HANS KOLLHOFF À BERLIN

DE LA MÉGAFORME

AU NOUVEAU CLASSICISME

ANTOINE SCALABRE

école nationale supérieure d'architecture
de Paris Belleville

Hans Kollhoff à Berlin,
de la mégaforme
au nouveau classicisme

Antoine Scalabre

Hans Kollhoff à Berlin, de la mégaforme au nouveau classicisme

Mémoire, sous la direction de
Françoise Fromonot, Marie-Jeanne Dumont et Mark Deming
École nationale supérieure d'architecture de Paris Belleville
2016

Table des matières

Introduction - 11

I. Les deux carrières de Kollhoff : revirement architectural à la chute du Mur - 23

LES ANNÉES DE FORMATION - 24
L'apprentissage, de Karlsruhe à Vienne - 24
L'influence de Rossi, de Venturi
et le départ pour les USA - 32
L'expérience américaine, entre
O.M. Ungers et Colin Rowe - 41

KOLLHOFF, FRANC-TIREUR
DANS L'IBA - 56
L'IBA, renouveau de
la pensée urbaine à Berlin - 56
Kollhoff et Ovaska pour le Block 33,
premier grand projet berlinois - 62
L'affirmation d'une architecture :
les monolithes de briques - 70

LA RÉUNIFICATION, UN
REVIREMENT ? - 76
Dévoiement de la reconstruction critique,
d'une cause à un style - 76
Les propositions de Kollhoff pour
la Potsdamer Platz et l'Alexander Platz,
une évolution progressive - 79
Une architecture ordinaire
pour le centre-ville - 94

II. De l'héritage schinkelien à la mégaforme - 113

KOLLHOFF, LA VILLE ARCHIPEL
ET L'HÉRITAGE SCHINKELIEN - 114
Berlin, laboratoire urbain - 114
Le manifeste de la ville archipel - 120
Kollhoff et l'héritage schinkelien - 126
Architektur contra Städtebau - 136

MÉGAFORME
VERSUS BIGNESS ? - 142
Mégaformes - 142
Kollhoff, Koolhaas et l'idée de Bigness - 157

III. Hans Kollhoff et l'invention du nouveau classicisme berlinois - 173

FORMES ET FAÇADES - 174

Travail de la forme - 174

Tectonique de la façade - 184

UNE NOUVELLE ARCHITECTURE POUR BERLIN, ENTRE RATIONALISME ET CLASSICISME - 200

Réhabilitation historiographique de l'architecture allemande prémoderne - 200

Réaffirmer la convention architecturale - 205

Références et influences, la preuve par l'image - 209

Conclusion - 237

Annexes - 243

« Architektur contra Städtebau », traduction française - 245

Entretien avec Florian Hertweck - 255

Entretien avec Corinne Jaquand - 269

Résumé - 285

Bibliographie - 285

Remerciements

Ce mémoire, fruit de deux années de travail, n'aurait pu voir le jour sans l'aide et le soutien de mes professeurs, de mes amis et de ma famille.

Je remercie tout d'abord Françoise Fromonot, Marie-Jeanne Dumont et Mark Deming, mes professeurs au sein du séminaire de recherche « Faire de l'histoire ». Leur enseignement passionnant, leur qualité d'écoute, l'exigence en même temps que la liberté dont ils ont fait preuve dans le suivi de mon travail ont été déterminants. Je souhaite exprimer ma reconnaissance particulière à Françoise Fromonot, qui a encadré ce mémoire, consacrant des heures précieuses à sa relecture, et dont les annotations et les conseils m'ont guidé vers ce résultat.

Merci à Florian Hertweck et à Corinne Jaquand, architectes, enseignants-chercheurs spécialistes de l'histoire urbaine berlinoise, qui m'ont accordé chacun un entretien décisif. Ils ont été essentiels à la profondeur historique et théorique de ce travail. Ils m'ont transmis une part de leur savoir et de leur expérience, et m'ont encouragé avec bienveillance dans ma démarche de recherche.

Ma gratitude va au corps enseignant et à tous les personnels encadrants de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris Belleville.

Merci à mes parents, Claire et Jean-Paul, pour leur soutien indéfectible, leur intérêt pour un sujet qui leur était initialement étranger, les nombreuses conversations que nous avons eues à ce propos, leur relecture. Souvenirs des kilomètres parcourus à pieds à Berlin. Merci pour tout le reste aussi. La relève arrive.

Enfin, merci à tous mes proches, amis fidèles et presque sans reproches.

À Jeanne,
À Alice, avec qui j'ai tout traversé, on continue à se serrer les coudes,
À Alex, la classe et la passion, on sera diplômés en même temps,
À Pierre-David, un brave, pour les bobos et pour les grandes peines,
À Etienne, que la justice soit forte, que la force soit juste,
À Selim, on ne se baigne pas avec n'importe qui au nord de l'Écosse,
À Matthias, qui parviendra à dompter les machines,
À Ariane, l'amitié naît dans le café et la sciure de bois,
À Marion, qui détient la recette du bonheur dans un renne en plastique,
À Victor, un vrai camarade, on fera de grandes choses tous les deux,
À Émilie, l'architecture, et l'Allemagne, c'est grâce à toi,
À Simon, l'ami allemand presque parisien,
À Adèle, pour les coupes le long de la Marne, et les verres en terrasse,
À Théophile, le beau mec qui connaît le Kunsthall autant que moi,
À Antoine, l'art de la conversation, l'art du dessin,
À Flora, souvent ailleurs, toujours là,
À Neïla, première amie de la première année, ne déconne pas,
À Clara, le temps d'un dîner entre Congo et Honduras,
À Alexis, mon frère, le courage et l'envie,
À Aurélien, mon frère, un super-héros en blouse blanche,
À Stéphanie, autre super-héroïne, et qui conduit trop bien,
À la (petite) famille aimante, Pascale, Camille, Élisabeth,
À Alice et Sophie, la nouvelle génération.

Et à tous les autres. Si vous lisez ce mémoire et que vous ne vous trouvez pas dans les remerciements, j'ajouterai votre nom au stylo-bille.

Introduction

Introduction

Hans Kollhoff est un architecte allemand majeur, grand praticien et professeur, largement méconnu en France. Sa réputation dans notre pays repose sur un antagonisme. D'une part, il est apparu au début des années quatre-vingt par le biais de différentes publications dans la presse spécialisée[1] comme un représentant de l'avant-garde architecturale allemande. Ses projets d'alors - que l'on songe au musée ethnographique de Francfort sur le Main (1987) ou à la mégastructure verticale pour Atlanpole à Nantes (1988) - incarnent une architecture monolithique et radicale dans son rapport au contexte. D'autre part, Kollhoff est devenu par la suite l'architecte emblématique de la reconstruction critique à Berlin, courant de rénovation urbaine respectueux du parcellaire et de l'épannelage de la ville historique, né avec l'*Internationale Bau-Austellung* (IBA) mais redéfini après la chute du Mur. Dans les années 1990, Kollhoff a marqué la jeune capitale allemande par ses projets aux façades austères en pierre agrafées, dans une écriture qui, par l'affirmation d'une modénature et d'une trame régulière, s'inscrit dans la filiation rationaliste. La carrière de Kollhoff paraît ainsi scindée en deux séquences distinctes, avant et après la chute du Mur de Berlin, entre radicalisme et retour à la convention.

Ce changement de posture correspond historiquement à la réunification allemande, mais doit être perçu dans sa complexité sur une période plus longue. Il ne s'agit pas d'une césure nette mais d'une évolution en rapport avec un nouveau regard porté sur la ville à cette époque, et un contexte de profonds bouleversements en Allemagne. En effet, la commande architecturale se déplace après la chute du Mur de la périphérie vers le centre historique. Et la réunification de Berlin est un enjeu

1 _ Voir notamment le premier portrait consacré à Hans Kollhoff par Philippe Dehan en 1988 dans le n° 22 de *AMC* pp. 128-135.

national. Il s'agit de refonder l'unité allemande sur l'affirmation d'une continuité historique. Il faut reconstruire, retrouver, réparer, restaurer, réaffirmer une architecture et un modèle urbain. Or l'héritage prussien, celui de la ville de pierre de James Hobrecht[2], a été historiquement mis à mal par le mouvement moderne à partir des années 1920. Récupéré en partie par les nazis pour son esthétique dépouillée, sa rigueur, le militarisme et l'ordre bourgeois dont il était l'expression, il a fini par disparaître sous les bombes de la seconde guerre mondiale. Les grandes opérations de rénovation urbaine des années 1960 ont fait sciemment table rase de ses vestiges. Enfin, tandis que l'IBA 87 a consisté en une réparation ponctuelle du tissu urbain, à la réunification, il s'est agi de réactualiser un style et des conventions architecturales vecteurs d'unité et d'homogénéité dans l'édification du nouveau Berlin.

Les années 1990 constituent l'âge d'or de Kollhoff, en termes de prestige et de commandes. Par conséquent, on associe parfois son architecture aux dérives de l'urbanisation post-réunification tendance néoclassique : façadisme, formalisme, analogie imposée au gabarit prussien. Il est vrai que l'architecture berlinoise de cette époque, malgré certaines réalisations de grande qualité, s'est fait l'expression construite d'un affairisme libéral. Kollhoff a tiré profit de l'immense mise en chantier de la ville, menée tambours battant par Hans Stimman[3], matière à de nombreuses critiques contemporaines[4]. Toutefois, dans une trajectoire liée aux conditions d'exercice de son métier, Kollhoff a œuvré de manière engagée, virtuose et savante à recomposer le paysage berlinois. Engagé, pour le retour à une vision de ville européenne en lien avec le passé métropolitain de Berlin au tournant du XXe siècle. Virtuose, dans la conception, notamment la précision du détail, de son dessin d'architecture, réinventant une grammaire conventionnelle. Savant, dans son rapport à l'histoire et à des références nombreuses et variées, de Schinkel à Perret, de Taut à Mendelsohn, de Hood à Piacentini.

2 _ Hobrecht est un urbaniste prussien (1825-1902), artisan du premier grand schéma directeur de Berlin publié en 1862. Son plan définit notamment la trame des îlots à cours berlinois.

3 _ Architecte et urbaniste allemand, Hans Stimman fut *Senatsbaudirektor de Berlin* de 1991 à 1996, et *Staatssekretär für Planung in der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung* de 1996 à 1998. Il mit en œuvre une nouvelle politique de rénovation urbaine à Berlin fondée sur la doctrine de la reconstruction critique appliquée à grande échelle, à travers notamment le *Planwerk Innenstadt*.

4 _ Voir à ce sujet l'article de Gaëlle Pinson « La reconstruction critique à Berlin, entre formes et idéologies » paru dans *Le visiteur,* n° 6, automne 2000, pp. 130-155.

De nombreuses contradictions surgissent lorsqu'on reconstruit la chronologie complète de l'œuvre de Kollhoff ainsi que ses prises de position. Sur la question du *Städtebau* notamment - doctrine urbaine de composition d'ensemble et d'embellissement - critiquée avec virulence dans les années 1980, puis acceptée et affirmée dans les années 1990. L'enjeu n'est pas de dénoncer ces évolutions et ces changements d'attitude, mais de les expliciter, de pointer les permanences et les ruptures, les influences réciproques, et de faire valoir la complexité et la qualité d'un parcours. L'étude de la formation de Kollhoff fait ainsi apparaître des liens étroits avec plusieurs grands noms de l'architecture qui ont marqué leur période, tels Oswald Mathias Ungers, Colin Rowe et Rem Koolhaas. Kollhoff a œuvré à un vaste projet urbain sans en être ni décideur, ni planificateur. Architecte, il a mené avec pugnacité et exigence une carrière qui l'a conduit au sommet - il est l'un des rares architectes allemands pouvant se targuer aujourd'hui d'une réputation internationale - tenaillé nécessairement entre l'aspiration à défendre l'architecture comme discipline intellectuelle, critique, parfois idéaliste, et son exercice commercial dans un cadre de production contraignant.

Mené au sein du séminaire de recherche « Faire de l'histoire » encadré à l'*École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville* par Françoise Fromonot, Mark Deming et Marie-Jeanne Dumont, notre travail s'appuie sur une série d'interrogations qui trouvent des développements à travers l'étude de l'architecture de Kollhoff à Berlin, des années 1970 aux années 2000. Nous voulons interroger la manière dont les changements politiques se retranscrivent dans les changements de paradigmes architecturaux, notamment esthétiques. Quelles sont les contraintes formelles, héritées du passé, qui pèsent sur l'aménagement urbain ? Il s'agit de questionner la relation entre histoire architecturale et histoire politique, leur influence sur la complexité de la fabrique urbaine. L'architecture se développe à travers différentes temporalités, politique, professionnelle, des projets, de l'historiographie.

L'étude de l'œuvre de Kollhoff nécessite de lire ses projets, réalisés ou restés à l'état d'esquisse, selon mais aussi par-delà son propos. En effet, Kollhoff n'est pas un grand commentateur de sa propre production, ni un théoricien. Il s'agit donc pour nous de faire émerger une rhétorique par le projet. Par ailleurs, Kollhoff a gommé son radicalisme du début, et

met l'accent aujourd'hui sur la cohérence de sa carrière post-réunification. Pourtant, sa production antérieure mérite d'être mise en valeur.

Le premier portrait consacré à Kollhoff dans la presse spécialisée française parait en avril 1989, dans la revue *Architecture intérieure CREE,* sous la forme d'un long entretien. Kollhoff a alors quarante-trois ans. La couverture de la revue annonce : « Kollhoff superstar ? ». L'article revient sur sa carrière, notamment sur le concours pour Atlanpole à Nantes, présentant son mégalithe en vis-à-vis du projet lauréat de Christian de Portzamparc. Précurseur de l'ouverture à l'architecture allemande, le même magazine avait consacré un an auparavant un dossier aux jeunes architectes berlinois, dont quelques pages consacrées à Hans Kollhoff (mal orthographié en Hanz Kollhoff). Le portrait de 1989 s'ouvre ainsi :

> *« L'architecture est trop rare dans la cité pour qu'on ne puisse admettre, avec Hans Kollhoff, qu'elle doit se montrer, et s'imposer à son environnement afin de le faire réagir pour lui imprimer un sens nouveau. C'est ce que tentent de faire les projets de Kollhoff, radicaux dans leurs partis et leurs implantations, lourds, monumentaux. Ce n'est pas un hasard que ses projets s'expriment en coupes plutôt qu'en plans, que ses maquettes sont réalisées en étain ou en argile plutôt qu'en carton ou en plastique. Kollhoff prend à contrepied les démarches déconstructivistes et immatérielles et cherche à retrouver l'essence spatiale de l'architecture. Il travaille l'espace dans ses trois dimensions, la masse et les volumes comme autant de sculptures. Il institue une démarche de l'essentiel, où les concepts sont purement architecturaux et qui se penche sur la spécificité de la discipline*[5] *».*

L'architecture de Kollhoff - de l'agence *Kollhoff et Timmermann*, fondée avec Helga Timmermann, sa femme, en 1984 - a fait l'objet depuis les années 1990 de plusieurs monographies en anglais et en allemand. Citons notamment les deux ouvrages de référence que sont le *Kollhoff*[6] de Annegret Burg et le *Kollhoff & Timmermann architects*[7]

5 _ Philippe Dehan, « Kollhoff », in Architecture intérieure CREE, n° 229, avril mai 1989, p. 129

6 _ BURG, Annegret, *Kollhoff*, Bâle, Birkhäuser, 1 998.

7 _ CEPL, Jasper, *Hans Kollhoff : Kollhoff & Timmermann architects*, Milan, Electa architecture, 2 004.

de Jasper Cepl. Par ailleurs, plusieurs expositions ont été consacrées au travail de l'agence, notamment en Suisse et aux Pays-Bas[8]. Toutefois, il n'existe à ce jour aucun ouvrage de langue française lui étant exclusivement consacré. Pour mener à bien notre travail, il a donc fallu puiser à de très nombreuses sources, réunir un corpus étendu concernant aussi bien Kollhoff - notice, entretiens, articles - que les acteurs qu'il a côtoyés, et traitant de ses influences, notamment Schinkel, Sitte, Taut, Mendelsohn. Essentiellement rédigées en anglais et en allemand, exploitation de ces documents à nécessité un important travail de traduction. Et nous avons traduit pour la première fois en français un article essentiel à la compréhension de l'œuvre de Kollhoff, « Architektur contra Städtebau »[9] publié en 1990, consultable en annexes. En outre, nous avons également réuni une importante iconographie afin d'illustrer notre propos.

Notre recherche étant consacrée à Kollhoff, il en est l'objet mais également le fil conducteur, qui permet de traverser et de mieux comprendre une époque agitée, marquée par la réunification. Berlin, ville qui concentre la majeure partie de ses réalisations, constitue le cadre historique et spatial de ce travail. Nous avons dû reconstituer le fil complexe de sa morphogenèse, et son arrière-plan théorique, dans le contexte des grands mouvements du retour à la ville opéré à partir de la fin des années 1970. Perdre parfois Kollhoff aux cours de nos investigations préliminaires pour le retrouver *in fine*.

L'enjeu qui nous anime consiste également à restituer son œuvre dans la trame historique des courants antérieurs ou concomitants au modernisme allemand, influences prémodernes qu'il a réactualisées. L'historiographie a longtemps privilégié dans l'architecture allemande les éléments ayant constitué le creuset du mouvement moderne dans les années 1920, que l'on songe aux réalisations d'Ernst May, de Bruno Taut, de Walter Gropius ou d'Hannes Meyer. Cependant, par sa fine critique du modernisme et la mobilisation de nombreuses références classiques ou rationalistes - allemandes mais aussi américaines, italiennes, françaises - Kollhoff invite à une lecture parallèle, qui met en lumière un patrimoine et un héritage allemand de moindre notoriété.

8 _ Voir en bibliographie la section « catalogues d'exposition ».

9 _ « Architektur contra Städtebau », *Arch +*, n° 105-106, octobre 1990.

Kollhoff l'avant-gardiste rebelle, l'architecte favori du pouvoir ou l'artisan érudit ? Il a embrassé différentes causes, a connu des influences intellectuelles variées. Son architecture a rencontré l'horizon d'attente de la reconstruction critique et a fini par en devenir un archétype. Elle demeure toutefois singulière dans son époque, par ses fondements culturels et historiques. C'est précisément cet enjeu qu'il nous semble crucial d'aborder. S'agit-il d'une nouvelle architecture allemande ? D'une réactualisation du passé ? Kollhoff s'inscrit-il dans un conservatisme, ou une démarche de réhabilitation historique et esthétique autre ? Quel est son rapport à la modernité, et au modernisme ? À quelles sources son architecture puise-t-elle ? Comment, après la rupture du nazisme puis de l'architecture allemande des années 1960 marquée par l'idéal de la ville-paysage et le projet de table rase des CIAM, Kollhoff a-t-il réussi dans les années 1990 à renouer avec le monumentalisme prussien de Karl Friedrich Schinkel, l'urbanité austère d'Otto Wagner, la modernité conservatrice d'Adolf Loos, le rationalisme expressif de Peter Behrens, le monumentalisme métropolitain d'Erich Mendelsohn ? Notre problématique est donc la suivante :

Dans quelle mesure Hans Kollhoff, par-delà la radicalité manifeste de ses débuts, procède-t-il après la chute du Mur à l'élaboration d'une nouvelle tradition architecturale, fondée sur la restauration historique du néoclassicisme et du rationalisme prémoderne du tournant du XXe siècle ?

Nous formulons trois hypothèses :

1/ Kollhoff a poursuivi deux carrières successives, marquées en apparence par un revirement doctrinal à la chute du Mur de Berlin.

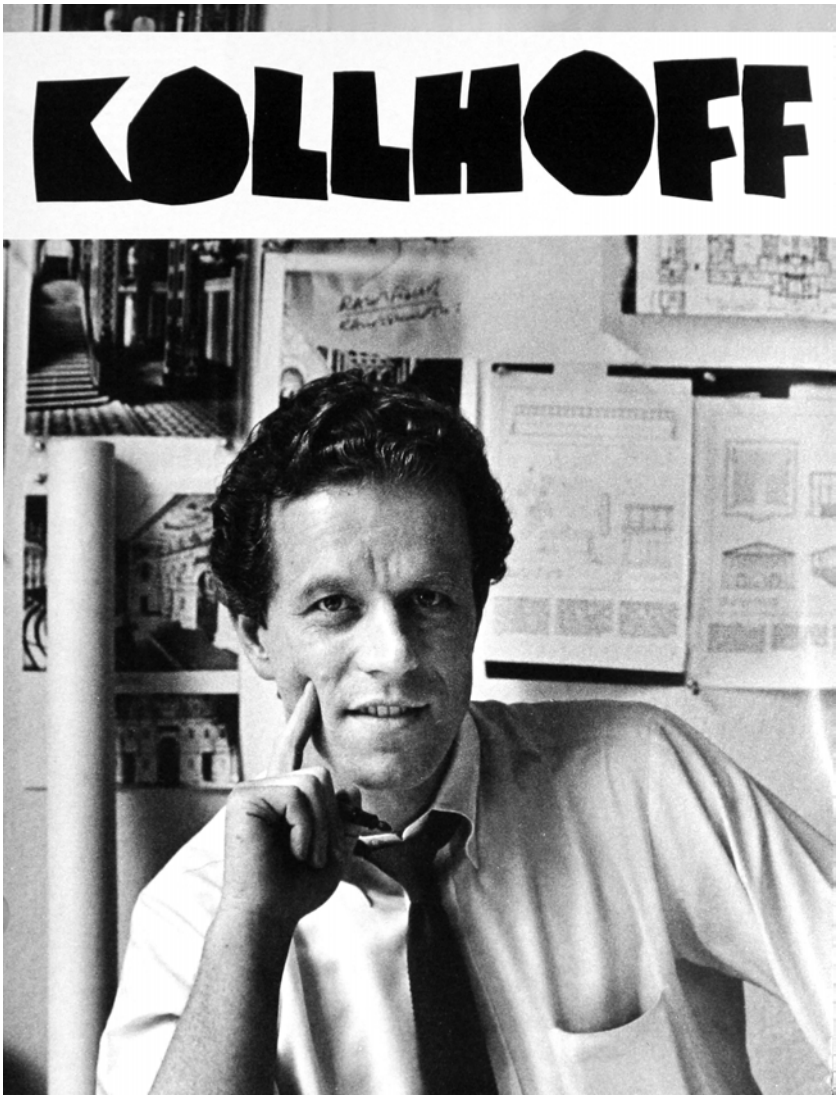
2/ Kollhoff inscrit son parti urbain dans la filiation schinkelienne, proposant pour structurer la ville de puissantes architectures monolithiques.

