l'ingénuité de ses concepteurs, la Terrasse des Adelphi a d'emblée été confrontée à des problèmes. Il n'était pas facile de vendre un tel projet révolutionnaire de maisons collées les unes aux autres selon une composition palatiale et reposant sur un socle d'ateliers et d'espaces de stockage. Par ailleurs, les caves se sont avérées difficiles à louer car elles se trouvaient inondées lors des crues. Au temps de Dickens, elles étaient utilisées pour stocker du vin et du charbon. Entre les caves, les rues voûtées ont toujours été d'accès public, et elles sont devenues un refuge notoire de voleurs et de sans-abri.

Le développement du Londres de l'ère victorienne a apporté des changements fondamentaux au projet et à ses environs. La construction du Victoria Embankment a séparé les Adelphi du rivage, et le bloc central tout entier a finalement été démoli en 1936 pour libérer l'espace nécessaire à la construction d'un grand complexe de bureaux. Seules quelques parties des terrasses des maisons situées sur les côtés et à l'arrière du bloc central ont été préservées, ainsi que des fragments des rues voûtées souterraines, encore accessibles aujourd'hui. Le temps s'est emparé des Adelphi comme il l'avait fait du palais de Dioclétien, mais en l'occurrence de façon beaucoup moins amicale et bien plus destructrice.

II

Les conditions de vie extrêmement sordides et misérables de la classe ouvrière dans les villes du XIX^e siècle, dépeintes de façon si saisissante par Dickens, ont entraîné une multiplication des tentatives – à visée philanthropique ou commerciale – de création de logements abordables de bonne qualité. Cette tendance a atteint son apogée avec le programme de logements de grande échelle mis en place par la Ville de Vienne dans les années 1920, juste après la fin de la Première Guerre mondiale et la chute de l'Empire austro-hongrois. À l'époque, la situation en Autriche était caractérisée par un taux de chômage élevé au sein de la classe ouvrière et des conditions de vie généralement considérées parmi les pires d'Europe. Le conseil social-démocrate de la Ville a alors décidé de mettre en œuvre un programme de construction d'habitations de qualité à des prix accessibles, destinées à cette classe ouvrière récemment appauvrie, programme qu'il a financé en introduisant de nouvelles taxes municipales. À partir de 1923,

un grand nombre de projets immobiliers ont vu le jour, aboutissant ainsi à un total de 64 000 logements. Fixés sur la seule base d'une contribution aux frais d'entretien, leurs loyers étaient extrêmement faibles, réduisant considérablement le coût de la vie pour leurs habitants.

Le Karl Marx Hof est l'une des principales réalisations de ce programme: il s'agit d'un bâtiment long de 1 100 mètres, comprenant deux grandes cours intérieures communes et une place centrale bordée d'immenses portes. Surnommé la «Ringstrasse du prolétariat», ce véritable palais pour la classe ouvrière s'est transformé en bastion ouvrier et a été assiégé par les troupes fascistes pendant la Révolution de février 1934 qui a marqué la fin tragique de la période socialiste. Bâti dans les années 1920, les premiers projets du programme étaient tout sauf des enclaves fermées. Bien que conçus comme des «touts cohérents», ces *Gemeindebauten* (ensembles de logements sociaux) faisaient toujours l'objet d'une recherche d'intégration dans la structure urbaine environnante. Ils ont ainsi