3/ Kollhoff réhabilite un héritage prémoderne, notamment dans la composition conventionnelle de ses façades, vecteur d'une urbanité propre à Berlin et marquée par l'idée de permanence.

Le plan de notre mémoire est articulé en trois parties. La première, chronologique, revient en détail sur la trajectoire de Kollhoff, de ses années de formation à sa carrière berlinoise post-réunification. Les deux parties suivantes sont thématiques, nous permettant de croiser les faits et les temporalités, de détricoter ponctuellement la maille de son parcours pour broder de nouveaux motifs. Ainsi, la deuxième partie du mémoire aborde l'influence de l'horizon utopique de la *ville archipel*, vision de ville élaborée par Ungers et Koolhaas et à laquelle a pris part Kollhoff, avant de s'en détacher. Nous abordons ensuite la relation méconnue et peu documentée qui lie Kollhoff et Koolhaas, architectes de grands talents, nés à deux ans d'intervalle, tous deux disciples d'Ungers. Pour cela, nous reprenons à notre compte le terme de Mégaforme (*Grossform,* que nous traduisons en français par mégaforme de même que *Grossstadt* signifie métropole) afin d'élaborer un concept morphologique permettant la lecture croisée de leurs projets. Enfin, la dernière partie du mémoire s'intéresse au style de Kollhoff, notamment à l'échelle de la composition de façade et du détail constructif.

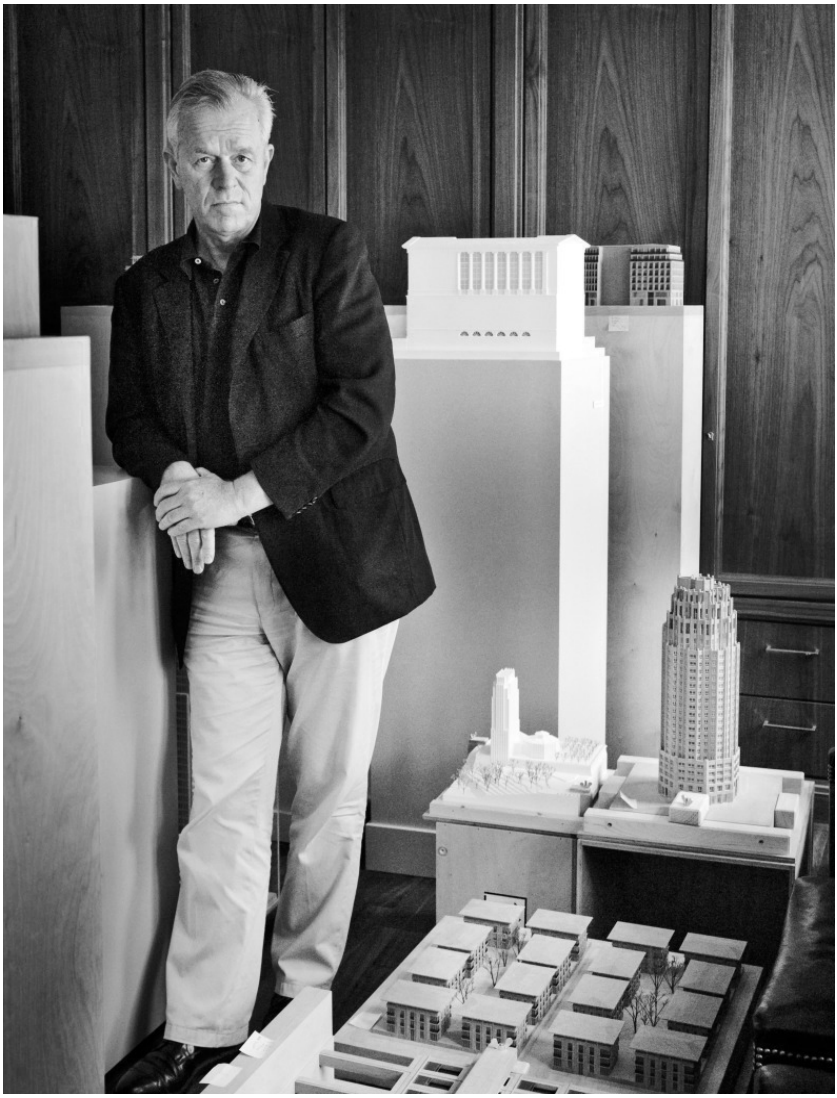
Pour traiter du parti architectural de Kollhoff, il nous a fallu considérer des termes difficiles à manipuler, en évitant de s'enferrer dans des terminologies réductrices : convention, tradition, traditionalisme, conservatisme, identité architecture identitaire, rationalisme, classicisme. Autant de notions pouvant porter un double sens et être lue de manière relativement péjorative. Ainsi, évoquer l'idée de tradition en architecture est chose courante, mais l'épithète *traditionaliste* renvoie en revanche à une vision conservatrice du monde. De même, dérivée de son substantif *identité* à l'acception neutre, le qualificatif *identitaire* renvoie à la pensée nationaliste. De manière générale, nous avons donc défini les termes employés lorsqu'un éclaircissement était nécessaire. Il s'agit ici d'une forme d'avertissement à notre lecteur, invité à entendre ces différentes manières de nommer les choses dans le contexte non pas d'une pensée politique, même si la chose est souvent corrélée, mais d'une stricte analyse architecturale.

Enfin, comme l'image vaut souvent mieux que la seule description, le mémoire s'achève sur une série de planches qui mettent en correspondance des projets de Kollhoff à des réalisations antérieurs dont il s'est, plus ou moins directement, inspiré. Identifier et réunir ces similitudes architecturales parfois frappantes a nécessité du temps, fruit de patientes recherches à mesure que nous nous rendions maître de notre sujet. C'est pourquoi cette série d'images en vis-à-vis conclue notre travail.



Hans Kollhoff, 1989

(en couverture dans *Architecture intérieure CREE*, n° 229)



Hans Kollhoff, 2012

(à la biennale de Venise © Holger Talinski)

I.

Les deux carrières de Kollhoff : revirement architectural à la chute du Mur

I.
Les deux carrières de Kollhoff : revirement architectural à la chute du Mur

Kollhoff est un architecte talentueux au parcours riche de très nombreux projets, mais de peu de mots. Sa carrière est à considérer comme une rhétorique par le projet, que nous allons ici éclairer par l'analyse architecturale et urbaine, la mise en échos avec ses quelques commentaires, ses influences revendiquées et la prose critique, ainsi que par la contextualisation au sein de l'histoire urbaine berlinoise et de la pensée architecturale. L'architecture de Kollhoff est indissociable de Berlin, ville dans laquelle il a beaucoup construit après la réunification. Son style distinctif consiste en un classicisme rationaliste épuré, qui puise dans son écriture à l'architecture métropolitaine du début du XXe siècle. Son rapport à la ville renvoie toutefois davantage à l'ordre urbain prussien, strict et homogène. L'observateur non averti peut même le considérer, en ne prenant en compte que ses projets les plus récents, comme une architecture anti-moderne. Cependant, derrière l'apparente unité de son œuvre, il apparaît que sa carrière est en fait ponctuée par plusieurs projets - la plupart datant d'avant la réunification berlinoise amorcée en 1990 - dissonants d'avec sa réception actuelle, certains réalisés d'autres restés à l'état d'esquisse. Entre ses immeubles berlinois des années 2000 et la mégastructure pour le concours Atlanpole dessinée en 1988, existe un gouffre conceptuel par-dessus lequel nous allons tenter de jeter des passerelles pour faire valoir des enjeux transverses à l'ensemble

de son œuvre, mais aussi les contradictions propres à toute pratique architecturale. Dans cette première partie, nous aborderons la formation de Kollhoff puis son départ pour les États-Unis et l'influence déterminante de l'architecte Oswald Mathias Ungers. Nous verrons ensuite de quelle manière Kollhoff construit ses premiers projets à Berlin, aidé notamment en cela par l'organisation de l'IBA, et comment s'élabore sa posture, singulière pour l'époque, qui emprunte au premier modernisme allemand et s'oppose au modèle urbain du *Städtebau*. Enfin, nous montrerons comment Kollhoff change de bord à la réunification, pour se rallier à la cause de la reconstruction critique et devenir l'un des architectes les plus prolifiques à Berlin. La trame de notre première partie est historique, afin de permettre au lecteur de se faire une idée claire de la carrière de Kollhoff. Toutefois, dans la deuxième partie de notre étude, nous reviendrons de manière thématisée sur des projets et des influences pour le moment laissés volontairement de côté. Ce premier temps de notre étude, le plus monographique, est problématisé autour du changement d'attitude de Kollhoff avant et après la chute du mur de Berlin, de la critique à la défense de l'héritage du *Städtebau* prussien.

LES ANNÉES DE FORMATION

L'apprentissage, de Karlsruhe à Vienne

Hans Kollhoff naît en 1946 à Lobenstein dans le Thuringe, en Allemagne de l'Est. En 1953, sa famille fuit vers l'Allemagne de l'Ouest et s'installe dans le nord du Baden-Württemberg. En 1968, il entame des études d'architecture à la *Technische Universität* (TU) de Karlsruhe. L'Allemagne connaît alors une période de grands bouleversements pédagogiques, engagés par la contestation étudiante. Au même moment en France, le mouvement de mai 1968 conduit à la disparition de l'enseignement de l'architecture selon la tradition des

Beaux-Arts. Revenant sur le climat de l'époque, Kollhoff commente : « *les étudiants commençaient à lire des ouvrages de sociologie au lieu de concevoir des bâtiments, et dans l'ensemble je n'étais pas très satisfait de ce que l'on m'avait enseigné*[1] ». Kollhoff prend pour exemple la méthode des « patatoïdes[2] » qui consistait, afin de définir les intentions de projet, à regrouper au sein de grandes formes tracées à la craie des notions disciplinaires variées, afin de dénoncer la stérilité de la nouvelle pédagogie à laquelle il fut confronté, pointant dans sa manière de classifier et de cloisonner les activités humaines un fonctionnalisme inverse à l'objectif recherché. Étudiant, Kollhoff se situe en marge de la scène alternative de gauche qui influence l'enseignement de l'architecture à Karlsruhe. En quête de concret, il se procure les cours d'Egon Eiermann[3], l'un des professeurs d'architecture les plus réputés de l'après-guerre en Allemagne. Eiermann développe une architecture moderne proche de celle de Mies van de Rohe, sobre, précise et radicale, à l'image des deux bâtiments prismatiques - un octogone et un hexagone - de la *Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche* (église du souvenir de l'empereur Guillaume, 1959-1961), monument central de Berlin Ouest. Kollhoff n'a pu assister directement[4] aux cours d'Eiermann, hormis quelques soutenances de diplômes, celui-ci ayant été poussé par la contestation étudiante à prendre une retraite anticipée à l'hiver 1969. Il meurt l'année suivante. Interrogé en 1989 sur l'influence d'Eiermann, Kollhoff en dresse un bilan en demi-teinte :

1 _ Voir « Un exercice stimulant » entretien avec Hans Kollhoff réalisé par Florian Hertweck et Sébastien Marot, in *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert. Un manifeste (1 977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, avec Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska*, Zurich, Lars Müller Publisher, 2013, p. 153.

2 _ Kollhoff revient sur ces années d'études lors d'une discussion filmée dans le cadre du colloque « Learning from O.M. Ungers symposium », mai 2007, T.U. Eindhoven.

3 _ Professeur à la TU de Karlsruhe, Egon Eiermann (1904-1970) incarne une démarche antithétique à celle de Hans Scharoun, qui lui enseigne à la TU Berlin et dont l'architecture se caractérise par un expressionnisme organique, illustré par la Philharmonie de Berlin (1957-1963) et la bibliothèque d'État (1964-1978).

4 _ Il existe une incertitude sur ce point. Dans un entretien réalisé par Florian Hertweck pour son ouvrage *Berlin, the dialogic city*, Hans Kollhoff affirme avoir suivi les cours d'Eiermann, mais Jasper Cepl, auteur de la monographie la plus complète sur Kollhoff (*Hans Kollhoff : Kollhoff & Timmermann architects*, Milan, Electa architecture, 2 004) livre la version que nous reprenons ici.

Gerhard Assem (Hans Kollhoff chef de projet), immeuble pour les assurances Wolkswohlbund, Freiburg, vers 1972
© Scalabre / Heizmann

260
260
KAJO 260

« Si Eiermann n'est pas davantage reconnu aujourd'hui, c'est parce qu'il a fait le meilleur comme le pire et qu'il n'avait pas d'idée sur les formes urbaines, pas de concept sur la ville. Il était architecte et développait tout à partir de la structure, ou plutôt de la construction. C'était sa limite (...) Il a profondément influencé l'enseignement et j'ai eu de la chance de le connaître durant mes deux premières années d'études[5] *».*

Frustré par l'enseignement proposé à l'université et pressé de se constituer un bagage professionnel, Kollhoff décide d'interrompre ses études et part travailler trois ans durant en agence. Il trouve une place à Karlsruhe dans le studio de Gerhard Assem, ancien collaborateur Eiermann. Là, il travaille au projet du bâtiment des assurances *Volkswohlbund* à Freiburg, une structure en béton dont chaque étage est en léger débord par rapport au précédent, avec une façade tramée habillée de montants en aluminium. Il raconte : « *J'ai travaillé (...) depuis la première esquisse jusqu'à la supervision du chantier. J'ai donc eu la chance de pouvoir traverser très tôt une expérience complète de réalisation ».* Puis Kollhoff part pour Vienne, où il s'inscrit pour six mois à l'école d'architecture. Il rejoint ensuite l'agence de Reinhard Gieselmann, l'un de ses professeurs, qu'il quitte rapidement pour finalement rejoindre Hans Hollein, figure montante de l'architecture autrichienne auprès de qui il passe une année. Kollhoff s'en explique : « *J'ai immédiatement détesté le travail chez Gieselmann. Alors je suis allé voir Hollein (...) C'était beaucoup plus excitant. Plus drôle, je ne dirais pas* ».

Hans Hollein est un architecte aux multiples casquettes, artiste, designer, commissaire d'exposition, théoricien. Il est un membre actif de la nouvelle scène viennoise qui rejette le fonctionnalisme de l'après-guerre au profit d'une architecture libérée, considérée comme un art total. Son slogan est équivoque : « *Alles ist Architektur* ». Il se rend célèbre par une série de montage, les *Transformations* (1963-1968), qui consistent à placer de grands objets de l'ère industrielle - un porte-avions, une bougie d'allumage automobile - à une échelle monumentale dans des photographies de paysages. Les légendes présentent ces

5 _ De même que les citations suivantes. Philippe Dahan, « Kollhoff », in *Architecture intérieure CREE*, n° 229, avril mai 1989, p. 129.

objets recontextualisés comme des projets architecturaux, là un mémorial, ailleurs un gratte-ciel voire une proposition pour la rénovation urbaine de New York. Par la suite, Hollein s'illustrera comme une figure du post-modernisme européen et recevra le Pritzker Prize en 1985. Kollhoff est très marqué par l'étendue du répertoire formel de Hollein, sa radicalité décomplexée et son goût pour la grande échelle, autant que son attention au détail et aux aménagements intérieurs. Dans le cadre du projet pour la bijouterie Schullin à Vienne, Kollhoff consacre ainsi plusieurs semaines au dessin du comptoir des ventes. Pour la façade de la boutique, un décor de plaques de granit perforées par de faux conduits de ventilation, il réalise une maquette en carton à l'échelle 1:1. S'il a beaucoup appris auprès de Hollein, Kollhoff regrette néanmoins une approche trop empirique :

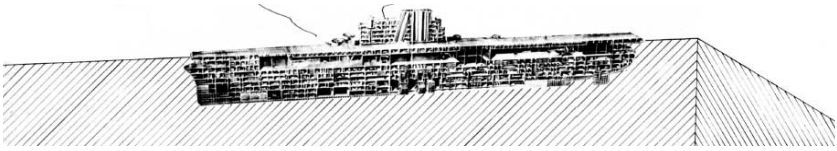
> *« C'était à cette échelle que Hollein mettait au point son design, en essayant, en changeant (...) La petite tour du musée de Munich, Hollein a fini par lui donner sa forme en posant à l'envers la tour de carton que nous avions fait pour la maquette. (...) Hollein n'était pas conceptuel, on faisait trop de design avec lui. Il faisait un grand bâtiment comme une bijouterie*[6] *».*

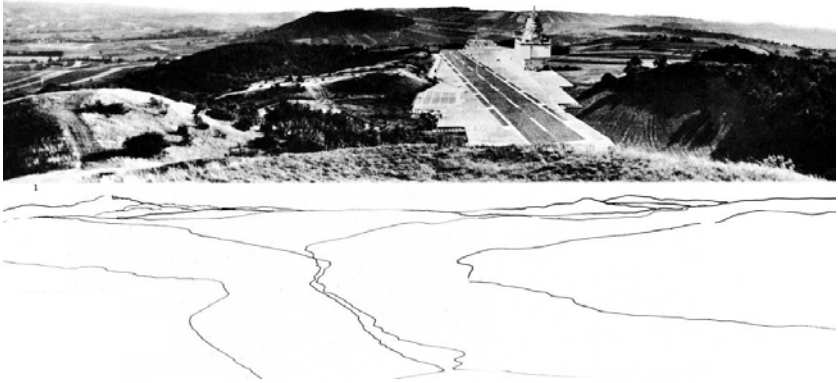
En 1975, Kollhoff retourne à Karlsruhe pour terminer ses études et passer son diplôme, qu'il consacre à un projet de réaménagement urbain pour le sud de la ville. Il précise : « *J'ai tout bouclé en un an. C'est à ce moment-là qu'un certain nombre de personnes ont commencé à remarquer mes projets*[7] ». En outre, comme le fait remarquer Jasper Cepl[8], le tissu urbain concerné par le diplôme de Kollhoff présente de fortes similitudes avec celui du quartier de Kreuzberg à Berlin - logements à bas loyer, morphologie d'immeubles à cour - sur lequel Kollhoff interviendra quelques années plus tard dans le cadre de l'IBA. Le choix de ce sujet de diplôme témoigne de l'intérêt que porte Kollhoff, dès cette époque, à la question de la fabrique de la ville.

6 _ Architecture intérieure CREE, Op. cit. p. 129.

7 _ *Ibid.*

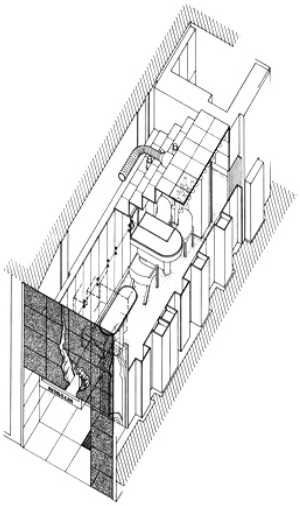
8 _ Jasper Cepl, *Hans Kollhoff : Kollhoff & Timmermann architects*, Milan, Electa architecture, 2004.





Hans Hollein, « Aircraft-carrier City », *Transformations,* **1964**

© Hollein



Hans Hollein, bijouterie Schullin (avec Hans Kollhoff)
Seilergasse, Vienne, 1972-1974 © Hollein

L'influence de Rossi, de Venturi et le départ pour les USA

La préoccupation de Kollhoff pour l'aménagement de la ville est à considérer dans le cadre plus large d'une remise en cause, à partir des années 1970, de l'urbanisme destructif. Dans un entretien récent, Kollhoff brosse la situation allemande : « *Dans le champ de l'urbanisme, comme dans celui de l'architecture, les années 1970 correspondent au niveau intellectuel le plus bas qu'on puisse imaginer. Ce sont elles qui ont détruit les plus belles maisons de Berlin pour les remplacer par ces gigantesques villes-satellites* »[9]. En Allemagne, les grandes opérations de remembrement du tissu urbain, appelées de manière euphémistique « rénovation urbaine » tandis qu'elles font le plus souvent table rase de l'existant, sont incarnées notamment par le *Märkisches Viertel*, un quartier de grands ensembles de logements situé en périphérie nord de Berlin. Le *Märkisches Viertel* est considéré comme l'exemple emblématique de l'aporie urbaine de cette époque, comparé parfois à un Sarcelles allemand[10] du fait de son ampleur, quand bien même leurs situations, leurs architectures et leurs postérités sont différentes. Comme ailleurs en Europe, la rénovation urbaine des villes allemandes dans la seconde moitié du XXe siècle a donné lieu à de grands projets en plan libre, conçus selon un zoning mono fonctionnel commandé par la gestion des flux motorisés, et qui crée des espaces publics résiduels.

Toutefois, lorsque Kollhoff obtient son diplôme d'architecte, la réflexion sur la sauvegarde de la ville historique est déjà en cours. Aldo Rossi a publié à Padoue en 1966 *L'architettura della città* (*L'architecture de la ville*), traduit en Allemagne dès 1973 tandis qu'il faut attendre 1981 pour une édition française. Kollhoff souligne cette influence : « *Rossi a peut-être été le premier à se reposer la question de la ville et à rendre ce problème opérationnel pour les architectes*[11] ». *L'architecture de la ville* commence ainsi :

---

9 _ *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert,* Op. cit. p. 155.

10 _ Voir la notice du rapport de Christoph Bernhardt « Moderne Stadtgeschichte : Westeuropäische Großsiedlungen », sur le site du Deutsches Institut für Urbanistik (www.difu.de).

11 _ Entretien avec Hans Kollhoff réalisé par Marianne Brausch et Marc Emery, in *Architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*, Le moniteur, Paris, 1996, p. 100.

« La ville, objet de cet ouvrage, y est considérée comme une architecture. Par architecture, je n'entends pas seulement l'image visible de la ville et l'ensemble de ses architectures. Il s'agit ici de l'architecture comme construction ; je veux parler de la construction de la ville dans le temps. (...) La ville grandit sur elle-même ; elle acquiert la conscience et la mémoire d'elle-même[12] *».*

Le propos de Rossi est étayé par de nombreuses études monographiques de situations urbaines européennes, antiques ou récentes : Milan, Rome, Venise, Paris, Vienne, Athènes, Londres ou encore Berlin. Il consacre ainsi une quinzaine de pages au « *problème de la typologie du logement à Berlin*[13] » et rédige une préface supplétive pour l'édition allemande de son livre. Rossi rejette l'approche fonctionnaliste : les fonctions ne sont pour lui que des moments dans la réalité de la structure de la ville, qui n'est pas seulement un « *système fonctionnel* » mais d'abord une « *structure spatiale*[14] ». Il ambitionne de forger une nouvelle théorie urbaine, établie selon une démarche scientifique et qui prendrait en compte une pluralité de facteurs comme la relativité des valeurs et des usages, la géographie, la mémoire des lieux et la nature des formes architecturales. En effet, par un minutieux travail de vérification des modèles passés étudiés dans le contexte de leur trame viaire, ainsi que par l'étude corrélée des formes urbaines et des typologies architecturales, Rossi met au point la méthode d'analyse typo-morphologique. Selon Rossi, la ville est une construction historique dans laquelle se sont lentement élaborées des typologies architecturales qu'il convient de remobiliser, car dans le « *système de relations complexes avec la ville et la société, il n'existe pas de possibilité d'invention en typologie*[15] ». Son analyse vise donc à retrouver des architectures invariantes, définies par la synthèse des formes urbaines existantes et de l'histoire des lieux. Comme le souligne Florian Hertweck, *L'architecture de la ville* constitue *« un manifeste qui exerce une grande influence sur tous les architectes allemands de la génération de Kollhoff, lesquels attendaient un texte pareil pour se relancer dans la réflexion sur la ville*[16] ».

12 _ Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981, p. 7.

13 _ *Ibid.*, pp. 77-93.

14 _ *Ibid.*, p. 11.

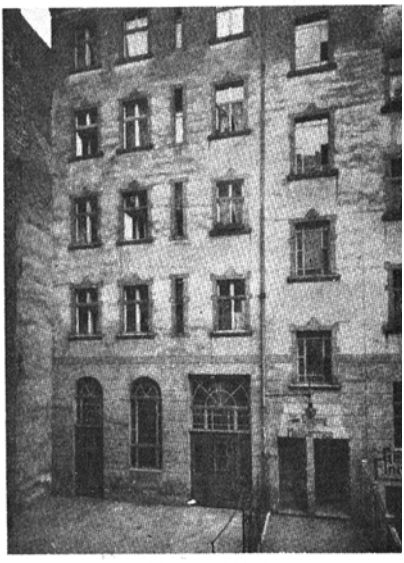
15_ *Ibid.*, p. 232.

16 _ Voir l'entretien avec Florian Hertweck, en Annexes du mémoire.

Straßenansicht

Erster Hof

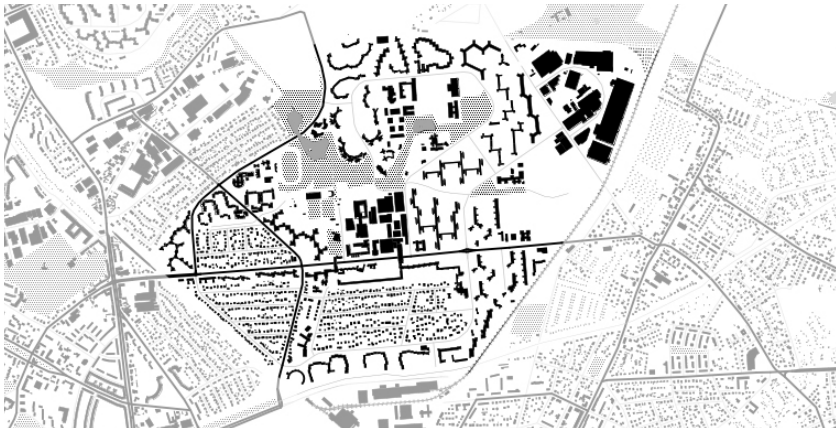
Zweiter Hof



Dritter Hof

Étude d'une « caserne à loyer », Schönhauser Allee n° 62 B, Berlin, photos de Werner Hegemann, reprises par Aldo Rossi dans l'*Architecture de la ville*, 1966

Senftenberger Ring, Märkisches Viertel, Reinickendorf, Berlin, 1971
© Landesarchiv Berlin, H.Siegmann / C. Reinecke Zeithistorische-forschungen.de



Plan masse du Märkisches Viertel 2016
© Antoine Scalabre

Aldo Rossi est le chef de file du mouvement[17] de la *Tendenza*, marqué par un engagement politique communiste, qui connaît une renommée internationale. Malgré son nom, la *Tendenza* (la tendance) n'est pas une avant-garde inscrite dans la mode architecturale. Comme l'écrit Kenneth Frampton « *rien n'est plus éloigné du propos populiste que le mouvement italien de la Tendenza, qui chercha à sauver l'architecture et la ville des griffes envahissantes du consumérisme des mégalopoles*[18] ». Il s'agit également d'affirmer une nouvelle grammaire architecturale propre à l'Italie. En effet, la *Tendenza* est fondée sur l'étude de la ville italienne, alors prise entre deux feux : d'un côté les grandes opérations modernistes qui érigent tours et barres en rase campagne, de l'autre la paupérisation et la décrépitude des centres anciens. Cette situation est en fait très similaire à celle de Berlin Ouest, sur laquelle nous reviendrons. Cette approche typomorphologique s'illustre en partie par la rénovation du centre historique de Bologne, engagée à partir du milieu des années 1960[19]. Bologne est alors le bastion italien du communiste, foyer de résistance pendant les années de plombs, siège de nombreux mouvement de contestation. Dans le cadre de grandes opérations de restauration-réhabilitation dans le centre, notamment dans le quartier San Leonardo, sont mises en place des méthodes ayant pour principe d'éviter ce qu'on appellerait aujourd'hui la gentrification. L'objectif est le maintien sur place des populations ouvrières et la préservation du tissu social, en même temps que le développement d'une activité touristique. Sont diligentées des enquêtes de recensement photographique du patrimoine et des plans de sauvegarde du bâti. L'exemple de Bologne établit une alternative à la violence urbaine et sociale des opérations de rénovation en cours dans de nombreuses villes européennes.

Hans Kollhoff a donc lu Rossi, et assiste en 1974 à Berlin à l'une de ses conférences dans le cadre du colloque « *Das Pathos des Funktionalismus* »[20], auquel participe également Robert Venturi. La même

17_Y participent notamment Carlo Aymonino et Giorgio Grassi. La revue *Controspazio* en est un des vecteurs de diffusion.

18_Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne : Une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2006 (1980), p. 313.

19_Sur la base d'une étude urbaine réalisée par les architectes Pier Luigi Cervellati et Roberto Scannavini.

20 _ Organisé par Julius Posener (1904-1996), critique et grand historien de l'architecture allemand, et Heinrich Klotz (1935-1999), éditeur et historien de l'architecture, ayant notamment réalisé la monographie *O. M. Ungers 1951–1984. Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig / Wiesbaden 1985.

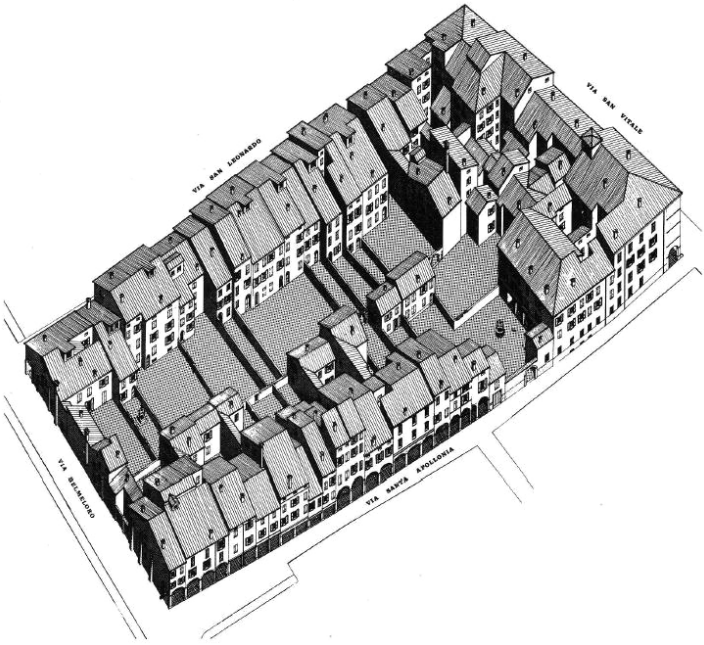
année que *L'architecture de la ville*, Venturi a en effet publié *Complexity and Contradiction in architecture*. Les deux ouvrages sont à rapprocher en cela qu'ils constituent les traités urbains majeurs des années 1960, et convergent dans leur démarche *: « réfuter le fonctionnalisme dans sa forme commercialisée, vulgarisée des années soixante (à ne pas confondre avec l'architecture moderne en général) à l'appui d'une argumentation historique extrêmement poussée*[21] ». Toutefois, la parenté entre Rossi et Venturi s'arrête là, car ce dernier n'aborde pas la question de la typologie mais celle de la valeur symbolique de l'architecture. Avec *Complexity and Contradiction in architecture,* Venturi développe une analyse historique au filtre de la notion d'ambiguïté, c'est-à-dire par la prise en compte de la multiplication des significations et de leurs possibles contradictions.

L'urgence à défendre la permanence de la ville historique est une préoccupation qui se manifeste partout en Europe, à Milan avec Rossi, à Venise avec Tafuri, à Paris avec Huet. Elle ne se constituera toutefois que tardivement en Allemagne, dans le cadre de l'IBA. Aux États-Unis, la littérature urbaine propose dès la fin de la seconde guerre mondiale une kyrielle de titres plus évocateurs les uns que les autres : *Le cœur de la ville : vers l'humanisation de la vie urbaine* (1952, à la base du 8e congrès des CIAM), *La métropole explosée* (1957), *La mort de nos villes* (1960), *Vie et mort des grandes villes américaines* (1961), *Villes malades* (1964), *Le cœur de nos villes : crise urbaine, diagnostic et remède* (1964)[22]. Or, une fois diplômé, Kollhoff envisage de poursuivre sa formation à l'étranger, afin de se rapprocher des principaux foyers de réflexion sur la ville et l'architecture. Il songe aux États-Unis. Il raconte : « *J'ai commencé à penser à l'Amérique en 1975, il se passait beaucoup de choses aux USA : les New York five, les idées de Robert Venturi*[23] ». Kollhoff a pu être influencé en cela par Hans Hollein, qui

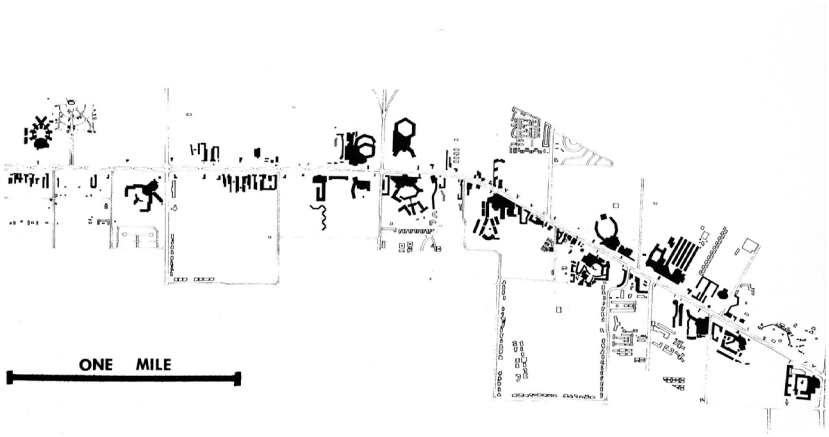
21 _Gilbert Lupfer, « Aldo Rossi (1931-1997) L'Architettura della Città », in Théorie de l'architecture, Taschen, Cologne, 2011, p. 782.

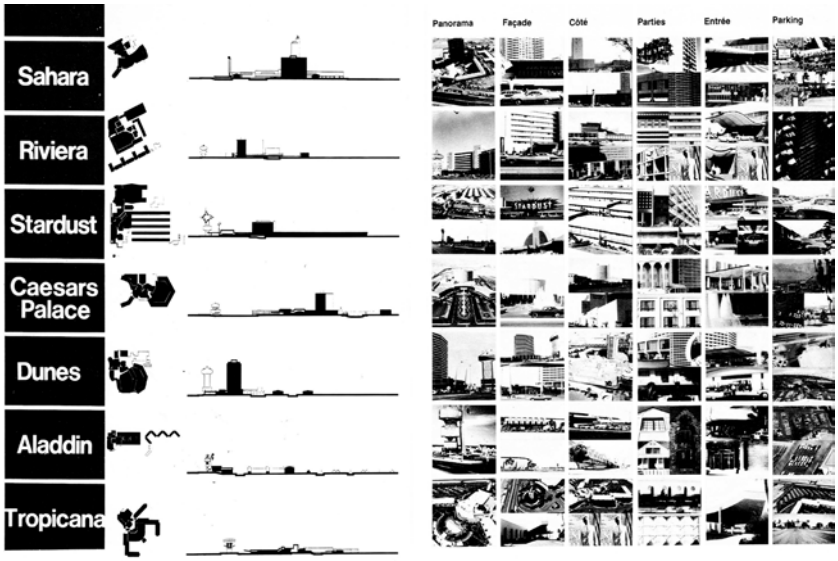
22 _ Nous empruntons cette liste à Nan Ellin, *Postmodern urbanism*, Princeton architectural press, New York, 1999, p. 13. *The Heart of the City : toward the humanization of urban life* de Jaqueline Tyrwhitt, et al. (1952), *The exploding metropolis* de William H. Whyte, Jane Jacobs et al. (1957), *The death of our cities* de Kōnstantinos A. Doxiadēs (1960), *The death and life of great amerian cities*, ouvrage le plus fameux de Jane Jacobs (1961), *Sick cities* de Mitchell Gordon (1964), *The Heart of our cities : the urban crisis, diagnosis and cure* par Victor Gruen, (1964).

23 _ Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Op. cit., p. 100.



Plan directeur de la rénovation de Bologne,
et axonométrie d'un îlot du quartier San Leonardo après assainissement, « Bologne : une rénovation urbaine exemplaire », in *Habitation*, n° 49, 1976, © V.Alain





Planches d'analyse du strip,

extraites de *Learning from Las Vegas*, 1977

© R.Venturi / D.Southworth

a étudié au MIT et à Berkeley. Conseillé par un ami[24], Kollhoff prend contact à Cologne avec l'architecte Oswald Mathias Ungers, enseignant à l'université américaine de Cornell. Ungers est alors un architecte reconnu quoique déconsidéré, notamment pour sa participation à la rénovation urbaine du *Märkisches Viertel*. Il a été doyen de la *TU Berlin* de 1963 à 1967, et contribue à participer en parallèle d'Aldo Rossi à l'émergence du néo-rationalisme. Dans un entretien réalisé en 1989, Kollhoff revient sur cette première rencontre avec Ungers :

> *« J'ai rencontré un architecte qui m'a dit : « pourquoi ne vas-tu pas aux USA ? ». Je n'avais jamais entendu parler de lui avant, c'était O.M. Ungers. Une étrange figure, que j'ai mieux connue quand nous sommes allés ensemble à Berlin visiter le Hansaviertel. À cette époque Ungers avait publié des choses dans quelques revues, il recommençait les concours. Il avait quitté Berlin en 1968 et n'était revenu en Allemagne qu'en 73-74. C'est sa pensée conceptuelle qui m'intéressa*[25] *».*

Kollhoff et Ungers ont en commun d'avoir fait leur étude à Karlsruhe et d'avoir profité de l'enseignement d'Eiermann. Ungers compte parmi ses premiers étudiants, tandis que Kollhoff a commencé ses études quand le vieux professeur s'apprêtait à prendre sa retraite. Contesté par ses étudiants en Allemagne comme l'avait été Eiermann, Ungers a répondu à l'invitation de Colin Rowe et a rejoint le département d'architecture de l'université américaine de Cornell, à Ithaca dans l'état de New York, en 1968. Ungers propose donc à Kollhoff de l'y rejoindre en qualité d'assistant. Kollhoff obtient une bourse du DAAD[26] et part pour les États-Unis en 1976.

24 _ Il s'agit de l'architecte Werner Goehner, aujourd'hui professeur à Cornell.

25 _Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit. p. 129.

26 _ *Deutscher Akademischer Austausch-Dienst,* organisme allemand chargé de la coopération et des échanges internationaux dans le domaine des études supérieures.

L'expérience américaine, entre O.M. Ungers et Colin Rowe

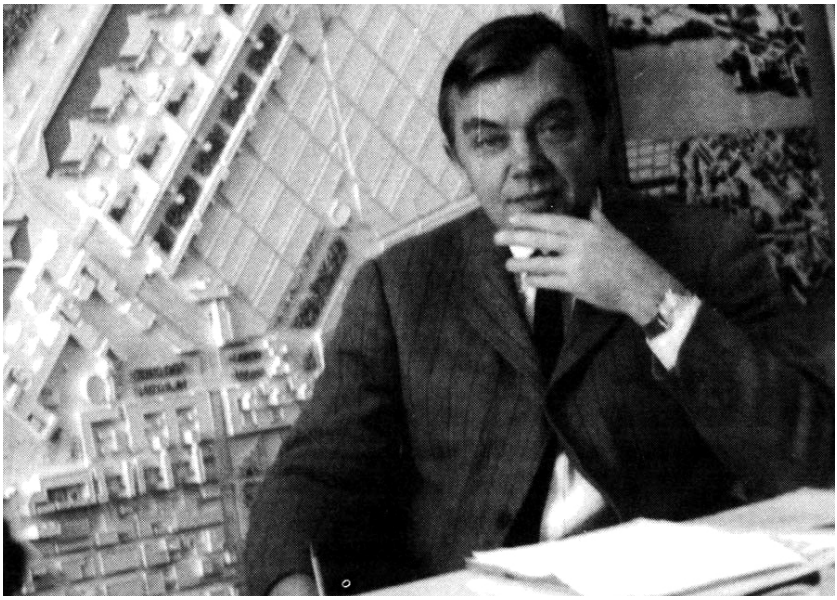
Kollhoff intègre l'*Institute for architecture and urban studies* de Cornell, et rejoint dans le cercle des disciples de O.M. Ungers deux jeunes architectes talentueux : Arthur Ovaska et Rem Koolhaas. Avec le premier, il fondera son agence à Berlin en 1978, avec le second se développera une influence réciproque que nous développerons par la suite. En 1976, l'université de Cornell est un creuset intellectuel magnétisé par la présence de deux grands professeurs : O.M. Ungers et Colin Rowe. L'enseignement de l'architecture y est en pleine renaissance. Dès 1969, une nouvelle orientation avait été dessinée, éloignée du fonctionnalisme, par l'organisation sur le campus de l'exposition paysagère *The earth art show,* à laquelle participa notamment Peter Smithson. Gordon Matta Clark, alors étudiant en architecture, assista certains des artistes dans la mise en place de leurs installations[27]. Par ailleurs, la faculté d'architecture engage à la fin des années 1970 un rapprochement avec le département d'architecture de l'université de New York, fondé et dirigé depuis 1967 par Peter Eisenman[28], ancien étudiant de Cornell, pourtant en désaccord avec Colin Rowe sur la question de l'héritage moderniste. Cornell est donc un espace de liberté, où se rencontrent artistes et intellectuels invités. Témoin de cette atmosphère, Rem Koolhaas raconte :

> *« À cette époque, les gens ne se prenaient pas au sérieux. Et je ne parle pas que d'Ungers. (...) Michel Foucault fit par exemple une visite à Ithaca, et nous sommes allés pique-niquer. Bien sûr, je ne peux revendiquer une quelconque influence intellectuelle significative - je n'ai fait que pique-niquer - mais à bien des égards, cette forme de liberté informelle était partout à Cornell[29] ».*

27 _ Comme l'a mis en lumière Sébastien Marot (*L'art de la mémoire, le territoire de l'architecture,* Paris, Ed. La Villette, 2010.), les *bulding cuts* de Matta Clarck ont à voir avec la théorie de Colin Rowe, qui fut son professeur, lorsqu'il distingue transparence littérale et transparence phénoménale. Voir le recueil d'articles de Colin Rowe *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MIT press, 1976.

28 _ À Berlin, Peter Eisenman a notamment construit un immeuble de logements sociaux (1981-1985) dans le cadre de l'IBA, qui abrite aujourd'hui le *Checkpoint Charlie Museum*, et plus récemment le *Mémorial aux juifs assassinés d'Europe* (2005).

29 _ Entretien avec Rem Koolhaas, réalisé par Jeremy Alain Siegel, Melissa Constantine, Matt Eshleman et Steven Zambrano Cascante, « OMA re : OMU », in *The Cornell journal of architecture*, n° 8 (cornelljournalofarchitecture.cornell.edu) (trad. Antoine Scalabre).