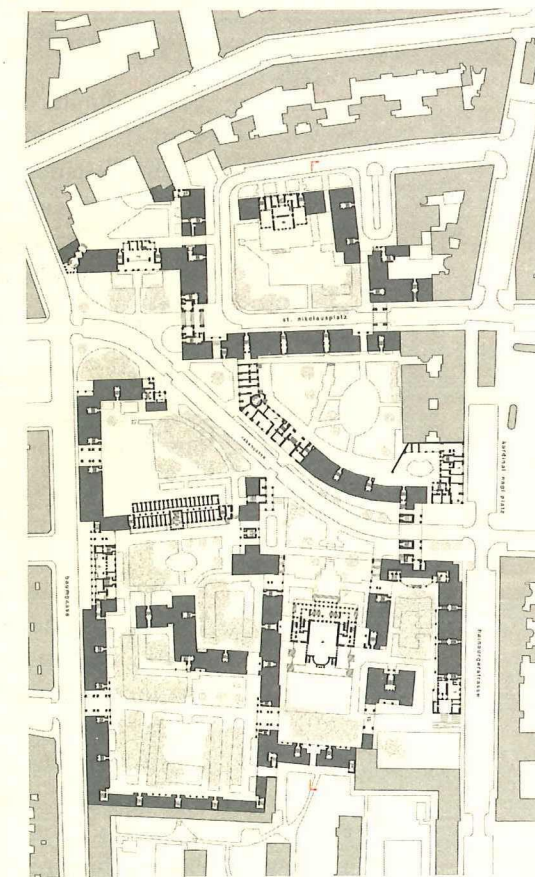
généralisé un nouvel espace de transition, qui rompait la relation habituelle entre public et privé, entre extérieur et intérieur. Heinrich Schmid et Hermann Aichinger, tous deux élèves d'Otto Wagner et maîtres de cette approche, avaient été chargés d'une part conséquente du programme de construction viennois. Le Rabenhof est une réalisation exemplaire de leur travail. Construit en phases successives entre 1925 et 1929 sur le site d'une ancienne caserne et de plusieurs bidonvilles, le Rabenhof est un «superbloc» soigneusement intégré dans son environnement urbain, mais dont la structure spatiale très particulière crée une enclave ouverte et égalitaire au sein de la ville. D'un seul grand geste architectural, le complexe relie une série de cours intérieures connectées par des portes et un réseau de rues traditionnel. La répétition sans fin caractéristique de la ville du XIX^e siècle, avec ses ensembles fermés de bâtiments cachant les habitations de mauvaise facture au fond de cours inaccessibles, s'est vue impitoyablement révélée par les nouveaux logements collectifs.

Parmi les nombreuses commodités mises à la disposition des habitants, figuraient notamment un théâtre, une blanchisserie et des bains, des services médico-sociaux, une garderie, une bibliothèque et trente-huit boutiques. Un réseau de passages, de passerelles, de places et de cours avait été pensé avec soin au sein des différentes composantes de l'ensemble architectural. Le projet comprenait à l'origine 1 097 habitations. Malgré la grande diversité de formes et de positionnement des éléments bâtis, les logements étaient quasiment tous identiques et organisés selon le même modèle. Soixante-seize cages d'escalier au total donnaient accès à trois logements par étage (en moyenne): deux d'entre eux bénéficiaient d'une double exposition et de trois pièces, et le dernier d'une simple exposition et de deux pièces.

Ce programme progressiste de services sociaux et culturels n'a pas systématiquement été traduit en une forme architecturale innovante. L'architecture et les méthodes de construction des *Gemeindebauten* viennois avaient tendance à être

Plan du rez-de-chaussée du Rabenhof; les espaces collectifs, en blanc, et les espaces privés (appartements), en gris.
© Delft Architectural Studies on Housing, Department of Architecture, TUDelft

Une cour avec jardins collectifs du Rabenhof.
© Annemies Kraaij



relativement traditionnelles et à nécessiter une main-d'œuvre importante. Les plans étaient généralement conçus sur la base de l'espace ouvert et de sa relation à son environnement, les contours du bâtiment qui en résultaient étant alors complétés par des habitations standards, sans prise en compte de l'orientation au soleil ou vers la ville.

De toutes les recherches qui ont été menées sur ce programme immobilier unique, l'ouvrage *Vienne la Rouge* de Manfredo Tafuri³ est sans doute le plus connu. Tafuri y décrit l'ensemble comme l'expression d'un conflit entre la technique, l'idéologie et la forme, et le considère désespérément régressif d'un point de vue typologique. Le projet viennois était sans doute, à de nombreux égards, à l'opposé de ce qui se faisait dans l'Allemagne voisine à la même époque. Les expériences allemandes relatives au logement portaient surtout sur le développement de nouvelles méthodes de construction et sur la conception de plans plus efficaces, tant en termes économiques que de fonctionnalité et de flexibilité. Adolf Rading a introduit l'idée de standardisation (*Typisierung*), Walter Gropius a tenté de prouver scientifiquement les avantages des gratte-ciel et de leur ordre linéaire et répétitif.