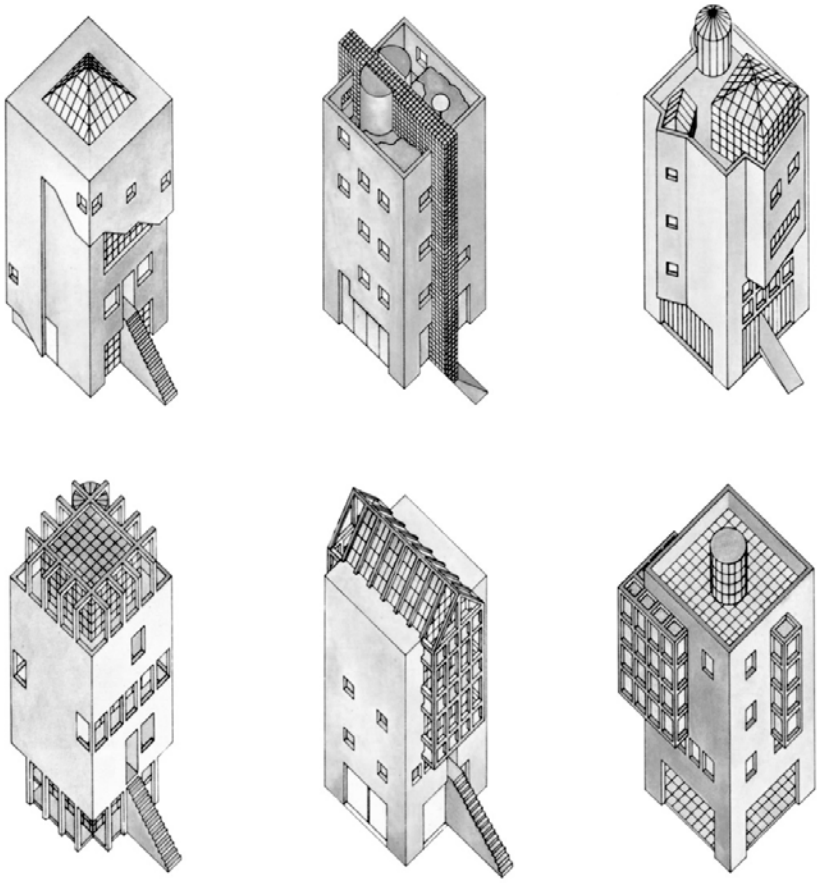


Colin Rowe, Cornell, Ithaca

© Anthony Eardley, 1967

De g. à d. : W. Seligmann, inconnu, F. Koetter, O.M. Ungers, J. Wells

© Arthur Ovaska et the Cornell AAP Archives, 1971



O.M. Ungers et Hans Kollhoff, villas urbaines,
concours pour Marbourg, 1976

À Ithaca, Hans Kollhoff est à la fois l'assistant pédagogique de Ungers et son collaborateur. Ayant quitté Berlin avec rancœur, Ungers se consacre désormais à l'enseignement et à la recherche. S'il ne construit plus, il recommence en revanche à participer à de nombreux concours qui sont, selon Florian Hertweck, l'occasion pour lui d'articuler et de tester ses concepts architecturaux[30]. Kollhoff travaille notamment avec lui au concours des maisons pour Marbourg, dont les axonométries sont aujourd'hui emblématiques de son œuvre. Kollhoff revient sur cette collaboration :

> *« C'était un très bon moment pour être avec lui (Ungers) : il était totalement dans sa période conceptuelle et fit quelques-uns de ses plus importants concours. Celui de Marbourg fut une expérience amusante. L'îlot était formé par plusieurs blocs. J'en ai dessiné quelques-uns, mais même lorsque Ungers y participait peu, c'était son influence qui me les faisait dessiner comme ça*[31] *».*

Auprès d'Ungers, Kollhoff trouve une méthode de conception et une véritable force de frappe intellectuelle. Ungers déploie une approche du projet par l'alternative, c'est-à-dire l'évaluation des variantes possibles à une esquisse initiale. Trente ans plus tard Kollhoff résume cette influence : « *le meilleur d'Ungers est là. C'est une méthode bien plus forte, à mon avis, que celle utilisée par les Italiens (par exemple Aldo Rossi), ou que l'approche de Rem Koolhaas, qui relève davantage du scénario*[32] ». Kollhoff a trouvé un professeur, un grand esprit avec qui échanger, un *spiritus rector*. Il explique : *« On pouvait lui parler très précisément en termes de concepts. Il se fichait de l'expression architecturale, du moment que le concept était bon*[33] *».* Dans un entretien accordé au *Cornell Journal of Architecture*, Rem Koolhaas manifeste une même fascination pour Ungers :

30 _ Voir l'entretien réalisé avec Florian Hertweck, en Annexes du mémoire.

31 _ Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit. p. 132.

32 _ Hans Kollhoff, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert,* op. cit. p. 154.

33 _ Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit p. 129.

« Il ne s'agissait pas d'une manière de penser ou d'une méthode, mais d'une présentation exaltante de sa propre façon de penser. Je parlerais d'extase, et dans cette extase vous vous retrouviez en permanence à prendre conscience de la manière dont un petit commencement pouvait être manipulé au fil d'une infinie série de variations, de transformations, jusqu'à voir de nouvelles idées s'y projeter. On côtoyait un virtuose de la pensée, et je dirais même un virtuose de l'intuition[34] ».

À travers ses projets et ses écrits, Ungers théorise à Cornell une série de thèmes récurrents : la transformation et l'assemblage (*la morphologie et la coïncidence des contraintes*), l'incorporation (« *la poupée dans la poupée* »), l'assimilation (*l'adaptation au genius loci*) et l'imagination (*le monde comme représentation*)[35]. Par ailleurs, il concentre son attention sur Berlin, lieu de tous les possibles à la fin des années 1970, où se joue la constitution d'une alternative aux modèles urbains anciens dans un monde post-industriel. Professeur à Berlin dans les années 1960, Ungers a largement contribué à faire évoluer l'enseignement en réorientant les exercices de projets sur Berlin elle-même, rompant avec les programmes autarciques de la tradition Beaux-Arts. À Cornell, il fait travailler dans un premier temps ses étudiants sur la ville d'Ithaca et ses environs, à travers des exercices de télescopage programmatique où s'entremêlent les problématiques de l'architecture, du paysage et de l'infrastructure. Les résultats s'apparentent à des mégastructures qui viennent se superposer au territoire « *as found* », à la topographie des rivières, des forêts, des ponts et des lignes électriques. En cela il s'éloigne radicalement du contextualisme par collage et de la dialectique entre nouveau et ancien prônés par Colin Rowe. Toutefois, à mesure qu'Ungers répond à des concours pour des projets en Allemagne, son enseignement se focalise sur Berlin.

34 _ Entretien avec Rem Koolhaas, « OMA re : OMU », Op. cit. (trad. Antoine Scalabre). « *It was not a way of thinking or any kind of method, but an unbelievably exhilarating presentation of his own way of thinking. It was almost an ecstasy on his part, and in this ecstasy you would be made constantly aware of how a small beginning could be manipulated through an endless series of variations, transformations, or new ideas projected onto it. It was really about being in the presence of a virtuoso of thinking - or even a virtuoso of intuition - perhaps intuition is a better word than thinking in his case.* »

35 _ Ces enjeux constituent les chapitres du livre d'Oswlad Mathias Ungers, *L'architecture comme thème*, Paris, Electa Moniteur, 1983.

Il fait ainsi participer ses studios à des concours pour le *Blauer See*, *Heiliger Stuhl*, le *Tiergarten*, et commence à organiser des *summer schools* sur place, encadrés par ses assistants Kollhoff, Koolhaas et Ovaska. Ungers invite également de nombreux confrères et propage l'intérêt pour Berlin en tant qu'objet d'étude architectural et urbain. Peter Smithson est de ceux-là, qui fait travailler ses étudiants sur le *Landwehr Kanal* de Kreuzberg.

Néanmoins, la posture d'Ungers à Cornell est délicate. En effet, dès son arrivée, Kollhoff comprend qu'il a mis les pieds dans une véritable guerre des maîtres à penser qui oppose Ungers et Rowe et divise la faculté d'architecture en deux clans. Kollhoff d'en décrire le climat :

> *« Je cherchais ma voie. À l'époque il y avait Ungers et Colin Rowe. Ils se battaient. Ils avaient leurs bureaux à deux étages différents. Ils devaient quand même se croiser, mais ne se parlaient pas. Les étudiants étaient séparés en deux groupes antagonistes : Rowe, Ungers… Ils n'étaient pourtant pas très éloignés. Mais c'était une époque où l'on pouvait se concentrer sur des différences de détail ».*

Ungers s'est rendu à Cornell à l'invitation de Colin Rowe, mais la brouille entre les deux hommes a été immédiate. Le motif réel en demeure toutefois incertain. Selon Kollhoff et Rob Krier[36], Rowe aurait convié Ungers en aspirant à trouver en lui un semblable, érudit, bibliophile, passionné par les villes anciennes. Koolhaas, autre témoin direct de cet antagonisme et résolument du parti d'Ungers, raconte :

> *« À cette époque Ungers était très torturé, il devait gérer une situation traumatique, dans laquelle la personne qui l'avait invité l'avait répudié dès son arrivée. Ce fut un véritable supplice. Il était d'une nature si fondamentalement sensible que ça l'a rendu très peu sûr de lui. Et dans cette insécurité, il cherchait différentes manières et différentes possibilités de faire de l'architecture[37] ».*

Cette opposition est d'autant plus difficile à comprendre que les deux enseignants engagent des réflexions sur la ville proches dans leurs problématiques : remise en cause de la table rase moderniste,

36 _ Hans Kollhoff, « Learning from O.M. Ungers symposium », Op. cit.

37 _ Entretien avec Rem Koolhaas, « OMA re : OMU », Op. cit. (trad. Antoine Scalabre).

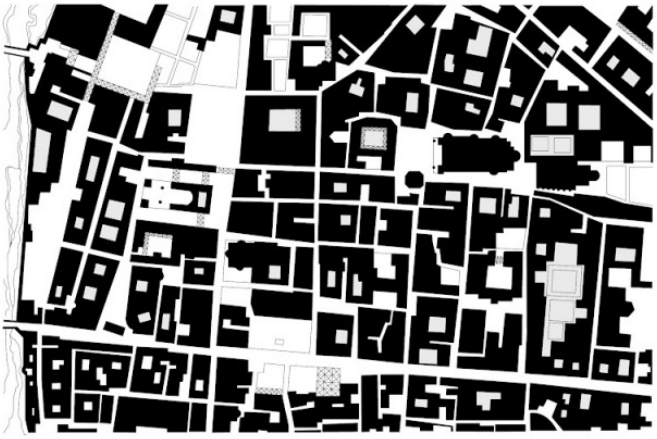
idée du collage, importance accordée aux sédimentations de l'histoire et interrogation sur ce qui fait la nature de la ville. S'il faut néanmoins chercher à les distinguer sur le plan intellectuel, il apparaît que Rowe porte son attention à une lecture historiciste de la ville fondée sur la recherche des permanences et des continuités (il tente de réconcilier le *theater of prophecy* du mouvement moderne au *theatre of memory* du tissu de la ville historique[38]), avec une nette fascination pour Rome et le plan Nolli. Dans son ouvrage majeur, *Collage city*[39], Rowe souligne la qualité du tissu dense et sédimenté de la ville historique, avec ses rues et ses places, ses accidents. Il distingue le « concept spatial » de ce velum du « concept corporel » du modernisme et son architecture d'objets. En d'autres termes, il considère que le fond, même s'il se trouve creusé de formes, doit l'emporter sur la figure isolée. Il illustre cette opposition en comparant les plans du centre de Parme au projet de Le Corbusier pour Saint-Dié. Il oppose les deux villes, l'une blanche (Saint-Dié), l'autre noire (Parme), la première constituant « *une accumulation de vides dans un plein peu travaillé* », la seconde « *une accumulation de pleins dans un vide peu travaillé* ». Aux objets de l'urbanisme moderniste il préfère l'espace de la ville constituée. Dans un essai sur l'enseignement de l'architecture aux États-Unis, Kenneth Frampton et Alessandra Latour reviennent sur le clivage intellectuel entre Rowe et Ungers :

> *« Aux environs de 1971, la friction entre Rowe et Ungers conduisit à un schisme, qui divisa l'école en deux camps : la faction de Rowe, orientée vers une réinterprétation de Le Corbusier et de Camillo Sitte, et la faction de Ungers, dont les intérêts oscillaient entre une histoire du mouvement moderne, menée dans le but de fournir une base formelle et opérationnelle à une pratique radicale, et une approche plus positiviste »*[40].

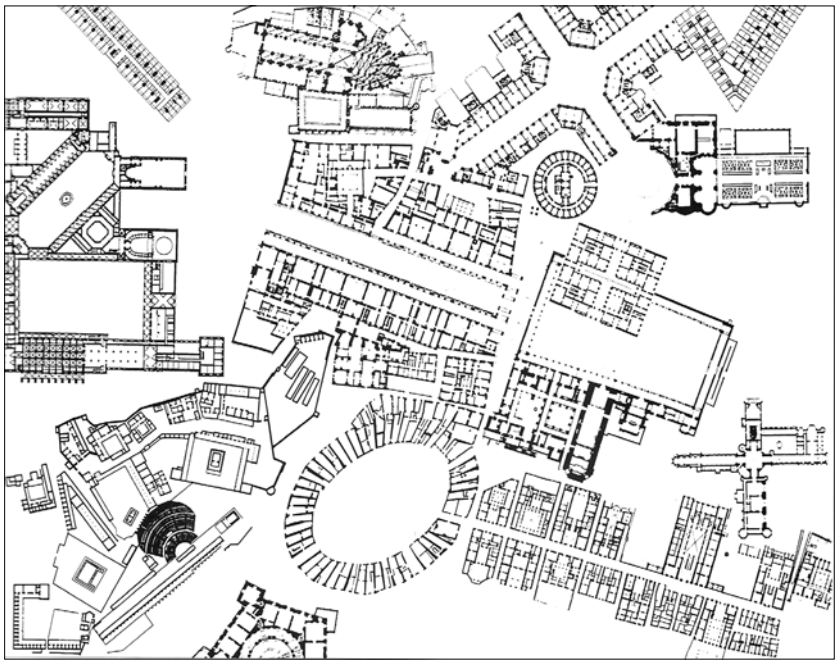
38 _ Le théâtre de la mémoire renvoie au projet de construction d'un théâtre mnémotechnique par le maître florentin de la rhétorique Giulio Camillo. Voir *Collage city*.

39 _ Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage city,* Op. cit.

40 _ Kenneth Frampton et Alessandra Latour, cités par Jasper Cepl, Op. cit. p. 12 (trad. Antoine Scalabre).



Comparaison des plans de Saint-Dié et de Parme,
Colin Rowe, *Collage City*, 1978



The city of composite presence

Hans Kollhoff et David Griffin, 1976

Ainsi que le suggère Kollhoff[41], par-delà les postures qui pouvaient opposer les deux professeurs, il en va peut-être davantage d'une affaire de caractère. Car Rowe était un intellectuel anglais, amateur de digressions et à la pensée nébuleuse, passé par l'université d'Austin au Texas où il contribua à fonder le mouvement des *Texas rangers*. Ungers quant à lui était un penseur plus rationnel, plus rigide, de culture germanique. Cette vision culturaliste est à prendre avec précaution. Néanmoins la réactualisation de Camillo Sitte par Colin Rowe, et plus tard par les frères Krier, et dans une autre mesure la profonde connaissance de l'histoire urbaine allemande manifestée par Aldo Rossi, ne doivent pas faire oublier les réticences fortes qui relèguent à cette époque les architectes allemands à la marge de la réflexion sur l'avenir des villes. Moins d'une vingtaine d'années après la fin de la seconde guerre mondiale, le drame du nazisme est encore très présent dans les esprits. Koolhaas rappelle le mauvais accueil fait en ce sens à Ungers par les membres du Team X :

> *« Il était significatif que moi, un néerlandais, me lie d'amitié avec un allemand. En 1972, c'était encore toute une histoire. Les Allemands étaient habitués à l'hostilité, une sorte de chape d'hostilité. Même dans le contexte du Team X, très important aux yeux de Mathias (Ungers), il n'a jamais été pris au sérieux. Il était juste toléré, et en réalité les gens murmuraient en permanence des critiques anti-allemandes, avec un terrible scepticisme sous-jacent*[42] *».*

Kollhoff devient, dans cet affrontement qu'il considère néanmoins comme ayant été très stimulant pour le climat d'enseignement[43], un intermédiaire entre les deux camps. Assistant et collaborateur d'Ungers, il fréquente ouvertement Colin Rowe. Et c'est notamment lui qui fabrique avec David Griffin l'image placée en frontispice de *Collage city* intitulée *The city of composite Presence (1976)*. Ce collage s'inscrit dans la veine de l'analyse critique du modernisme initiée par Rowe. Selon Florian Hertweck qui reprend la terminologie de Rowe, il constitue un « *cadavre*

41 _ Hans Kollhoff, « Learning from O.M. Ungers symposium », Op. cit.

42 _ Entretien avec Rem Koolhaas, « OMA re : OMU », Op. cit. (trad. Antoine Scalabre).

43 _ Hans Kollhoff, « Learning from O.M. Ungers symposium », Op. cit.

exquis de corps spatiaux et de corps architecturaux[44] ». Et selon Jasper Cepl, il résume à la perfection la pensée de « think-tank » constitué à Cornell : « *Ce collage* (constitue) *la plus puissante représentation d'une vision de la ville considérée en tant que structure complexe de relations spatiales et temporelles, qui traduit à la fois une dimension historique et poétique* »[45]. En effet, *The city of composite presence* juxtapose des exemples architecturaux d'époques très variées qui, objet ou texture, autonomes, introvertis ou ouverts, forment ensemble un plan. Annegret Burg[46] a identifié les différents édifices réunis par Kollhoff et Griffin : la villa Farnèse de Vignole à Caprarola, l'amphithéâtre de Lucques, le palais de la Résidence de Munich, la Galerie des Offices de Vasari à Florence, la cité grecque de Priene, l'unité d'habitation de Le Corbusier, la Via Garibaldi (Strada Nuova) de Gênes, ou encore la galerie Victor Emmanuel II de Milan. Soulignons la similitude du collage avec une gravure de Piranèse intitulée *Ichonographia Campus Martius*[47] (1762), et que Rem Koolhaas placera en couverture de son essai *What ever happened to urbanism ?* (1994). Kollhoff commente l'idée qui a sous-tendu la réalisation de cette image : *« Sonder l'entièreté du spectre artistique est bien plus intéressant que de se conformer exclusivement à une idéologie, qu'il s'agisse du modernisme révolutionnaire ou du contextualisme »*[48]. Ce commentaire traduit la volonté de Kollhoff d'échapper à la rigidité des postures doctrinales, pour élaborer une base réflexive plus libre, puisant aux sources de différentes conceptions en apparence opposées. Il éclaire donc la posture intermédiaire de Kollhoff entre Rowe et Ungers. Des années plus tard, Kollhoff détaille ces inspirations contrastées :

> *« C'est avant tout l'influence de O.M. Ungers, qui proposait une observation du phénomène urbain dans une perspective morphologique, par l'analyse et la conception, et celle de Colin Rowe qui suggérait l'unité complémentaire du plein*

44 _ Florian Hertweck, Op. cit., p. 260.

45 _ Jasper Cepl, Op. cit., p. 13.

46 _ Annegret Burg, *Kollhoff, Examples/Esempi/Beispiele*, Bâle, Birkhäuser, 1998, p. 22.

47 _ Toutefois, à la différence de *The city of composite Presence*, le *Campus Martius* (Champ de Mars) de Piranèse n'est pas un collage d'objets architecturaux existants, mais une utopie de fragments inventés.

48 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Arch +*, n° 105-106, octobre 1990, p. 41.

et du vide (solid and void) ainsi que la considération des précédents - exemples typologiques ou modèles - qui m'ont fait parvenir à une compréhension plus profonde de la ville européenne. Et puis « L'architecture de la ville » d'Aldo Rossi, qui donna une conférence à Ithaca. Voici les circonstances heureuses d'où provient ce collage. (...) Une ville de la modernité, si vous voulez, qui accepte son incapacité à produire une texture avec une aversion pour les conventions, mais qui fait appel, dans sa caractérisation, aux stéréotypes historiques[49] ».

De la pluralité des plans de bâtiments et de leurs qualités juxtaposées naît un ensemble qui dépasse les architectures considérées individuellement, pour proposer une vision de ville.

Sur le plan de la conception architecturale cependant, c'est auprès de Ungers que Kollhoff trouve matière à pratiquer à travers différentes collaborations pour des concours. À partir de 1978, la fin du séjour de Kollhoff à Cornell, Ungers est amené à construire un immeuble de logements à Berlin, le premier depuis son exil. Le projet de la *Lützow Platz* (1978-1982) marque ainsi son retour sur la scène allemande, bien qu'il s'agisse rétrospectivement d'un échec. Kollhoff en parle durement : *« Ungers a totalement échoué, parce que ces conceptions presque poétiques de la morphologie, confrontées à la réalité de la construction, ne pouvaient se conclure que par un désastre »*[50]. Et pour cause, tandis que Ungers prenait soin de dessiner avec minutie ses menuiseries, l'entreprise en charge des travaux avait déjà passé commande d'un lot de fenêtres industrielles bon marché. Projet emblématique aux yeux de Ungers, assemblage morphologique platonicien, l'immeuble de la *Lützow Platz* s'est heurté au contexte constructif berlinois de l'époque, résumé par Kollhoff en ces termes : « *constructions bas de gamme et promoteurs brutaux* »[51]. Plus encore, Kollhoff voit dans cette déconvenue un basculement, considérant qu'Ungers, déçu par le réel, commença dès lors à « *se détourner de l'approche morphologique pour entrer dans une quête obsessionnelle de la pureté géométrique* ». Dans ce rejet des concepts expérimentaux au profit de la mise au point d'un vocabulaire très simple, la trame carrée en façade devint la signature de Ungers. Cette grille, Kollhoff en revendique la paternité involontaire. Elle découle pour

49 _ Hans Kollhoff, entretien avec Jasper Cepl (2002), Op. cit., p. 38.

50 _ Hans Kollhoff, « Learning from O.M. Ungers symposium », Op. cit.

51 _ *Ibid*.

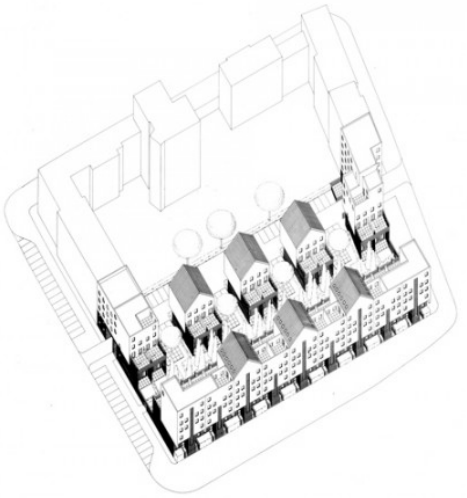
lui de la mauvaise interprétation de son dessin dans le cadre du concours pour l'*Hôtel Berlin*, un grand cylindre enfoncé au centre d'une base rectangulaire développant une colonnade périphérique, très inspiré de l'*Altes Museum* de Schinkel. Il s'en explique :

> *« L'apparence architecturale ne signifiait rien pour Ungers. c'était un avantage mais cela devint un problème. J'ai travaillé sur le concours de l'Hôtel Berlin (...) nuit et jour. Soudain, quelqu'un a dessiné ce cercle qui cassait l'attitude moderne. Mais alors vint la question de l'apparence : comment serait la façade ? Ungers ne s'intéressait pas aux façades. Je proposais de mettre une grille, comme une formule abstraite, pour dire « quelque chose doit arriver sur la façade mais nous n'avons pas à le faire maintenant, car ce n'est que le concours ». Puis, nous avons gagné le concours. Je n'étais plus à l'agence. Le projet fut retravaillé, mais la grille resta. Ungers eut soudain des commandes à Cologne, toutes ses façades étaient des grilles carrées.*[52] »

Le concours pour l'*Hôtel Berlin* est la dernière collaboration de Kollhoff avec Ungers. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de la carrière paradoxale et passionnante d'Ungers, mort en 2007, dont nous n'avons livré qu'un aperçu ramassé sur un temps court. De nombreux chercheurs étudient actuellement son œuvre. Par-delà son parcours de praticien marqué par une certaine radicalité formelle, on lui doit d'avoir réintroduit dans l'enseignement de l'architecture en Allemagne des fondamentaux tels que la connaissance de l'histoire, la théorie du projet, l'apprentissage de la description, et de manière globale un regard savant et historiciste dans la jachère intellectuelle de la fin des années 1970. Nombre d'architectes ayant par la suite fait carrière ont enseigné sous son mentorat ou travaillé dans son agence : Rem Koolhaas, Arthur Ovaska, Rob Krier, Peter Riemann et Helga Timmermann, la compagne de Kollhoff. Ungers, architecte souvent décrit comme rigide et excessivement conceptuel - « *une brute*[53] » dit de lui Rob Krier avec le sourire - a été pour Kollhoff une figure tutélaire marquante. Plus généralement, l'expérience américaine de Kollhoff est celle d'une immersion au cœur du débat architectural de l'époque, aux côtés des plus grands noms de la discipline. Il se souvient :

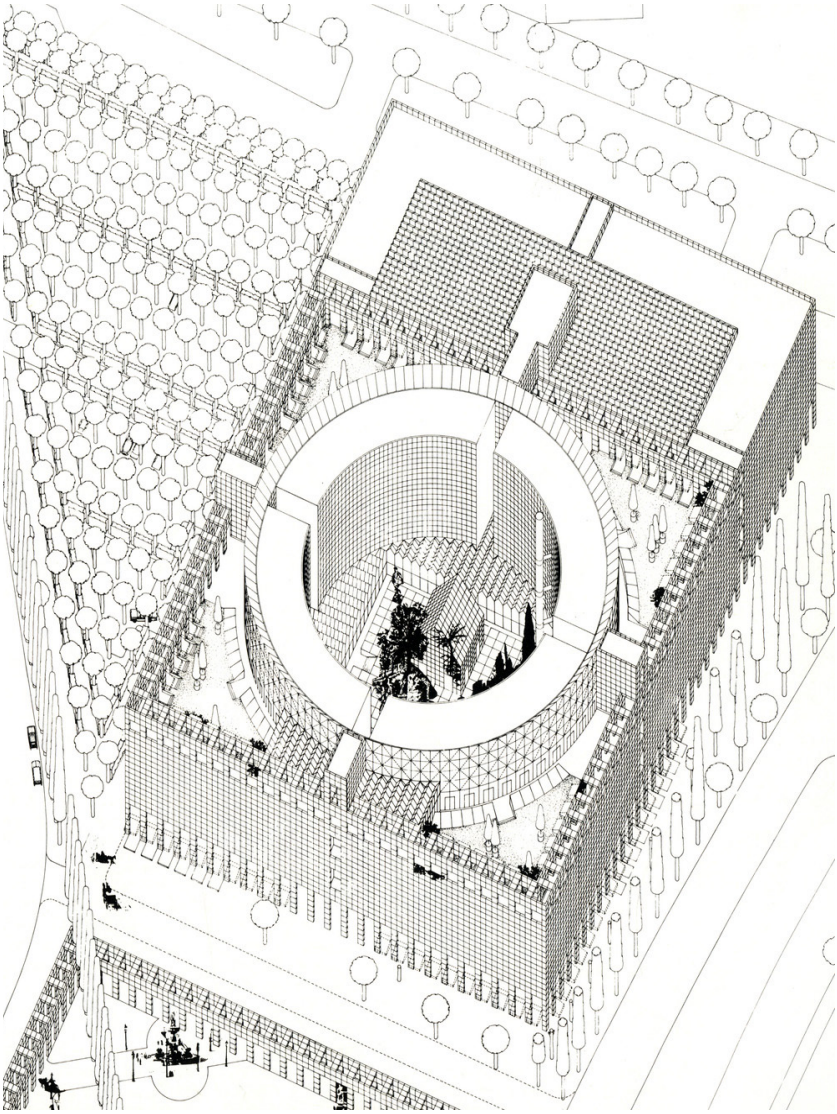
52 _ Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit. p. 132.

53 _ Ibid.



O.M. Ungers, logements collectifs,
Lützow Platz, Berlin, 1978-1982 (© UAA Köln, 1979)

Démolition du projet de la Lützow Platz, février 2013
© C.Schulz / Berliner Zeitung



O.M. Ungers et Hans Kollhoff, Hôtel Berlin,
concours pour Berlin, 1976

« Tout se passait là, à ce moment. Il y avait Rob Krier qui travaillait dans l'agence de Ungers, alors que Léon Krier, lui influença beaucoup Rowe. (...). Si Ungers fut ma plus grande influence, Rem Koolhaas a été aussi très important. Je suis parti trois mois à Los Angeles où Ungers faisait un séminaire. Le « RATS » : rationalist seminar. Ce fut une expérience incroyable. Nous avons travaillé avec Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Rob et Léon Krier, Rem Koolhaas, Elias Zenghelis, Massimo Scola, Peter Eisenman, Cesar Pelli, Charles Moore, Ungers…[54] »

Aux États-Unis, Kollhoff cultive une pensée conceptuelle, fréquente des figures majeures de l'architecture, fait ses armes en tant que jeune enseignant et affûte sa pratique par l'exercice des concours. Il y passe en tout trois années : « *Trois ans. Très denses. Pour un Européen, c'était incroyable de découvrir le développement des USA. C'est à cette époque que j'ai commencé à penser en termes d'Européen et d'Américain au lieu d'Allemand ou Français* ». Ayant acquis une autonomie intellectuelle et projectuelle qui demandait à s'épanouir dans son pays d'origine, Kollhoff rentre en Allemagne en 1978. Il fonde avec Arthur Ovaska sa première agence à Berlin.

KOLLHOFF, FRANC-TIREUR DANS L'IBA

L'IBA, renouveau de la pensée urbaine à Berlin

En quittant Cornell pour rentrer en Allemagne, Kollhoff renonce à une possible carrière universitaire aux États-Unis. À l'occasion des deux *summer schools* qu'il a encadrées à Berlin, en 1976 et 1977, il a noué des contacts qui lui permettent toutefois de trouver un poste d'enseignant à la *T.U.*. Et Kollhoff justifie son installation à Berlin par l'opportunité que constituaient les prémices de l'IBA :

54 _ Hans Kollhoff dans un entretien avec Jasper Cepl, Op. cit., p. 38.

« J'avais le choix: rester aux USA et enseigner, mais je voulais construire et je pensais que ce serait plus facile en Allemagne. Ungers n'a jamais construit aux USA. Il a beaucoup essayé mais n'y est jamais parvenu. Aux USA, c'est très dur de construire pour un étranger, alors je suis allé à Berlin. (...) L'IBA commençait à germer et je pensais que quelque chose pourrait arriver.[55] ».

L'IBA est une période charnière dans l'histoire urbaine de Berlin, un changement de paradigme majeur dans la pratique architecturale autant que dans l'idéologie de la planification. L'IBA organise les modalités d'un grand programme de rénovation qui, comme l'a été en son temps l'Interbau 54 dans le *Hansaviertel*, aspire à présenter une exposition d'architecture construite d'envergure internationale, élaborée sur une décennie. Elle se constitue véritablement en 1978, avec le soutien politique du Sénat de Berlin. Devant initialement se tenir en 1984, l'IBA est décalée à 1987 pour coïncider avec le 750e anniversaire de la ville. L'IBA fédère progressivement un collectif d'architectes, de citoyens et d'élus municipaux autour d'une volonté partagée de s'opposer à la rénovation spéculative qui éventre le tissu prussien des *Mitskasernen* (caserne à loyer) hérité du XIXe siècle, et qui voit se construire en périphérie de grands ensembles de logements autarciques. Il s'agit également de proposer l'alternative, de penser et d'expérimenter de nouvelles méthodes pour fabriquer la ville. La volonté de réforme urbaine de l'IBA doit faire avec un contexte urbain difficile. Berlin Ouest est une ville sans intensité, qui présente selon Annegret Burg un « *caractère provincial* »[56]. Le centre-ville de l'ancienne métropole est devenu après la construction du mur une périphérie, et les projets en développement concernent tous des programmes de logements sans possibilité d'animer les rez-de-chaussée de commerces, cafés ou restaurants, faute de demande. De plus, la critique des opérations d'aménagement modernistes a conduit au rejet du principe même de grande intervention. L'IBA entend donc reconstituer les îlots endommagés par les bombardements par de petites interventions à l'échelle parcellaire. Plutôt que d'un profond remembrement, il s'agit d'un programme d'interventions ponctuelles.

55 _ Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit. p. 132.

56 _ Annegret Burg, Op. cit, p. 32.

L'IBA est articulée en deux mouvements concomitants ayant chacun un périmètre propre. D'une part, l'IBA *neu-Bau* (nouvelle construction), emmené par l'architecte Josef Paul Kleihues, préconise pour des projets de logements neufs un travail architectural de sutures avec l'existant, avec en toile de fond un retour à la matrice urbaine d'avant-guerre. Il s'agit d'une reconstruction du tissu « *à la fois morphologique et sociale*[57] », qui s'adapte aux situations en privilégiant la forme urbaine sur l'esthétique architecturale. Cette démarche prend le nom de *Kritische Rekonstruktion* (reconstruction critique). D'autre part, l'IBA *alt-Bau* dirigée par Hardt Waltherr Hämmer, s'attache à remettre en état le tissu existant afin de permettre le maintien sur place des habitants, à l'image de ce qui s'est fait à Bologne. Hämmer s'oppose farouchement à la rénovation urbaine et prend la défense des collectifs d'extrême gauche qui squattent les lieux menacés. Il prône la réparation des immeubles et des îlots en péril. Avec pour objet le tissu urbain autant que le tissu social, sa doctrine est appelée *Behutsame Stadterneuerung* (*rénovation urbaine prudente*, le plus souvent traduit par *réparation douce*). Ainsi, à Berlin, la reconstruction critique de Kleihues et la *réparation douce* de Hämmer sont aux fondements d'une nouvelle approche de la ville. Hämmer et Kleihues deviennent officiellement directeurs de l'IBA en 1984.

L'IBA procède d'une double genèse amorcée deux décennies auparavant. La publication de *Die gemordete Stadt* (la ville assassinée, 1965) de Wolf Jobst Siedler a mis en exergue la menace qui pèse sur le Berlin historique. L'auteur y développe la théorie des « *deux destructions* » : celle des bombardements massifs de la seconde guerre mondiale, et celle conduite par la politique de rénovation urbaine. Cette théorie influencera par la suite Hans Stimman (responsable de l'urbanisme à Berlin à partir de 1991), qui se donnera pour projet d'éviter une troisième destruction, celle potentiellement engendrée par la réunification de la ville après 1989. Cet ouvrage, pourtant conservateur, trouve échos dans les mouvements contestataires issus de 1968 et les squats sont utilisés comme méthode de lutte pour la sauvegarde de la ville ancienne. Circule le slogan : « *Mieux vaut que notre jeunesse occupe des logements vides plutôt que des pays étrangers*[58] ». Cette démarche porte le nom d'*Instandbesetzung*, un jeu de mots

57 _ Voir l'entretien avec Corinne Jaquand, en Annexes du mémoire.

58 _ *« Es ist besser unsere Jugend besetzt leere Häuser als fremde Länder »,* voir le site d'archive du mouvement des squats berlinois *berlin-besetzt.de.*

en allemand : le verbe *besetzen* signifie squatter, tandis que le verbe *instandsetzen* signifie réparer. Les *Instandbesetzer* sont donc des squatters qui remettent en état les appartements qu'ils occupent au sein des grands îlots prussiens, dans des quartiers désormais situés en bordure du mur. En effet, la classe moyenne délaisse cet immobilier délabré, attiré par le cadre de vie de la grande banlieue Ouest, un paysage périurbain de villas avec jardin, très peu dense, entre lacs et forêts. Des squats procède l'idée de *réparation douce* selon un mouvement *bottom-up* soutenu par une partie du monde intellectuel berlinois[59].

La seconde histoire fondatrice de l'IBA est celle de la doctrine de la reconstruction critique de Kleihues, qui s'est notamment distingué à travers son projet pour le *Block 270* (1973-1979) à Wedding, « *premier projet îlot depuis la seconde guerre mondiale à Berlin construit directement à l'alignement sur rue, exemple précoce d'une rénovation urbaine circonspecte*[60] ». Kleihues réfléchit aux méthodes à mettre en œuvre pour compléter le tissu ancien abîmé. Léon Krier, qui travaille à cette époque dans son agence, développe l'idée d'une reconstruction historiciste. Ainsi, les recherches de Kleihues constituent une radicalisation des thèses d'Aldo Rossi, en même tant qu'elles absorbent l'historicisme de Krier. Elles insufflent au débat sur la sauvegarde du tissu berlinois une dimension savante, qui se diffuse rapidement parmi les jeunes architectes allemands. Kleihues écrit : « *les règles trouvées dans la stabilité historique de la ville, comme par exemple la construction de blocs alignés en marge des rues ou la hauteur des gouttières devraient être respectées pour donner une image uniforme à la ville, sans copier les détails décoratifs*[61] ».

L'IBA constitue un événement capital dans l'histoire urbaine de Berlin. De nombreux architectes étrangers sont invités à concourir aux différentes consultations. On peut citer les participations - réalisées ou non - d'Aldo Rossi, Alvaro Siza, Christian de Portzamparc,

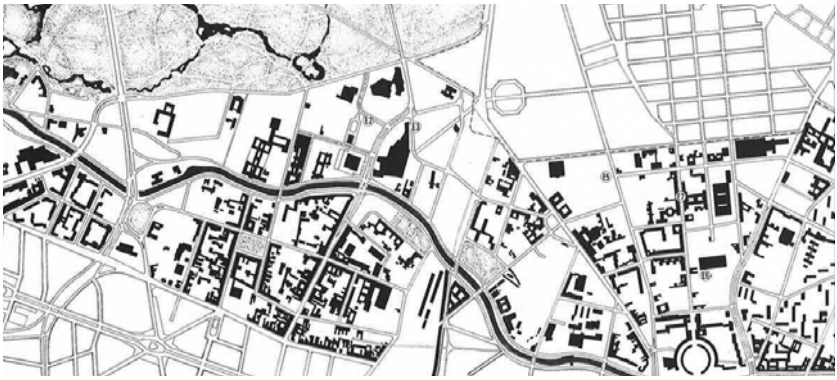
59 _ Corinne Jaquand rappelle que « *la revalorisation de ce patrimoine (prussien) était alors encouragée par l'historien de l'architecture Julius Posener* ». Corinne Jaquand, « La Potsdamer Platz de Berlin ou la mégastructure critique », in TURREL, Denise, Villes rattachées, villes reconfigurées, XVIe - XXe siècle Paris, IFA, 1992.

60 _ Michael Imhof et Léon Krempel, *Berlin nouvelle architecture*, Imhof Verlage, Petersberg, 2007, p. 8 (trad. Antoine Scalabre).

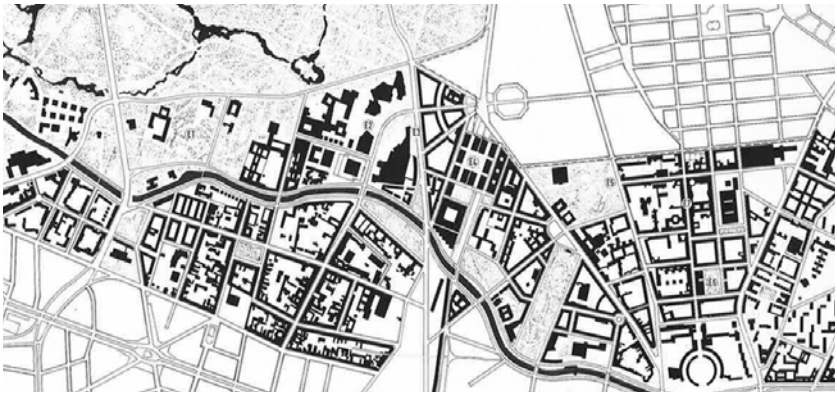
61 _ Ibid., p. 9.

Vue de la Danckelmannstrase, Charlottenburg, Berlin (1981)
© W.Sünderhauf / Umbruch-Bildarchiv

Immeubles réalisés dans le cadre de l'IBA, de gauche à droite :
Aldo Rossi, Jay Johnson, Gianni Braghieri, Christpher Stead, Block 10,
Kochstrasse 1-5, Wilhemstrasse 39, 1986-1987 ©Jim Hudson
Mario Botta, Peter Cook, Block 234 Lützow Platz, 1984, cc
Alvaro Siza, Schlesische Straße 7 « Bonjour tristesse », 1983, cc



Situation existante



Master plan de l'IBA

Josef-Paul Kleihues, extrait de « Sieben Essentials zum Rahmenplan für die Neubaugebiete der Internationalen Bauaustellung Berlin », in *Bauwelt*, n° 72, 1981

Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Liebeskind ou encore Herman Herztberger. Les architectes allemands ne sont pas en reste, Josef Paul Kleihues et Hardt Waltherr Hämer - les directeurs des deux programmes de l'IBA qui président la plupart des jurys - distribuent des commandes aussi bien aux professionnels reconnus, comme Ungers ou Hollein, qu'à de jeunes équipes moins expérimentées. Parmi ces nouveaux entrants, Arthur Ovaska et Hans Kollhoff qui remportent en 1980 le concours restreint pour l'aménagement du *Block 33*. L'IBA est donc un tremplin dans la carrière de Kollhoff, il perce grâce à elle.

Kollhoff et Ovaska pour le Block 33, premier grand projet berlinois

Hans Kollhoff et Arthur Ovaska sont lauréats du concours organisé en 1980 dans le cadre de l'IBA pour le *Block 33,* aussi appelé îlot Victoria*,* un programme de logements sur un vaste terrain en friche situé à Kreuzberg. Ils doivent composer avec les constructions voisines épargnées par les bombardements : le bâtiment des assurances Victoria (1906), le bâtiment baroque qui accueillait alors le *Berlin Museum* (1734) et un immeuble de bureaux dessiné par Erich Mendelsohn pour IG Metall (1930) plus au sud. L'échelle de l'opération est exceptionnelle dans le cadre des projets IBA, permettant une réelle réflexion quant à la stratégie urbaine. Kollhoff et Ovaska remportent le concours pour le plan d'ensemble, qu'ils remanient largement l'année suivante, avant que le projet ne soit finalement divisé en plusieurs opérations. Il s'agit de répartir la commande pour offrir une opportunité de construire à différents architectes, au détriment néanmoins de la cohérence globale. Dans un entretien publié en 1990, Kollhoff réprouve clairement la stratégie urbaine consistant à parcelliser les grandes entités foncières en petits lots. Il s'agit selon lui d'une approche disqualifiée dès les années 1920 par les immeubles à cours construits à Vienne et la *Siedlung* du fer à cheval de Bruno Taut à Berlin, grandes formes architecturales et urbaines qui marquent la disparition relative du petit parcellaire. S'inscrivant dans la filiation du modernisme allemand, il écrit :

« Les énormes problèmes de logements que nous rencontrons aujourd'hui auraient été abordés bien plus tôt si on avait accepté les grandes pièces urbaines autonomes. C'est une réalité économique, on opère facilement avec des unités répétitives et une planification du chantier bien organisée. Sans faire miroiter aux gens qu'ils habiteront des villas ou quoi que ce soit du genre[62] *».*

Ayant conçu le plan général de l'opération, Kollhoff et Ovaska ne construisent donc finalement qu'une barre de logements et un plot en cœur d'îlot. Ils sont toutefois également missionnés pour concevoir le jardin du musée, élément important de leur proposition initiale et qui sera effectivement réalisé.