Pour mettre ces idées en œuvre, les architectes ont cherché des espaces ouverts, hors des limites existantes de la ville : une table rase dans des paysages bucoliques. C'est Le Corbusier, alors installé en France, qui a mené ce projet utopique vers ses manifestations les plus extrêmes. Son Plan Voisin proposait même de raser le centre de Paris pour y construire des tours et des blocs d'habitations sinueux dans une longue coulée verte. La mise en œuvre la plus complète de ses théories sur l'habitat collectif, l'Unité d'habitation de Marseille, se présente sous la forme d'une ville-jardin verticale, censée permettre à la communauté de vivre de façon autonome grâce à la présence de boutiques, d'une garderie et d'autres commodités au sein du bâtiment lui-même. Les habitants vivent dans un isolement total par rapport à la ville et les uns par rapport aux autres, dans des appartements superbement conçus et dotés d'une bonne isolation sonore.

III

Les besoins en logements dans l'après-guerre ont conduit à travers toute l'Europe à une recherche frénétique de nouveaux types d'habitat collectif. L'architecte néerlandais Jaap Bakema, membre actif du Team X, a travaillé pendant trente ans avec un zèle de quasi-missionnaire sur le développement de modèles optimaux en matière de logement. Il s'agissait d'un élément clé de sa vision pour une nouvelle société, plus ouverte. Il a exposé ses idées dans une série de conférences données à la télévision néerlandaise en 1962, puis les a publiées sous le titre *Van Stoel tot Stad*⁴.

Bakema proposait une composition ouverte de blocs d'habitations linéaires, créant ainsi de longues lignes dans le paysage plat et dégagé des Pays-Bas. Chaque groupement d'habitations pouvait être répété pour former de plus grandes compositions, dans la veine de l'esthétique du mouvement néerlandais De Stijl. Chaque groupement, appelé en néerlandais *wooneenheid* et, en français, unité d'habitation, contenait une série de différents types de bâtiments, de hauteurs variées, qui offraient des logements adaptés à tous les âges de la vie : pour les couples et les célibataires, pour les grandes et les petites familles, et pour les personnes âgées ; toutes ces catégories constituaient la société néerlandaise, encore homogène à l'époque. Au fil du temps, les groupements ont été conçus comme des ensembles plus compacts et, finalement, les blocs individuels ont été réunis

3. Manfredo Tafuri, *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista 1919-1933*, Milan, Mondadori Electa, 1980 ; éd. française : *Vienne la Rouge. La politique immobilière de la Vienne socialiste, 1919-1933*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1995.

4. En français, « Du pas-de-porte à la ville ».

pour devenir de grandes structures sculpturales placées au sein de villes existantes ou au milieu de paysages vierges, sur terre et sur l'eau.

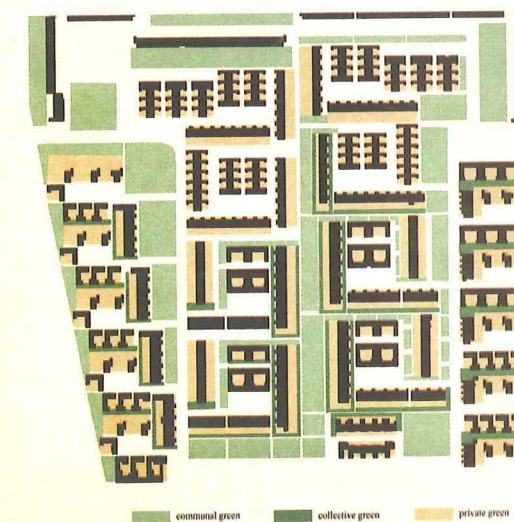
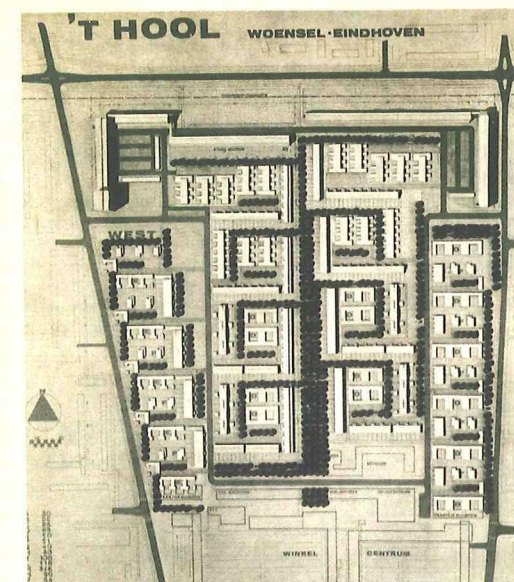
C'est à Eindhoven que l'on trouve la mise en œuvre la plus complète de ces idées. Un groupe d'habitants y a en effet demandé à Bakema de concevoir un nouveau quartier urbain, comprenant une diversité de types de logements qu'il leur était impossible de trouver dans la ville existante.