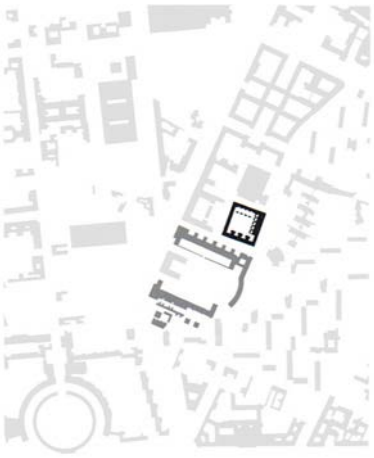
Leur projet, dans sa version remaniée de 1981, forme deux grands îlots fermés sur leurs périmètres par des barres relativement fines, respectueuses du gabarit mitoyen, placées de part et d'autre d'une nouvelle rue. Le plus grand de ces îlots s'appuie sur le bâtiment des assurances Victoria existant, dont il restitue l'angle disparu. Son centre évidé, très vaste, est traité en jardin. Le second îlot est plus étroit, en bordure du parc du musée. Un passage perpendiculaire à la nouvelle rue relie les deux cœurs d'îlot. La typologie des immeubles à cours berlinois n'est pas ici réinterprétée, à l'inverse de ce qu'a fait Rob Krier dans le cadre d'une grande opération voisine. Kollhoff et Ovaska proposent une forme urbaine qui puise son inspiration dans les opérations de logements du modernisme allemand. La référence historique est revendiquée :

« Le projet, qui se situe à seulement dix minutes du centre historique de Berlin, cherche à la fois la comparaison avec le bâtiment WOGA de Mendelsohn et les Siedlungen de Bruno Taut, aux marges de la ville. Tout comme Mendelsohn, nous avons accepté le défi de créer un ensemble résidentiel urbain qui ne serait pas hostile à la ville, mais qui traiterait sa situation particulière comme un enrichissement de la qualité de vie métropolitaine[63] *».*

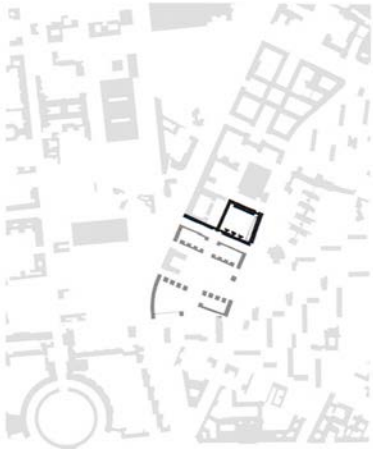
La barre de logement dessinée par Kollhoff et Ovaska présente une sobre façade d'enduit clair sur laquelle est ajoutée une épaisseur bâtie parée de briques, percée de balcons et de loggias, et qui offre de petits

62 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 42 (trad. Antoine Scalabre).

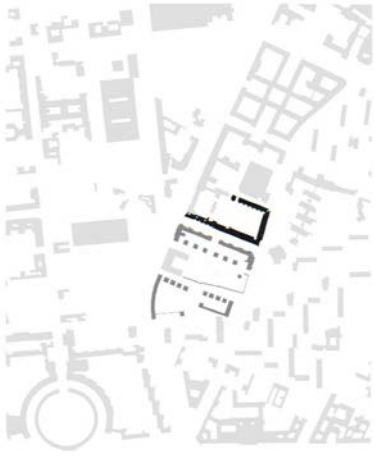
63 _ Hans Kollhoff dans un entretien avec Jasper Cepl, Op. cit., p. 47.



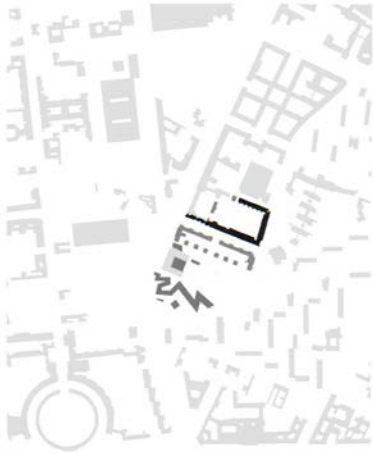
1977
concours



1981–1982
projet révisé

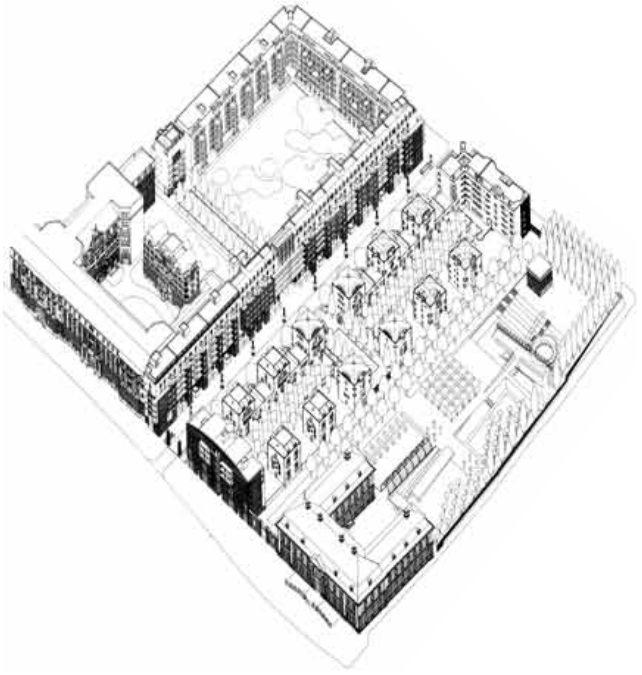


1984–1986
projet réalisé



2016
après la
construction
du Musée juif

Études morphologiques pour le block 33 / chronologie des plans de masse, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, 1980



Axonométrie générale pour le block 33, projet révise de 1981-1982
Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, 1980

Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, logements collectifs, îlot Victoria, Lindenstrasse, Kreuzberg, Berlin, 1980-1986

Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, logements collectifs, îlot Victoria, Lindenstrasse, Kreuzberg, Berlin, 1980-1986

espaces supplémentaires aux appartements, salle à manger réduite et jardin d'hiver. La façade est tramée par des avancées bâties qui forment arcades sur les deux niveaux inférieurs. Entre ces manières de pilastres, bien que l'ensemble soit très unitaire, les séquences de percements varient. L'attique du bâtiment, en léger recul, abrite des duplex. Le passage vers le cœur d'îlot est signalé au centre de la façade par un mur-rideau en verre. Les typologies d'appartements sont variées, disposées en trois familles sur la grande longueur, desservies soit par coursive soit par des cages de distribution éclairées côté jardin. La façade, sobre et sophistiquée, jouant du contraste et des parements, propose de la variété au sein d'un dispositif rationnel et unitaire. Le plot, une petite tour construite au centre de l'îlot, reprend et isole l'un des modules de la barre, une cage de distribution desservant deux appartements traversants.

Dans sa forme définitive livrée en 1986, l'îlot le plus étroit a été fractionné en petites villas urbaines dont le dessin échappe à Kollhoff et Ovaska, de même qu'ils ne réalisent qu'un seul des trois côtés qui ferment le grand îlot. Toutefois le principe de la nouvelle rue traversante a été préservé. Le caractère public et accessible du grand cœur d'îlot efface la distinction entre façade avant et façade arrière, rue et cour privée. Kollhoff revendique cette distinction floue comme une « *provocation*[64] ». Son intention est de permettre la perception simultanée de la singularité des immeubles en même temps que la cohérence d'ensemble de l'opération. Il revient sur les difficultés rencontrées face à la maîtrise d'ouvrage de l'IBA :

> *« Notre souci principal était de faire une architecture urbaine. (...) Et ce, à une échelle que nous avons eu beaucoup de mal à imposer car nous nous sommes heurtés à toutes les résistances politiques imaginables. Le but de l'IBA était de construire des maisons de ville ; or, nous avons maintenu notre proposition et, face à des cubes, nous avons réalisé un ensemble de sept étages. (...) Nous avons essayé par tous les moyens de construire un morceau de ville (...) Le fait que les maisons de ville de l'IBA n'ont créé que des situations urbaines très ponctuelles est dû à la mono fonctionnalité : il n'était question que de logements ; ni de commerces ni de bureaux. Mais cela est dû également aux moyens très limités de l'IBA* [65] *».*

64 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 43 (trad. Antoine Scalabre).

65 _ Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Op. cit., p. 99.

Kollhoff et Ovaska prennent leurs distances avec les préconisations de l'IBA et empruntent librement à la modernité allemande des années 1920, en portant le principe d'une grande pièce urbaine. Kollhoff écrit : *« La plus grande erreur consiste aujourd'hui à ne plus laisser les choses se développer par elle-même, à la place on leur impose une idéologie*[66] ». Ils détournent relativement le principe de la reconstruction critique, qui préconise certes la réactualisation des formes urbaines historiques, mais celles de la ville prussienne du XIXe siècle plutôt que du modernisme allemand. Cependant, la reconstruction critique n'est pas pour autant une doctrine érigée contre le modernisme, mais contre les dérives de l'urbanisme moderne. Elle cherche à restituer la trame urbaine sans préconiser une écriture architecturale à l'identique du passé, et la production architecturale de l'IBA revêt une grande diversité dans laquelle s'inscrit le projet pour le *Block 33*. Insistant sur la tension entre tradition urbaine et modernité de l'écriture architecturale, Gaëlle Pinson en livre une définition nuancée :

> *« La reconstruction critique est critique au sens littéral, passant au crible les formes héritées pour n'en retenir que la permanence vivante. Les choix sont parfois complexes : la modernité fait partie de l'histoire, mais la première aurait rejeté la seconde. Dès lors, cette « reconstruction » cherche la voie du dialogue entre tradition et modernité, cherche la contradiction de la modernité non par la rupture, mais par une évolution lisible à travers ses moments et ses lieux*[67] *».*

Le projet pour le *Block 33* s'inscrit donc dans le cadre de l'IBA, mais affirme sa singularité. Leur proposition se distingue en ce qu'elle ne cherche pas à recréer une texture d'îlots à cours compacte, selon un parcellaire redivisé, mais préserve la grande dimension du site et définit un vaste cœur d'îlot planté, délimité par des barres développant des linéaires de façades homogènes. Le projet se montre respectueux des éléments historiques du contexte sans chercher le mimétisme morphologique. Kollhoff aime à insister sur la posture à contre-courant qui commande le projet, en affirmant que s'ils ont pu mener à bien leur

66 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 42 (trad. Antoine Scalabre).

67 _ Gaëlle Pinson, « La reconstruction critique à Berlin, entre formes et idéologies », Le visiteur, n° 6, p. 130-155.

intention, c'est en ne se conformant pas l'idéologie de l'esprit du temps (*Ideologie des Zeitgeistes*[68]). Cette commande offre à Kollhoff et Ovaska l'occasion d'un premier grand projet de logements dans Berlin. Les deux architectes se saisissent de l'opportunité pour tracer un sillon qui leur est propre, proposant une architecture audacieuse dans sa forme urbaine mais sobre et sans effet grandiloquent dans son écriture.

L'affirmation d'une architecture : les monolithes de briques

Par la suite, Kollhoff obtient plusieurs commandes qui vont lui donner l'occasion de développer un style architectural plus radical. Projet emblématique de cette période, la barre de la *Luisen Platz* (1982-1987) se situe à deux pas du château de Charlottenburg. Kollhoff propose pour fermer la pointe d'un îlot inachevé une barre concave en forme de banane (*Bananenfigur*), inspirée du Crescent de Bath en Angleterre[69]. À ses yeux, le Crescent est un objet architectural remarquable, autonome mais urbain, qui embrasse le paysage en tournant le dos à la ville. Le projet de la *Luisen Platz* recherche cette même relation d'interface entre la place du château et l'intérieur de l'îlot. La façade avant du projet, concave, qualifie l'espace public, tandis que la façade arrière s'ouvre sur une cour privée définie par le profil des mitoyens. L'immeuble fait abstraction du parcellaire ancien et marque sa distance au contexte tout en y trouvant des accroches. Il s'agit d'un collage plutôt que d'une couture. Le projet de la *Luisen Platz* respecte le gabarit des hauteurs alentour, mais développe une façade imposante. Au rez-de-chaussée, ouvrant sur le dégagement public ménagé par la courbure du bâtiment, des appartements en duplex profitent chacun d'une adresse individuelle sur rue. La barre est couronnée par une toiture en aile d'avion d'inspiration moderniste. Interrogé sur la référence corbuséenne du projet, Kollhoff explique :

> *« Ce que je refuse, ce sont les références purement formelles. Un emprunt doit être soutenu pas autre chose. Bien sûr Mies et Corbu sont présents dans mes œuvres. Mais c'est parce qu'ils sont là. Ce sont des figures importantes. Bien*

68 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 42 (trad. Antoine Scalabre).

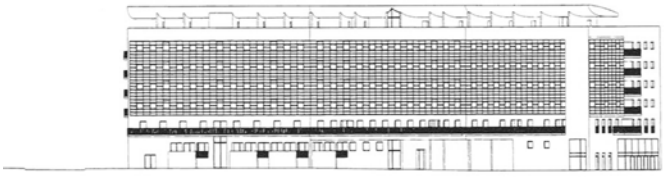
69 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 40-45.

sûr, le toit de Luisen Platz peut être interprété comme une référence directe à Le Corbusier. Mais si l'on veut faire un toit, pas un toit terrasse, un vrai toit, qui puisse exister au côté des toits pointus, on a peu de choix[70] ».

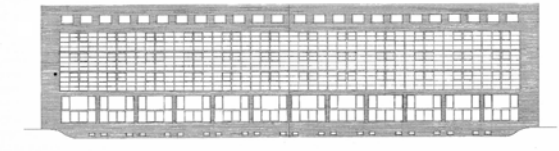
Dans un même esprit, Kollhoff dessine à la fin des années 1980 le projet de logements de la *Seesener Strasse* (1988-1994), construit après la réunification. En bordure des voies ferrées, une barre parée de briques sombres vient compléter le grand côté d'un îlot historique, sans toutefois se raccorder aux pignons mitoyens laissés apparents. Comme à la *Luisen Platz*, la barre est déformée, ici un pli plutôt qu'une courbure forme une légère concavité, qui préserve quelques arbres existants. L'immeuble se présente comme une barre monolithique. On accède aux logements par la cour, où le soubassement est distingué par un parement en granit de Trieste gris sombre. La façade arrière est simple et ordonnée, des fenêtres régulières sur une trame carrée. Au dernier étage, une galerie en débord crée un balcon filant. Le rez-de-chaussée comme les deux derniers étages sont traités en duplex. La façade avant est occupée en partie par une bande vitrée sur plusieurs niveaux, des plis réguliers légèrement saillants derrière lesquels chaque appartement dispose d'une loggia permettant la mise à distance des nuisances occasionnées par le passage des trains. La façade évoque l'architecture de verre de l'expressionnisme allemand du début du XXe siècle, tandis que les petites lucarnes carrées percées au dernier niveau renvoient davantage aux *Siedlungen* de Taut. Les emprunts sont manifestes, mais la figure d'ensemble est inédite, sobre et puissante.

Le temps d'une décennie, de 1982 à 1994, Kollhoff a défini deux éléments majeurs de son architecture : un rapport au contexte respectueux mais qui n'est pas mimétique, trouvant le moyen de se démarquer de manière légèrement provocante, ainsi qu'un style propre, celui des monolithes de briques aux détails finement travaillés, qui n'est pas sans rappeler l'architecture hollandaise. La maison des jeunes de *Demminer Strasse* à Berlin (1986-1988) en constitue un exemple précoce, les plots du *Malchower Weg* (1991-1994) une déclinaison à l'échelle d'un grand programme de logements, l'opération *KNSM-Eiland* à Amsterdam (1989-1994) est une métamorphose de l'îlot creusé, et la crèche *Am*

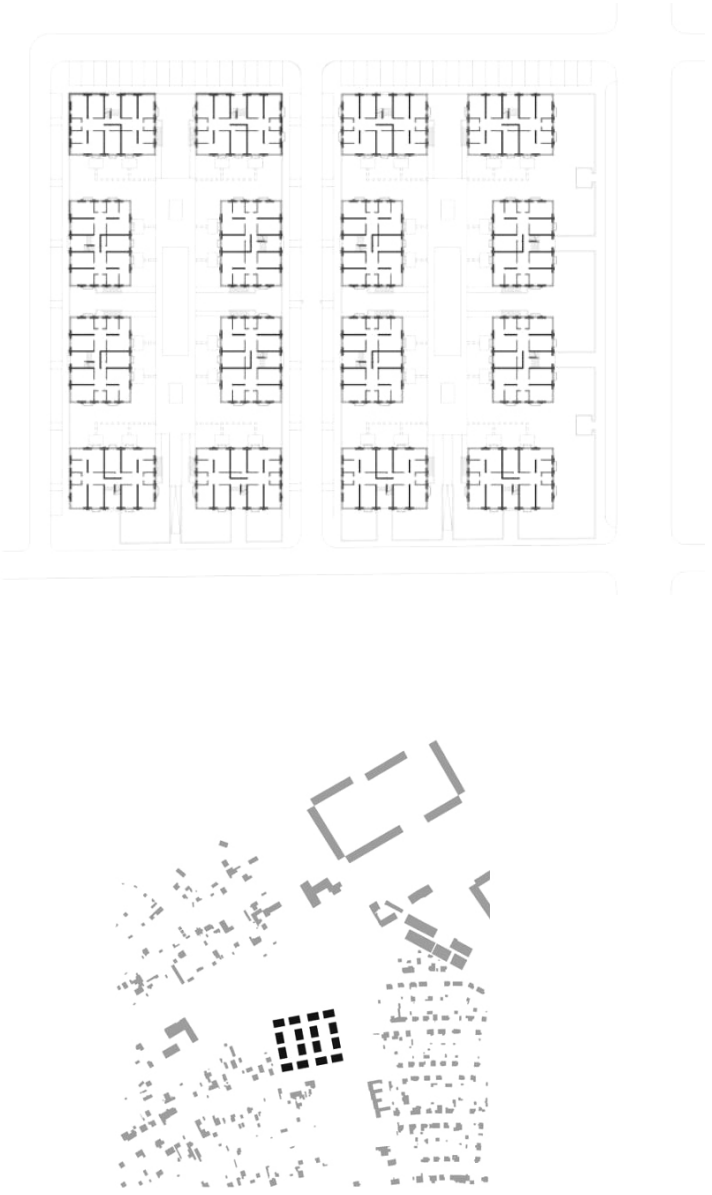
70 _Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit p. 132.



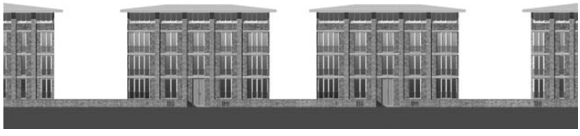
Hans Kollhoff, logements collectifs, Luisen Platz,
Berlin, 1983–1987



Hans Kollhoff, logements collectifs, Seesenerstrasse, Berlin, 1988–1994



Hans Kollhoff, ensemble de logements Malchower Weg, Luisen Platz, Berlin-Hohenschönhausen, 1994



Tiergarten de Francfort (1992-1994) approfondit le thème du gradin. Ces projets sont variés dans leurs formes mais présentent tous un caractère massif, monolithique, une même enveloppe de briques. Ils puisent aux sources du modernisme mais en rejettent l'abstraction immaculée. Ils sont ancrés au sol et affirment leur capacité à s'insérer dans la ville tout en renouvelant la perception.

LA RÉUNIFICATION, UN REVIREMENT ?

Dévoiement de la reconstruction critique, d'une cause à un style

La chute du Mur de Berlin le 9 novembre 1989 met fin à une partition artificielle établie un quart de siècle auparavant. Le bouleversement est majeur. Les quartiers périphériques qui bordaient la frontière militarisée se retrouvent en position centrale, le *no man's land* qui séparait les deux parties de la ville est désormais une béance sans statut. La chute du Mur entraîne bientôt la fin de la RDA. À Berlin, la réunification des deux Allemagnes est un projet politique autant qu'un projet urbain, qui sera mené sous le signe de la reconstruction critique. Or cette notion, plutôt que de restituer la mutation de la capitale allemande dans sa complexité architecturale et urbaine, politique et économique, historique et culturelle, dépose à l'inverse sur la période un voile simplificateur qui en gomme la complexité. Preuve en est, elle qualifie à la fois la méthode de rénovation urbaine déployée par l'IBA avant la chute du mur et les principes qui, à la réunification, ont présidé à la reconstruction rapide et massive du centre-ville. Historiographiquement, la reconstruction critique qualifie en premier lieu la période post-réunification. Dans son article[71] publié en 2000, Gaëlle Pinson souligne que la reconstruction critique de l'IBA était une spécificité de Berlin Ouest, vecteur de propagande contre le bloc ennemi : *« dispersée dans la ville et destinée à perdurer, l'IBA participait surtout du conflit idéologique entre les deux Allemagne,*

71 _ Gaëlle Pinson, « La reconstruction critique à Berlin, entre formes et idéologies », Op. cit.

chacune affichant dans sa partie de la ville les marques visibles de son régime[72] ». Cette notion à l'interprétation polémique a par la suite constitué le *« mot d'ordre d'une profession en cours de réunification à la fin de 1989, cadre de contrôle des investisseurs, vecteur d'imposition de l'idéologie ouest-allemande, voire outil de destruction légitime à partir de 1996*[73] ».

Le projet social et urbain des origines est devenu, fort de son succès, une doctrine relativement dévoyée par son portage politique et qui donne lieu sur le plan architectural à des expérimentations qui « *jouent à réinterpréter la ville européenne*[74] ». Généralisée, appliquée de manière systématique, elle se constitue progressivement non plus comme une cause préoccupée des habitants mais comme un style historiciste et normatif qui s'apparente davantage à du mimétisme, voire pour certains observateurs à du pastiche. La chute du Mur amplifie l'échelle opératoire de la reconstruction critique. La doctrine qui s'occupait de revaloriser les périphéries d'une ville enclavée doit désormais penser la réunification à grande échelle. Plus encore, elle a pour objectif de réinjecter dans l'espace urbain une dimension culturelle d'appartenance dans laquelle doivent se retrouver tous les Berlinois. Corinne Jaquand écrit :

> *« Le discours s'élabora plus globalement. Il s'agissait de recoudre les divers éléments du passé; de retrouver une continuité historique là où l'interprétation héroïque du mouvement moderne n'avait voulu voir que des ruptures; de se protéger d'une architecture internationale qui menaçait de transformer la ville en une collection d'objets bâtis marqués par des individualités dissonantes comme dans les villes contemporaines américaines ou asiatiques. Ce dernier reproche avait d'ailleurs été fait à l'éclectisme postmoderne de certaines opérations de l'IBA*[75]*. »*

Appliquée à Berlin Est, la reconstruction critique légitime des démolitions - comme dans la *Leipziger Strasse* - au motif qu'il convient de retrouver la trame historique antérieure aux grands projets de la RDA. Les références au communisme sont effacées, on déboulonne les statues, les places et les rues sont rebaptisées. La place Lénine devient

72 _ Hans Kollhoff, *Architecture intérieure CREE*, Op. cit p. 132.

73 _ Gaëlle Pinson, Op. cit.

74 _ Ibid.

75 _ Corinne Jaquand, « La Potsdamer Platz de Berlin ou la mégastructure critique », Op. cit.

ainsi place des Nations Unies. L'idée de reconstruction l'emporte sur celle de réparation. La rupture entre les villes doit être gommée, même s'il faut pour cela reconstruire en partie l'histoire.

Les traces du clivage sont partout, dans les mentalités, dans le tissu urbain, et jusque dans les documents d'urbanisme. En effet, il faut recoller littéralement les plans de Berlin Ouest et de Berlin Est, pour pouvoir commencer à travailler. Il n'existe alors aucun document des services techniques unifié. Se pose immédiatement la question de la propriété du sol, notamment tout le foncier étatisé par le régime communiste : les nombreuses parcelles et bâtiments spoliés aux juifs sous le nazisme et qui n'ont jamais été restitués, les biens expropriés par les Russes jusqu'en 1947, les expropriations menées ensuite par le régime est-allemand. En outre, le parcellaire a souvent été remembré au fil du demi-siècle écoulé. Une fois les problèmes fonciers régularisés, démarrent les premiers programmes de reconstruction. Un an après la chute du Mur, en octobre 1990, est établi un bureau rattaché au Sénat de la Construction et du Logement de Berlin en charge de cette mission. Dirigé par Hanno Klein, le bureau de vingt-quatre membres est composé paritairement d'Allemands de l'Ouest et de l'Est. Son objectif : accélérer l'établissement d'un plan d'aménagement général, et fixer des règles urbaines pour les futures constructions. Corinne Jaquand, qui a été stagiaire au sein de cet organisme, en résume les principes :

> *« Se conformer, dans la mesure du possible, aux tracés et aux gabarits en vigueur avant les bombardements et la rénovation urbaine socialiste ; éviter les dominantes en hauteur inopportunes en respectant un vélum urbain à 22 mètres à la corniche et à 35 mètres au faîtage ; restituer un front bâti continu excluant toute forme d'îlots ouverts ; promouvoir une mixité de fonctions avec un minimum de 20 % de surface en logements ; employer des matériaux durables en façade, tels que la pierre et le marbre agrafés, dessiner des fenêtres en hauteur plutôt que des bandeaux horizontaux*[76]*. »*

Le bureau de Hanno Klein prend en charge la reconstruction d'une portion de la *Friedrichstrasse*, composée de trois blocs irrigués par un passage commercial. Cet élément du programme réactualise un passage

76 _ Corinne Jaquand, Op. cit.

préexistant mais détruit par les bombardements. Le concours est lancé dès la fin 1990, le Sénat assurant une coordination légère entre trois groupes d'investisseurs associés à des agences d'architecture. Sont lauréats Jean Nouvel et les galeries Lafayette/Euro-Projektentwicklung, Leoh Ming Pei, Cobb, Freed & Partner avec Fundus Gruppe Jagdfeld, et Oswald Mathias Ungers associé à Tischman-Speier Properties. Les trois projets de la Friedrichstrasse voient le jour, toutefois c'est à la *Potsdamer Platz* que se joue le véritable avenir de Berlin.

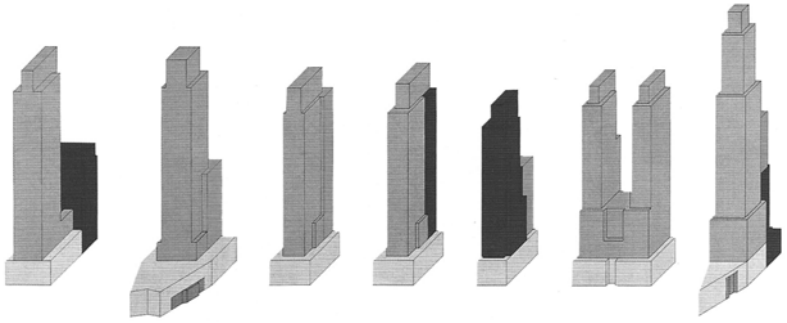
Les propositions de Kollhoff pour la Potsdamer Platz et l'Alexander Platz, une évolution progressive

Avec la réunification, le centre de gravité de Berlin s'est déplacé vers l'est. Les quartiers périphériques traversés par le Mur retrouvent leur position centrale dans la ville. La *Potsdamer Platz*, jadis nœud de la vie métropolitaine, est une béance entre les deux parties de la ville qui appelle un projet urbain de grande envergure. Kollhoff écrit : « *Depuis 1989, nous, architectes, pouvons à nouveau avoir une pensée globale sur la ville et le Stadmitte, le centre-ville historique de Berlin*[77] ». Les promoteurs privés achètent du foncier en masse, constituant à peu de frais de grandes emprises qu'ils destinent à l'activité tertiaire, dans une ville qui s'attend à voir l'activité économique décoller. La municipalité, si elle n'a pas les moyens de financer par elle-même la reconstruction du centre-ville, encadre la production construite par un cahier des charges garant de l'uniformité des gabarits dans le respect de la trame historique. Il s'agit de proposer une architecture pour le centre, notamment la *Friedrichstadt* et sa maille viaire orthogonale au gabarit d'îlots tous identiques. Kollhoff prend acte de cette nouvelle donne : « *le collage et la théâtralité des contrastes n'avaient pour moi de signification que pour autant qu'on avait affaire à la périphérie* »[78].

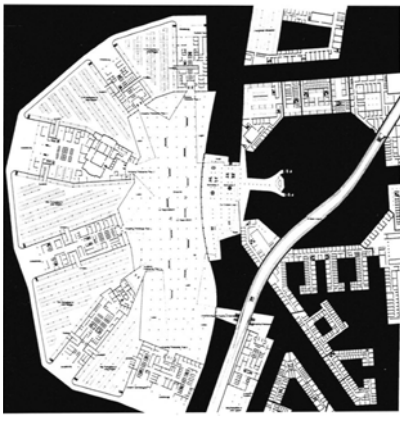
L'avenir de la *Potsdamer Platz* est entre les mains de cinq investisseurs (Deutsche Bahn AG, Sony/Tishman Speyer, ABB und Land Berlin et debis). Pour la réalisation d'une étude de faisabilité, ils ont

77 _ Hans Kollhoff, *Architecture en questions*, P. cit., p. 93.

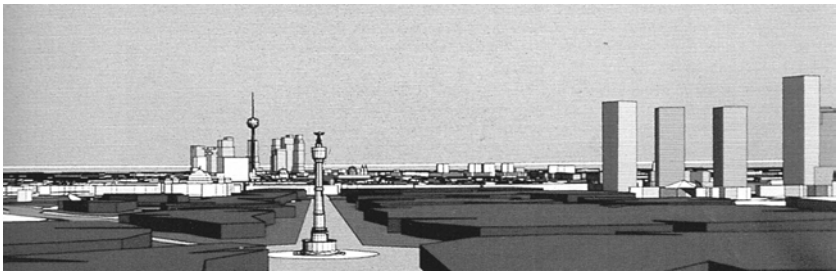
78 _ Hans Kollhoff, in Jasper Cepl, Op. cit. p. 161 (trad. Antoine Scalabre).



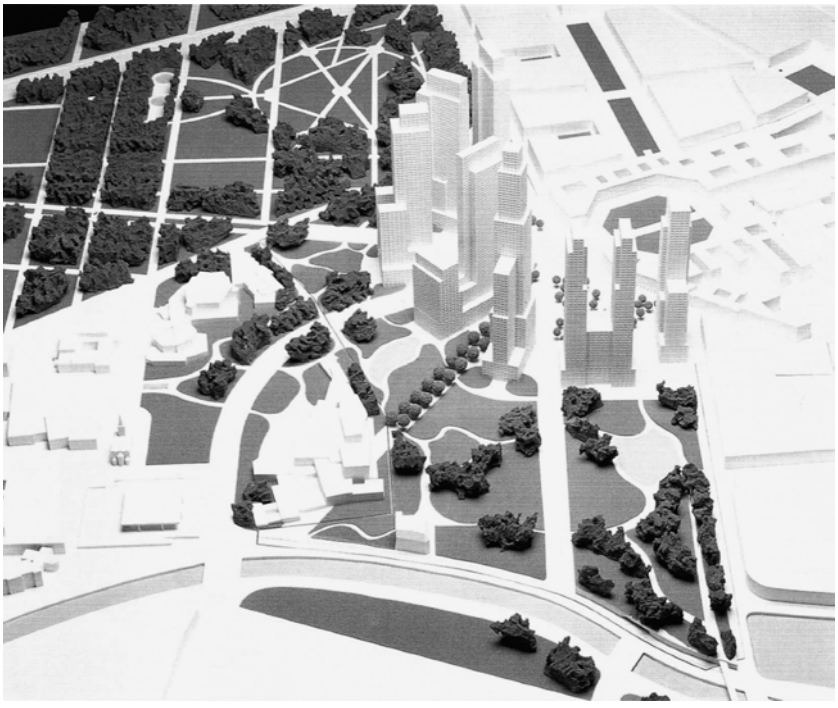
Hans Kollhoff, 1er Projet pour la Potsdamer Platz, les sept gratte-ciel, Berlin, 1991



Hans Kollhoff, 1er Projet pour la Potsdamer Platz, plans de rez-de-chaussée et de sous-sol, Berlin, 1991



Hans Kollhoff, perspective générale pour le concours « Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Grossstadt », vue de l'Alexander Platz (g.) et de la Potsdamer Platz (dr.), Berlin, 1990



Hans Kollhoff, 1er Projet pour la Potsdamer Platz, maquette, Berlin, 1991

fait appel aux services de l'architecte britannique Richard Rogers. Rogers a développé un projet urbain proposant une densité décroissante du *Tiergarten* vers la ville historique, imaginant une large avenue en direction du *Landwehrkanal*. Son schéma sera en partie réalisé, et lui-même obtiendra un grand lot architectural. Néanmoins la municipalité berlinoise veut intervenir dans l'aménagement de la *Potsdamer Platz*, qui décidera du paysage de la ville réunifiée. Elle reçoit négativement le projet commandé à Rogers, et impose une consultation ouverte. Le 28 juin 1991, les investisseurs organisent donc un grand concours d'architecture pour la *Potsdamer Platz*. La parcelle s'étend sur 157 000 m^2 pour un programme mixte fixé à 800 000 m^2, soit un coefficient d'occupation des sols de 5. Seize agences d'architecture y participent, notamment Kleihues, Ungers, Gregotti, Schultes, Dudler, Libeskind, Foster et Kollhoff. La notice du concours précise les objectifs attendus :

> *« Il s'agit de reconnecter le périmètre à la structure polycentrique de la ville, afin d'en restaurer la force de lien entre les deux pôles principaux, les centres-villes de l'Est et de l'Ouest. La reconstruction de fonctions centrales doit permettre l'émergence d'un haut degré de mixité programmatique. Ceci est valable également pour les alentours immédiats de la Potsdamer Platz et de la Leipziger Platz, afin par exemple de remédier la mono fonctionnalité actuelle du Kulturforum (...) Le caractère urbain sera fondamentalement renforcé par des places centrales et des espaces de voiries où flâner et s'attarder, marquant les points d'intensité d'une vie métropolitaine avec lesquels les citoyens pourront s'identifier. La prégnance actuelle de la société du loisir, de la consommation et du divertissement appelle à la mise en scène d'espaces publics de haute qualité visuelle et sociale*[79] *».*

Kollhoff a déjà réfléchi à la question à l'occasion du concours d'idées « *Berlin Morgen, Ideen für das Herz einer Grossstadt* » (Berlin demain, idées pour le cœur d'une métropole) organisé par le *Deutsches Architekturmusem* de Francfort, de janvier à mars 1991. La proposition de Kollhoff pour ce concours d'idées proposait de faire de la *Potsdamer Platz* et de *l'Alexander*

79 _ Archives « Wettbewerb zur städtebaulichen Gesamtplanung », consultables sur *stadtentwicklung.berlin.de* (trad. Antoine Scalabre).

Platz deux émergences urbaines constituées de hauts gratte-ciel, en dialogue de part en part de la ville ancienne. À la *Potsdamer Platz*, Kollhoff prévoyait l'édification de six tours formant une porte vers la ville baroque, à l'interface du *Tiergarten*. Il écrivait : « *L'énergie est ici accumulée pour redonner à la Leipziger Platz (place octogonale en recul de la Potsdamer Platz) ses proportions historiques et, en même temps, laisser libre la zone de l'ancienne gare de Potsdam tout en créant un parc métropolitain*[80] ».

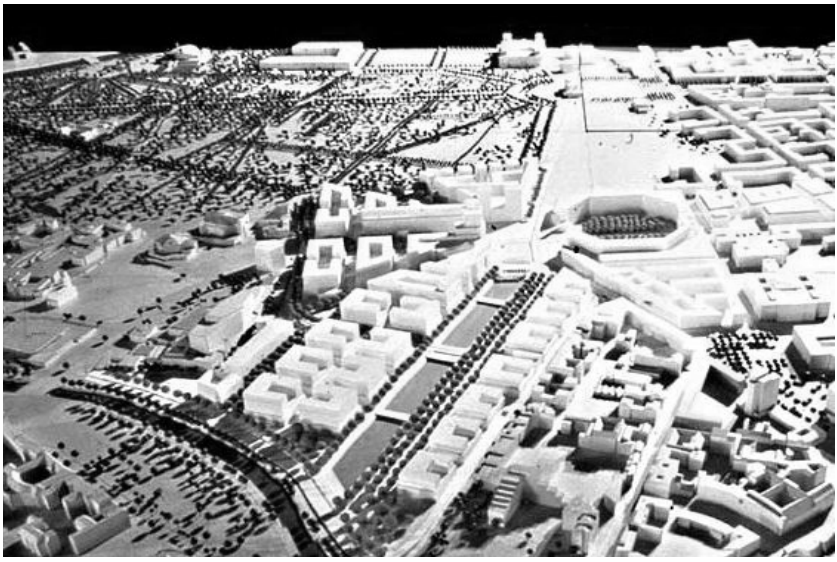
Dans le cadre du concours pour la *Potsdamer Platz* de juin 1991, Kollhoff propose donc un cluster de sept hautes tours disposées en demi-lune à l'ouest de la plac, aux épannelages différenciés mais qui partagent une même écriture architecturale, réinterprétation des premiers gratte-ciel américains. Les socles des tours reprennent la hauteur de faîtage de l'îlot berlinois à 22 m À leurs pieds, le *Tiergarten* est prolongé jusqu'à la *Spree* et vient englober le *Kulturforum*, réalisant par là l'idéal de Scharoun, des objets architecturaux en dialogue dans un parc. L'enjeu pour Kollhoff est de favoriser une vie citadine animée par les vitrines des boutiques, les cafés et les restaurants. En conséquence, il répartit les commerces de manière diffuse, en diminue les surfaces inscrites au programme, et réduit le nombre de places de stationnement préconisées pour n'avoir à concevoir que deux niveaux de sous-sol, permettant l'économie de lourds travaux d'infrastructures dans une ville où la nappe phréatique est partout affleurante. Les bâtiments et la future gare souterraine de Potsdam seront reliés par un sous-sol technique commun. Construire en hauteur est une nécessité selon Kollhoff afin de « *refonder le genius loci de la métropole. Cela ne marchera pas sans construire de gratte-ciel d'échelle américaine. (...) La décision de maintenir artificiellement une hauteur de faîtage empêche les gratte-ciel de déchaîner leur force urbaine*[81] ». En outre, dans une lecture globale du développement de Berlin, il considère que la densification verticale de *Potsdamer Platz* permet en contrepartie le développement modéré de la périphérie, dont la faible densité est à préserver. La *Potsdamer Platz*, et plus tard l'*Alexander Platz*, doivent constituer des signaux forts à même de rompre l'isotropie de la grille prussienne tout en respectant sa qualité. Le projet de Kollhoff assume le contraste entre nappe d'îlots horizontale et gratte-ciel. Il écrit :

80 _ Kollhoff, in Jasper Cepl, Op. cit. p. 154 (trad. Antoine Scalabre).

81 _ Ibid. p. 154.

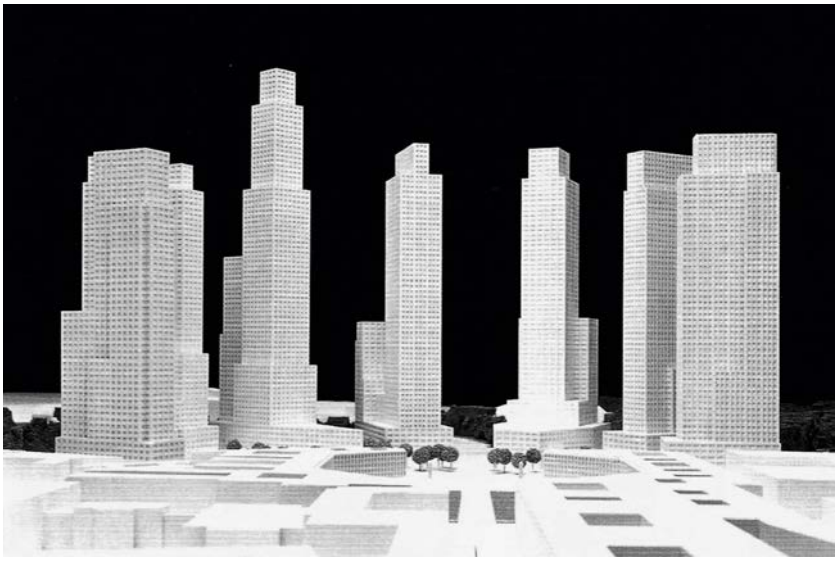
Daniel Libeskind, projet pour la Potsdamer Platz Phase 1, Berlin, 1991

Gregotti Associati, projet pour la Potsdamer Platz Phase 1, Berlin, 1991

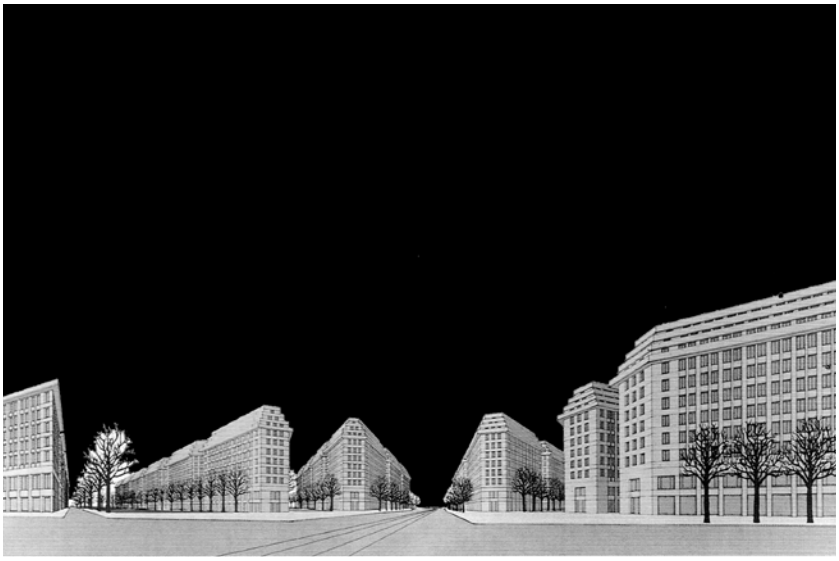


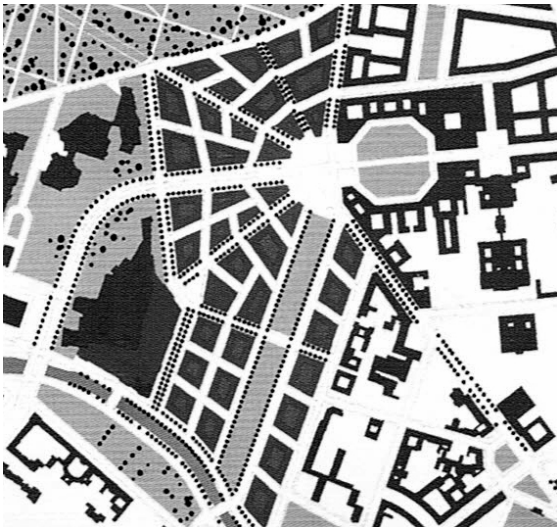
Projet lauréat : Hilmer et Sattler, projet pour la Potsdamer Platz Phase 1, Berlin, 1991

J.-P. Kleihues, projet pour la Potsdamer Platz Phase 1, Berlin, 1991



Hans Kollhoff, 1er Projet pour la Potsdamer Platz, Berlin, 1991





Hans Kollhoff, 2nd Projet pour la Potsdamer Platz, Berlin, 1992

« Il s'agit de créer une nouvelle typologie : le haut bâtiment urbain (high urban building). Des tours qui font face à la ville, et le parc qui se développe hors du site, hors du programme, pour gagner une physicalité expressive. (...) Efficientes dans leur rapport au ciel en tant qu'éléments urbains dominants qui insufflent une vitalité nouvelle à la silhouette du vieux centre »[82].

Toutefois, le 2 octobre 1991 les résultats du concours sont annoncés et la proposition de Kollhoff n'est pas retenue. Le jury a choisi le projet de l'agence Hilmer et Sattler, qui propose un plan en îlots au gabarit régulier, où les bâtiments s'apparentent à des immeubles de logements plutôt qu'à des bureaux. La proposition de Hilmer et Sattler affirme son analogie à la ville prussienne, évitant les grandes hauteurs et monumentalisant les espaces publics, notamment l'octogone de la *Leipziger Platz*. L'avenue pensée par Rogers devient une longue darse prolongeant le *Landwehrkanal* jusqu'à la *Potsdamer Platz*. La trame de Hilmer et Sattler sera néanmoins critiquée par la suite, car d'une maille (40x40m) trop étroite pour pouvoir dessiner des immeubles à cour. Leur proposition propose en effet essentiellement des immeubles en U, ou à patios couverts. D'autre part, selon Corinne Jaquand, la *Potsdamer Platz* y « *souffre d'un déni complet de sa fonction de gare*[83] ». Le jury du concours, vingt-quatre membres, est composé à parité d'architectes ou de critiques d'architecture, parmi lesquels Rem Koolhaas et Jürgen Sawade, et de décideurs politiques et économiques. Il est présidé par Hans Stimman, nouvellement nommé au poste de directeur de la Construction et du Logement auprès du Sénat de Berlin. À travers le choix du projet de Hilmer et Sattler, Hans Stimman affirme clairement la nouvelle orientation urbaine de la ville : la reconstruction critique. Il s'agit d'étendre la trame historique du centre, pas de l'éclater par la verticale. Le projet de Hilmer et Sattler servira de master-plan au développement du quartier.