La conception du t'Hool a commencé en 1962, et les derniers éléments ont été achevés en 1972. Les *wooneenheden* (unités d'habitation) formaient une vaste composition de 500 habitations, reproduite en miroir pour créer un quartier de plus de 1 000 unités.

Ce grand ensemble était subdivisé au moyen d'une série d'espaces verts ouverts, certains privés, d'autres collectifs, d'autres encore publics. Au nord, une tour et des blocs linéaires d'appartements fermaient l'ensemble, faisant figure de rempart entre la ville et la campagne. Bakema proposait quatorze types d'habitations différents, pour toutes les formes de ménages et tous les niveaux de revenus. Le catalogue ainsi construit présentait une diversité sans précédent de types de logements.

Parmi les types proposés, la « maison évolutive » avait une place à part. Elle permettait en effet aux habitants de modifier et d'agrandir leur logement en temps voulu. La notion de « croissance et changement » est devenue un facteur déterminant dans les projets de Bakema. Pour lui, c'était un paramètre fondamental à prendre en compte dans le processus d'urbanisation. « L'individu devrait décider lui-même des changements à apporter à son environnement de vie afin qu'il puisse se les approprier. »

Pour illustrer cette idée d'appropriation urbaine, Bakema utilisait l'exemple du palais de Dioclétien. En 1962, en tant qu'éditeur de la revue *Forum* – qui était alors la voix du mouvement structuraliste néerlandais –, Bakema a consacré un numéro à ce palais, qu'il avait visité au cours de l'un de ses voyages en Europe, à l'instar de Robert Adam deux siècles auparavant. Bakema considérait ce palais comme un modèle direct à appliquer en matière d'aménagement urbain : la création d'une structure, ou d'un cadre, qui peut être adaptée à tout moment aux désirs de ses habitants. Au-delà de l'idée de croissance et de changement, Bakema a également exploré le thème architectural de l'élément de liaison. Dans ses projets de tours, la rue surélevée est devenue l'élément de liaison principal entre l'appartement et la ville. Il a introduit cette rue pour la première fois en tant que couloir intérieur dans le prototype conçu pour l'Interbau (Exposition internationale d'architecture) de 1957 à Berlin. Dans l'ensemble du t'Hool, les petits couloirs du projet berlinois ont évolué en un réseau de rues surélevées, matérialisées par de larges galeries d'accès reliées par des ponts qui traversaient l'intervalle séparant les différents blocs. Les couloirs et les galeries desservaient trois étages selon une organisation complexe en demi-niveaux. Les demi-niveaux accentuaient la diversité des types d'habitations : ainsi, des studios ou de grands appartements avec quatre chambres



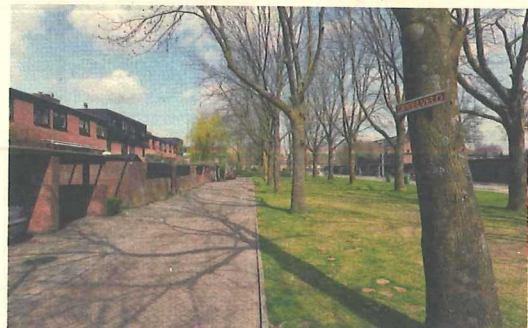
Plan final du t'Hool.

Plan schématique du t'Hool avec les empreintes bâties et les différents usages des espaces verts (public, collectif, privé).
© Delft Architectural Studies on Housing, Department of Architecture, TU Delft



Maisons individuelles avec terrasses et, en arrière-plan, les immeubles de grande hauteur.

Espace vert central du l'Hool; à gauche les «maisons évolutives».
© Anneties Kraaij



pouvaient s'emboîter selon une disposition spatiale très économe, susceptible d'être répétée verticalement pour former des tours ou des blocs linéaires.

La rue surélevée a été l'une des principales réponses apportées par les modernistes de l'après-guerre au problème de la réintégration des tours d'habitation dans la ville.

Le concours de Golden Lane (1952) à Londres est apparu comme un manifeste de cette nouvelle façon de penser l'habitat collectif urbain. Le célèbre projet soumis par Alison et Peter Smithson, également membres du Team X, à l'occasion du concours était une tentative héroïque de libérer de son isolement le concept d'unité d'habitation tel qu'il était développé par Le Corbusier, afin de l'intégrer dans le tissu urbain (existant). Le couloir intérieur de Le Corbusier était repoussé en façade, offrant ainsi une vue sur la ville et reliant chaque bâtiment au suivant pour dessiner un réseau de rues «suspendues».

Ce sont les architectes Chamberlin, Powell & Bon qui ont finalement gagné le concours de Golden Lane: leur projet mêlait de hauts immeubles d'appartements et des terrasses basses, le tout produisant une joyeuse esthétique moderniste.

Les trois architectes ont ensuite reçu une autre commande pour un projet de bien plus grande envergure, immédiatement au sud de Golden Lane: il s'agissait du quartier de Barbican, qui avait été presque complètement détruit pendant la Seconde Guerre mondiale.

IV

Le rapport Barbican publié par la Ville de Londres en 1959, incluant les plans finaux retenus pour l'ambitieux projet de réhabilitation du quartier de Barbican, montre que les architectes Chamberlin, Powell & Bon semblaient viser la matérialisation ultime des idéaux de Le Corbusier. Comme dans le Plan Voisin, des blocs de logements sinueux et de grandes tours étaient placés au sein d'un vaste espace vert, ouvert, au cœur de la ville. Ce rapport nous apprend cependant que des sources d'inspiration totalement différentes ont également joué un rôle, et il présente notamment des dessins et des photos des Adelphi, ainsi que de places et rues classiques de Londres. La référence aux Adelphi est en effet évidente: la caractéristique la plus marquante du quartier de Barbican est la répartition des surfaces sur un double niveau, avec un système de plateformes et de ponts réservés aux piétons, surplombant de 6 à 10 mètres le sol, au niveau duquel est aujourd'hui organisée la circulation automobile. Les architectes associaient ce système au projet des frères Adam, mais aussi, bien plus en amont dans l'histoire, au modèle de ville idéale pensé par Léonard de Vinci, qui présentait une vision similaire d'un niveau inférieur destiné au transport des biens et des déchets, et d'un niveau supérieur dédié aux piétons.

Le quartier de Barbican a été aménagé de façon quasi identique: une sous-structure offre de l'espace pour le trafic motorisé et les parcs de stationnement, tandis que les habitations se trouvent en superstructure. Le toit de la sous-structure forme une large plateforme piétonne continue.

La plateforme, nommée «podium», supporte trois tours résidentielles, ainsi

que plusieurs immeubles de logements à sept étages dont les formes sinueuses reposent sur de massives colonnes en béton brut et définissent ainsi de grands espaces ouverts au niveau du sol.

Au total, 2 113 habitations ont été construites sur le site. Les trois tours de quarante-trois et quarante-quatre étages comportent trois appartements spacieux, de quatre et cinq pièces, par étage. Les immeubles de sept étages présentent une gamme d'options d'aménagement allant de configurations avec un accès par un simple escalier à d'autres intégrant des couloirs intérieurs, ou d'autres encore similaires à celles de l'Unité d'habitation, et enfin à des compositions complexes organisées autour d'un escalier à volée droite. De nombreuses commodités ont été placées sur et autour du podium, notamment des écoles et une bibliothèque. Le Barbican Art Center, complexe culturel majeur de Londres, occupe une position centrale sous le podium.

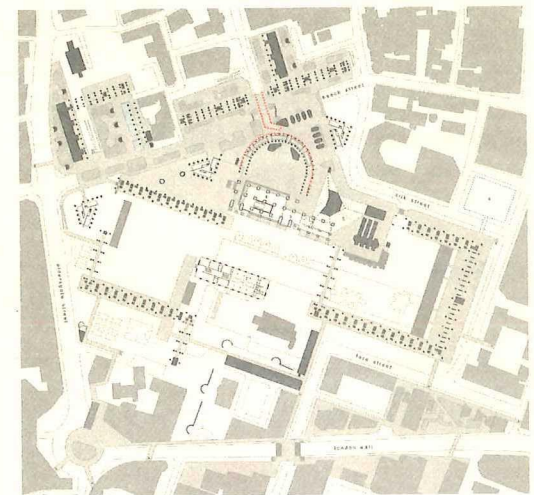
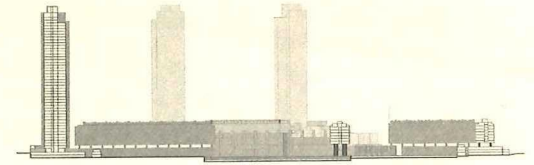
La conception de l'espace ouvert fait apparaître une différence fondamentale par rapport au Plan Voisin: dans ce dernier, l'espace vert continu entre les bâtiments est indéfini, tandis que dans le quartier de Barbican, il a été défini selon des modèles traditionnels d'aménagement urbain. Les espaces verts que sont les places et les parcs de Londres ont été «repensés» comme des places et des jardins collectifs ou publics situés entre les immeubles et les tours résidentielles. La juxtaposition de paysages verdoyants et de solides blocs de béton crée ainsi un paysage urbain pittoresque, voire sublime.

Dans la seconde édition de son guide *The Buildings of England* dédié à la ville de Londres, publié avant la réalisation du projet, Nikolaus Pevsner a écrit: «Tout laisse penser que le quartier de Barbican sera la pièce maîtresse du Londres du XX^e siècle⁵.» Une fois construit, le quartier a cependant donné lieu à de nombreux débats. En 1973, la revue *Architectural Review* décrivait déjà le projet, alors qu'il n'était pas encore achevé, comme un «modèle pour un futur de courte durée»; Reyner Banham y voyait même un ghetto construit par la classe moyenne pour elle-même.

Il est évident qu'en raison de sa position en hauteur, le système piétonnier est peu connecté à la ville qui l'entoure et fait du quartier de Barbican une enclave isolée. Cet isolement était cependant voulu par les architectes du projet: leur but était de créer un lieu de vie paisible dans la ville, au-dessus d'un prestigieux complexe culturel. Ces qualités ont depuis été redécouvertes, et le quartier de Barbican, dont la municipalité de Londres s'occupe avec soin, est aujourd'hui considéré comme un endroit où il fait bon vivre, donnant ainsi tort au pessimisme des premières critiques.

V

En dépit de toutes les critiques dont il a fait l'objet et de ses nombreuses expérimentations ratées, l'idéal d'une vie urbaine dans un espace vert et ouvert n'a pas disparu. Le récent projet Funenpark à Amsterdam (1998-2010) dénote une

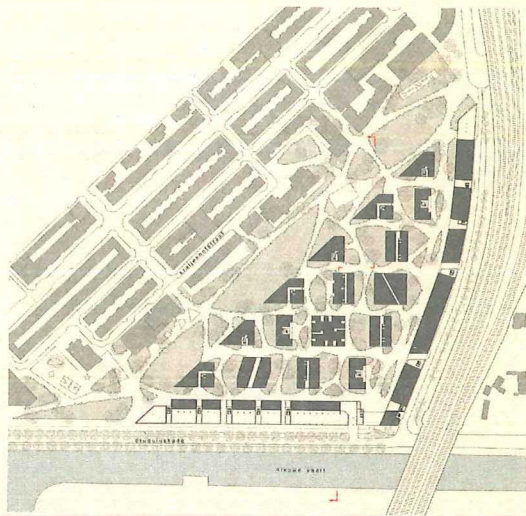


Coupe sur la partie centrale du Barbican, d'ouest en est.

Plan de la dalle du Barbican.
© Delft Architectural Studies on Housing, Department of Architecture, TU Delft

Bassin central du Barbican avec le centre d'art à droite.
© Anneties Kraaij

5. *The Buildings of England, London 1, the City of London*, Londres, Penguin Books, 1997.



Plan du Funenpark.
© Delft Architectural Studies on Housing,
Department of Architecture, TU Delft

Une des palazzine dans le Funenpark regroupant des maisons unifamiliales et des petits appartements sur deux étages intermédiaires.
© Marcel van de Burg

légère réinterprétation de cet idéal : il n'exprime pas le sublime des formes et des contrastes du quartier de Barbican, mais une atmosphère familiale de petite échelle. Son architecte et maître d'ouvrage, Frits van Dongen, évoque une réinterprétation de la ville-jardin, un modèle que les architectes du quartier de Barbican rejetaient clairement.

Le projet Funen reprend de nombreuses conceptions antérieures de l'habitat collectif en ville. Il se distingue clairement de la ville alentour, tout en s'y connectant. Il associe l'idée d'un ensemble clos de bâtiments, encore appelé superbloc, avec celle de bâtiments individuels dans un espace vert continu, et l'idée d'un mur de protection avec celle d'un paysage ouvert et accueillant.

Cette combinaison d'éléments de distanciation et de connexion est manifestement liée à l'environnement du projet, situé entre des lignes de chemin de fer très fréquentées d'une part, et un quartier ouvrier typique du XIX^e siècle, densément construit, d'autre part.

Un long bâtiment bordant les voies de chemin de fer fait office d'écran antibruit ou de mur de protection. Derrière ce mur, un espace arboré interdit aux voitures a été aménagé, qui accueille des séries d'immeubles composés de petits appartements et des groupes de maisons avec patio et terrasse, disposés de façon parallèle et indépendante, à l'image des villas collectives ou des *palazzine* romaines (belles et luxueuses demeures traditionnelles).

Le parc a été conçu comme un espace ouvert continu, traversé d'un réseau d'allées pensé avec soin. Les allées se poursuivent dans un autre espace ouvert entre le projet Funen et le quartier du XIX^e siècle voisin. L'attention portée aux connexions entre le nouveau et l'ancien quartier a favorisé la renaissance de ce dernier. Le projet a ainsi non seulement créé un paysage idyllique dans la ville, mais joue aussi le rôle de catalyseur de renouveau urbain.

D'une longueur totale de 550 mètres, le bâtiment faisant office de mur contient 305 habitations d'une grande diversité, du studio au vaste appartement-terrasse et à l'appartement-atelier en rez-de-chaussée. Au rez-de-chaussée se trouvent également des bureaux, des boutiques et un centre d'accueil dédié aux femmes. Un parking souterrain offre des places à tous les habitants, qu'ils habitent dans le « bâtiment-mur » ou dans l'une des *palazzine*.

Les seize petits palais individuels ont été conçus par différents architectes, ce qui accentue leur diversité typologique. Chaque type d'habitation est destiné à un certain groupe d'habitants, de la grande famille au célibataire. L'une des *palazzine*, réservée à un promoteur immobilier dans le cadre du quota des 30% de logements sociaux du projet, parvient à intégrer des types de logements extrêmement variés en son sein. Six maisons unifamiliales indépendantes reposent sur un socle de deux étages intermédiaires constitués de petits appartements destinés à des personnes qui débutent dans la vie. Ces étages intermédiaires sont eux-mêmes posés sur un socle composé de maisons à deux étages avec terrasse. Tous les architectes impliqués ont dû réfléchir à la façon dont ils pouvaient connecter les habitations au parc.

Certains appartements sont surélevés par rapport au sol, d'autres ont leur propre plateforme extérieure qui fait office d'élément de liaison. Dans la plupart des *palazzine*, les portes d'entrée des habitations du rez-de-chaussée donnent sur une rue intérieure. Qu'elle soit ouverte ou fermée, celle-ci permet de diviser le volume du bâtiment. Ces espaces et ces éléments de transition, comme Bakema les appellerait, jouent un rôle important pour assurer une certaine intimité aux logements, tout en préservant le caractère public des espaces verts situés entre les bâtiments.

La nature hybride du tissu urbain et de l'architecture, ainsi que la grande diversité typologique ont permis de donner forme à un ensemble de logements collectifs qui paraît s'être développé au fil du temps. C'est peut-être grâce à cette particularité que le projet s'ancre si bien dans la ville et qu'il est unanimement apprécié par ses habitants.

VI

« Je repris le chemin d'Adelphi, en songeant au temps où je rôdais dans ses arcades souterraines, et aux heureux changements qui m'avaient ramené sur l'eau⁶. »

Les Adelphi sont dans un premier temps le lugubre décor des errances solitaires de David Copperfield, alors qu'il n'est qu'un jeune homme pauvre à Londres, mais deviennent ensuite la scène d'un avenir meilleur puisque l'alter ego de Dickens y loue un appartement, dans l'une des grandes maisons avec terrasse destinées à la classe moyenne.

Dickens n'était pas le seul écrivain à être fasciné par le caractère exceptionnel du projet, beaucoup d'autres auteurs partageaient ce sentiment, et quelques-uns vivaient même dans les Adelphi. Comptant parmi ces résidents littéraires, H.G. Wells semble avoir été directement inspiré par les deux mondes composant les Adelphi pour l'écriture de certaines de ses œuvres de science-fiction : le sombre monde souterrain et le monde en surface, éclatant de lumière naturelle.

L'image projetée par les Adelphi d'un monde de beauté tranquille au sein et, littéralement, au-dessus du chaos de la vie urbaine, en a fait le symbole de la ville dans son ensemble, avec sa diversité, sa misère, ses espoirs et ses aspirations.

Cette histoire brève et fragmentée des logements collectifs comme projets de diversité urbaine présente des continuités remarquables, malgré les points de vue très contrastés et souvent antagonistes des maîtres d'ouvrage et des architectes.

La continuité la plus flagrante relève sans doute de la récurrence des inspirations ayant puisé leur source dans l'idée du palais : cette structure permet à ses habitants de faire partie d'une communauté plus large, mais leur apporte aussi intimité et sécurité. Cet idéal, déjà mis en avant par Alberti, est l'essence même des projets d'habitat collectif. La maison individuelle prend de l'espace à la ville, tandis que l'habitat collectif lui en rend. En effet, en raison de sa nature et de son échelle, l'habitat collectif doit ajouter de l'espace à la ville et créer des lieux de transition afin que les résidents se sentent connectés à leur environnement tout en disposant d'un espace privé.

Chacun des projets décrits a donné lieu à la construction d'un palais, une structure cohérente où les gens vivent ensemble pour pouvoir s'approprier une partie de la ville. Chacun de ces projets définit sa propre utopie, sa propre forme de collectivité. S'ils s'ancrent si fermement dans la ville et constituent une part indispensable de la diversité de la vie urbaine, c'est parce qu'ils tentent d'ajouter à la ville ce qu'elle n'a pas encore.

6. C. Dickens, *David Copperfield*, op. cit., t. I, chap. XXIII.

La ville composée de ces palais, de ces utopies miniatures, c'est la ville diverse. L'idée d'une ville multiforme semble plus actuelle que jamais. Il est désormais évident que la société homogène d'il y a cinquante ans a changé pour de bon. Des cultures et des modes de vie extrêmement divergents essaient de trouver leur place dans nos villes, ce qui implique que celles-ci aient leurs spécificités, des parties bien distinctes où des gens qui partagent les mêmes idées puissent se retrouver, tout en restant connectées à l'ensemble et sans imposer quoi que ce soit aux autres. Concevoir des projets évolutifs et adaptatifs, avec l'exemple du palais de Dioclétien en tête, est une idée tentante, mais aussi plutôt naïve, romantique, voire impossible. Depuis l'inscription du palais de Dioclétien sur la Liste du patrimoine mondial établie par l'Unesco, les évolutions qui auraient pu avoir lieu en son sein ont sans doute été empêchées. C'est l'idée d'une existence simultanée des différences, et non les différences introduites par les évolutions au fil du temps, qui fait la ville diverse.

La force du modèle repose sur la proximité et l'accessibilité de l'« autre ». Les contrastes, parfois même les confrontations, entre différentes visions favorisent le processus continu d'adaptation et d'amélioration de la ville. L'habitat collectif est essentiel pour donner à la ville la stratification et l'identité plurielle adaptées aux attentes de la société actuelle.

FABRIQUER

La ville Intense