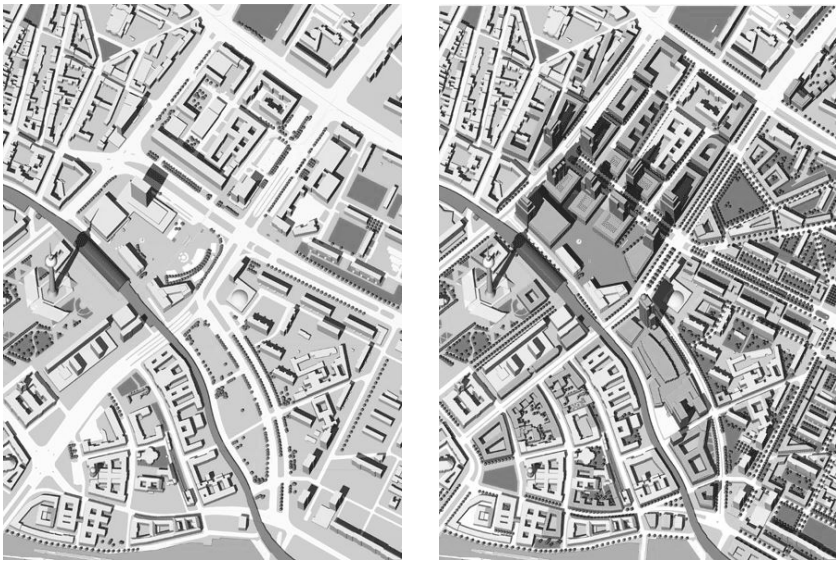
Une seconde consultation est organisée, qui doit définir sur cette base des propositions architecturales plus détaillées. Kollhoff y participe à nouveau, contraint de s'adapter aux orientations engagées. Sa nouvelle proposition est très différente de la première. Prenant le parti de l'îlot, il le radicalise

82 _ Potsdamer Platz Competition, 1st stage, explanatory report, cité par Annegret Burg, Op. cit. p. 40 (trad. Antoine Scalabre).

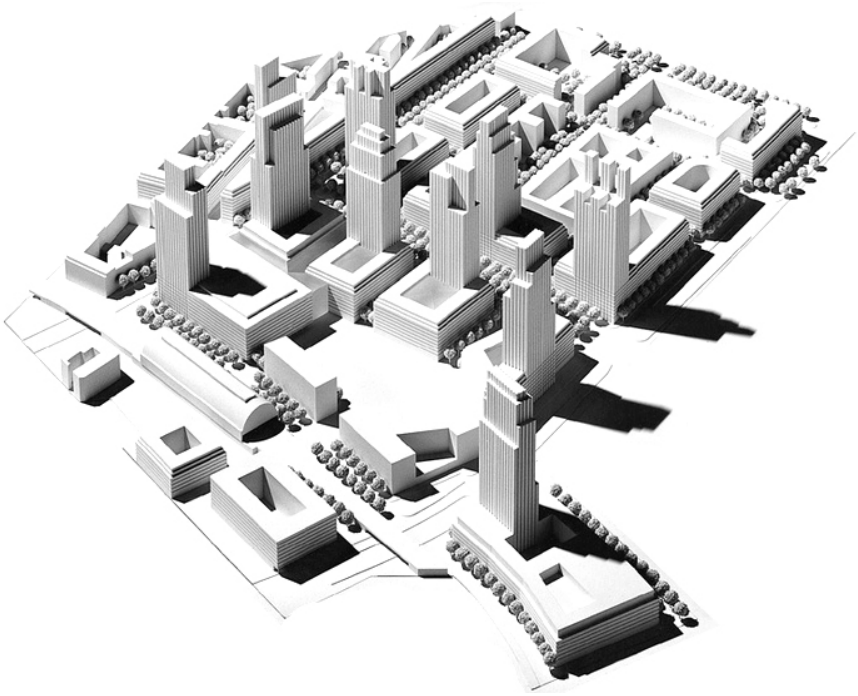
83 _ Corinne Jaquand, « La Potsdamer Platz de Berlin ou la mégastructure critique », Op. cit..

par une application systématique selon une trame en toile d'araignée. La difficulté consiste à concilier un système de voirie radial qui converge vers la *Leipziger Platz* et des îlots orthogonaux, sans créer une trop grande fragmentation. Le projet ne distingue plus d'émergences architecturales remarquables. Les constructions sont toutes similaires dans leurs proportions. Il s'agit d'une architecture qui envisage l'urbanité par la répétition d'un gabarit d'immeuble-îlot. Insidieusement, dans le rapport de la largeur de voie à la grande hauteur des façades, Kollhoff semble néanmoins chercher à recréer des canyons urbains d'inspiration new-yorkaise. Avec ce second projet, Kollhoff propose donc un morceau de ville constituée, dense, homogène. Les façades reprennent les modénatures simples des gratte-ciel de sa première proposition, mais à l'échelle de l'immeuble. Il s'agit de la première formulation de l'architecture d'immeubles urbains, inspiré du rationalisme prussien, que Kollhoff développera à de nombreuses reprises dans le centre de Berlin. Toutefois, il perd à nouveau. C'est le projet de Renzo Piano, aujourd'hui réalisé, qui remporte la majorité des suffrages du jury. Le concours pour la *Potsdamer Platz* assied l'influence de Stimman à tête de l'urbanisme berlinois, et constitue la première grande opération urbaine assumant le rabattement de la reconstruction critique vers une doctrine restauratrice et mimétique du passé.

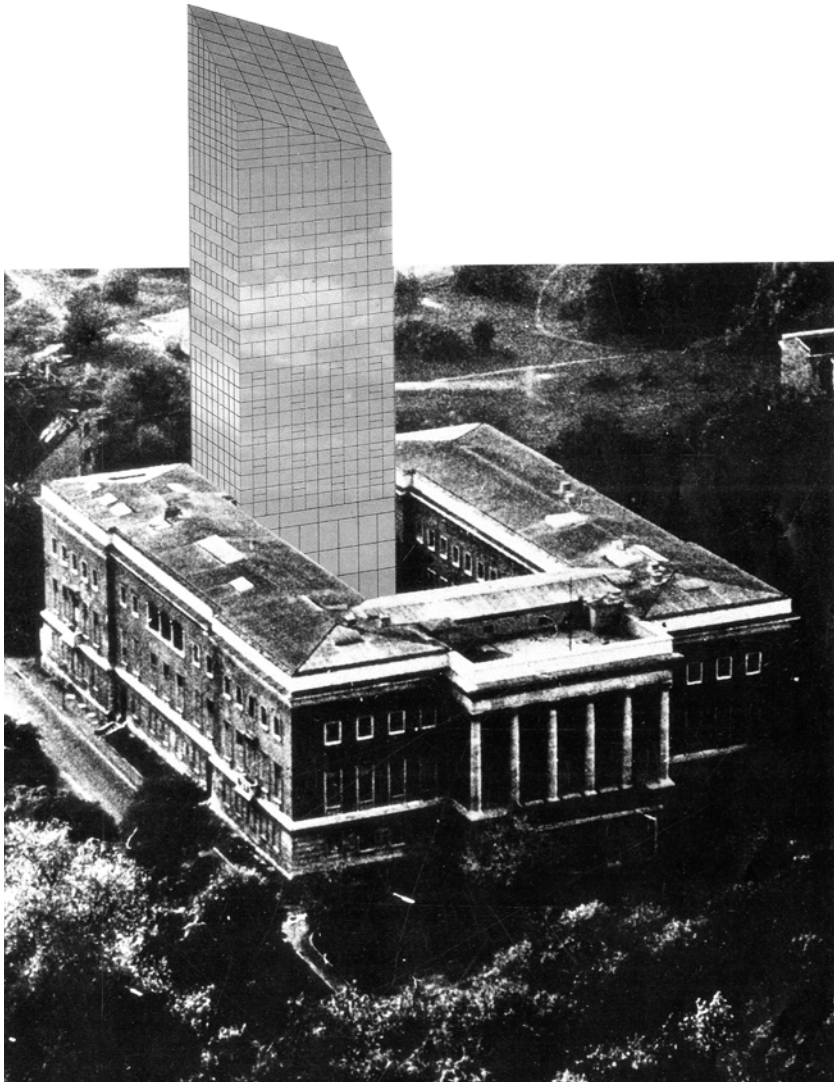
Moins de deux ans plus tard, en 1993, Kollhoff participe au concours pour la restructuration de l'*Alexander Platz*. En avril, sa proposition est sélectionnée en deuxième phase, ainsi que quatre autres projets, qui sont poussés dans le détail pour la phase finale du concours. Kollhoff est enfin lauréat. Pour l'*Alexander Platz*, il a toujours en tête l'idée de grandes émergences métropolitaines développée dès 1990. Mais ayant tiré un enseignement de ses échecs à la *Potsdamer Platz*, il propose ici la combinaison de deux typologies : l'îlot berlinois traditionnel et le gratte-ciel. En partie basse, les îlots à cours bordent la grande place et assurent la restitution d'une trame urbaine orthogonale. La distinction entre tour et îlot s'opère à 22 m, au niveau des corniches du gabarit traditionnel. Les tours prennent appui sur les îlots mais en recul de la place, pour culminer à 150 m de hauteur. Les toitures libres des bâtiments bas accueillent de grandes terrasses. Neuf îlot-tours encadrent la place sur trois côtés, le quatrième étant formé au sud par la *Berolinahaus* (1929-1930) de Peter Behrens, un bâtiment classé. L'îlot-tour est une typologie nouvelle à Berlin, inspiré du *Rockefeller Center* de New York mais



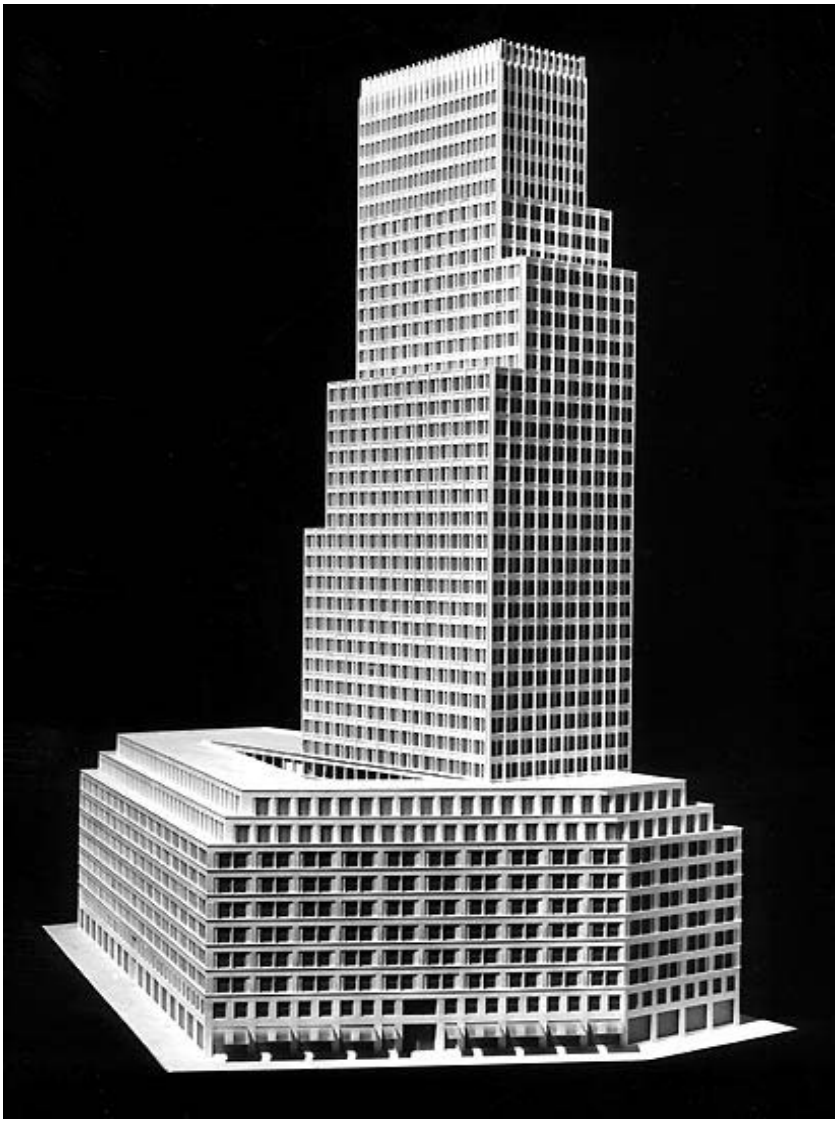
Modélisation du site de l'Alexander Platz, état existant en 2003 et proposition de Kollhoff, Berlin, © Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, ville de Berlin



Hans Kollhoff, maquette d'ensemble du projet pour l'Alexander Platz, Berlin, 1993



Hans Kollhoff, photomontage pour le concous d'extension de l'ambassade d'Italie, Berlin, 1987



Hans Kollhoff, maquette d'un îlot-tour de l'Alexander Platz, Berlin, 1993

aussi, comme le rappelle Annegret Burg, d'exemples milanais[84]. Kollhoff dit éprouver un grand intérêt pour l'architecture de Giovanni Muzio, et pour la tour Rasini de Gio Ponti et Emilio Lancia construite à Milan dans les années 1930, un petit gratte-ciel en gradin à façade de briques. Ce sont pour lui de « *remarquables exemples de l'architecture milanaise* » qui parviennent à se libérer « *d'une manière admirable du poids de l'histoire et dans un même moment qui puisent leur force de l'histoire* »[85]. Le concours pour l'*Alexander Platz* peut être lu comme la synthèse de ses deux projets pour la *Potsdamer Platz*: Kollhoff reprend les gratte-ciel de sa première proposition et les pose sur les îlots de sa deuxième proposition. Le projet pour l'*Alexander Platz* répond à la demande des promoteurs - développer de grandes surfaces facilement commercialisables - et aux souhaits de Stimman de voir l'ancienne place phare de Berlin Est métamorphosée en une grande forme urbaine compatible avec la trame du centre historique. Toutefois, le projet pour l'*Alexander Platz,* d'une ampleur colossale, ne sera pas réalisé. Il est encore en discussion aujourd'hui.

Berlin est le lieu d'une effervescence constructive de très grande ampleur à la réunification, irriguée par une forte concentration de capitaux privés et orchestrée sur le plan politique par une volonté affirmée de retisser le velum ancien tout en gommant les traces de l'urbanisme est-allemand. Kollhoff prend le train en marche, conscient de l'influence décisive de Stimman. Il accepte désormais l'alignement à la rue, le respect strict du gabarit historique, et fait évoluer son architecture vers une expression à la fois rationaliste et classique, qui puise à l'imagerie des métropoles américaines et allemandes des années 1930.

Une architecture ordinaire pour le centre-ville

Pour comprendre la reconversion de Kollhoff à la réunification, d'une critique à une application de la reconstruction critique tendance *Städtebau*, il faut revenir sur l'entrée en fonction de Hans Stimman. En avril 1991, le pouvoir à la direction du service de l'urbanisme de Berlin

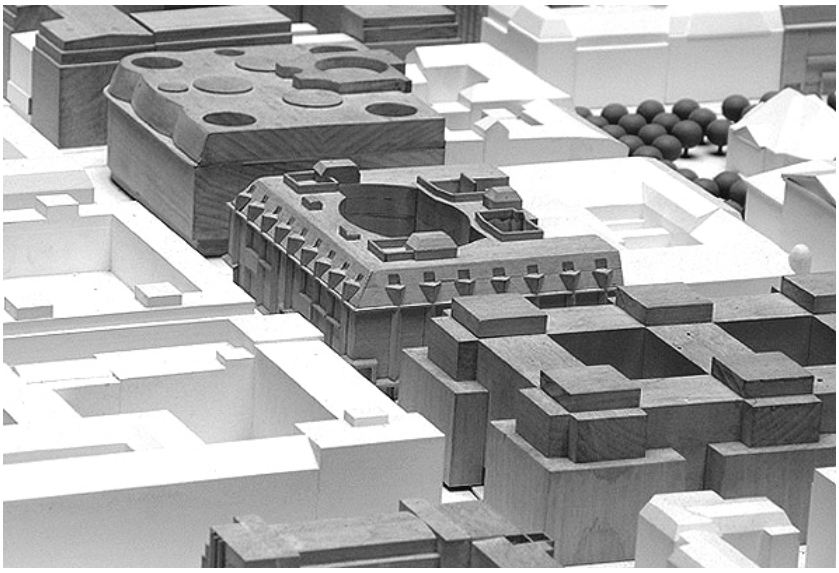
84 _ Des photographies de ces différents projets sont présentées dans le dernier chapitre du mémoire.

85 _ Hans Kollhoff, « La Tenaglia », in *Architettura della metropoli,* Klaus Theo Brenner, Milan, 1990, p. 44 (trad. Antoine Scalabre).

change de mains, Hans Stimman succède à Hanno Klein. Stimman a étudié l'architecture à Lübeck. Diplômé en 1965, il s'est installé à son compte à Francfort en 1970. Il a ensuite poursuivi des études d'urbanisme à la *T.U. Berlin* et a obtenu un doctorat en 1977, avant de participer à l'IBA. Urbaniste municipal à Lübeck, il a mis en œuvre les principes de la reconstruction critique par des opérations ponctuelles, avant d'être appelé à Berlin après la chute du Mur. Stimman devient directeur de la Construction et du Logement auprès du Sénat de 1991 à 1996, puis est directeur de l'Urbanisme et de l'Environnement de 1999 à 2006. Les intérêts financiers qui irriguent la reconstruction sont énormes. Berlin est le plus grand marché d'Europe pour les professionnels de la construction et de l'immobilier. Dans ce contexte, les tensions entre investisseurs et pouvoir de régulation sont nombreuses. Le 12 juin 1991, deux mois après la prise de fonction de Hans Stimman, Hanno Klein est assassiné. Rentrant avec sa compagne d'un vernissage à la fondation Martin-Gropius, il trouve sur le pas de la porte de son appartement de la *Pariser Strasse* une épaisse enveloppe qu'il ouvrira dans la nuit à son bureau. Il s'agit d'un colis piégé qui le tue sur le coup. Au sein du bureau du Sénat, beaucoup ont considéré que les auteurs étaient certainement liés au milieu mafieux ayant des intérêts dans le secteur de la construction[86].

Stimman a succédé à Klein avec un objectif clair, il compte réintroduire une variété dans l'expression des façades, mais dans une écriture inspirée de la tradition berlinoise. L'îlot demeure l'unité d'investissement octroyée à un promoteur unique, mais Stimman oblige désormais la subdivision du foncier en un parcellaire fractionné. Les typologies ne changent pas, les nouveaux immeubles mitoyens restent solidaires en sous-sol par des surfaces de parkings et des locaux techniques communs. Mais côté rue, les façades présentent une alternance qui donne l'image d'un tissu composite, comme en témoigne le grand îlot de la *Schützenstrasse* réalisé par Aldo Rossi de 1992 à 1997. Stimman impose sa doctrine et défend un pré carré. Soucieux de préserver l'identité urbaine berlinoise face à la menace d'un pluralisme international, Stimman s'entoure d'un collectif d'intellectuels et d'architectes qui théorisent et construisent sous l'étendard de la reconstruction critique.

86 _ Voir l'article de Paul Ullrich, « Tod am Schreibtisch », in www.berliner-zeitung.de, 5 novembre 2004.



Maquette de situation des 3 projets pilotes de la Friedrichstrasse lancés en 1991, (©stadtentwicklung.berlin.de)

Jean Nouvel, Kaufhaus Lafayette, Quartier 207, Friedrichstraße 76 - 78, Berlin, Mitte, 1992-1995 (©stadtentwicklung.berlin.de)

Pei, Cobb, Freed & Partner, Kauf- und Bürohaus Quartier 206, Friedrichstraße 71, Berlin Mitte, 1993-1995 (©stadtentwicklung.berlin.de)

O.M. Ungers, Kauf- und Bürohaus, Quartier 205, Friedrichstraße 67-70, Berlin, Mitte, 1993-1995 (©stadtentwicklung.berlin.de)

Parmi eux, Fritz Neumeyer qui en rupture avec sa défense passée de la ville schinkelienne, prône à partir de 1991 la sobriété et la rigueur formelle de la ville prussienne homogène.

Architecte privilégié du cénacle de Stimman, Kollhoff semble avoir changé de bord en adoptant une posture éloignée de son radicalisme passé, lui qui dénonçait deux ans auparavant les dérives uniformisantes de l'urbanisme dans *Architektur contra Städtebau*. Florian Hertweck parle à ce propos de « bon opportunisme ». Selon lui :

> *« Kollhoff est alors l'architecte le plus important, le plus intéressant à Berlin. Kleihues est vieux, il a une grosse agence mais n'est pas très talentueux. Ses meilleurs projets ont été pensés par d'autres, notamment Sawade. Ungers quant à lui est loin. Kollhoff sait donc qu'il est le meilleur, et que toute la ville est à reconstruire. Pour un architecte, le marché est immense. D'autant qu'il profite des bons réseaux, qu'il est soutenu par le directeur de l'urbanisme. Évidemment, il a complètement adapté son parti. Par ailleurs, je pense qu'il a cru à cette démarche contextualiste, ou plutôt qu'à force de devoir la défendre il s'est mis à y croire. Toutefois, je considère que ce n'est pas si grave pour un architecte. Je parlerais de "bon opportunisme"*[87] *».*

La revue *Arch +*, qui a publié un entretien avec Kollhoff intitulé « *Architektur contra Städtebau* » en 1990, titre en 1994 « *Von Berlin Neueteutonia* »[88] (De la nouvelle Teutonie à Berlin), alimentant un vif débat critique sur le caractère identitaire et historiciste de la nouvelle architecture berlinoise, incarnée notamment par Kollhoff. Toutefois la question de savoir si la réunification marque ou non un revirement doctrinal dans l'architecture de Kollhoff est épineuse. Certes, son architecture évolue à cette période, Kollhoff construit des immeubles en centre-ville dans un vocabulaire mi-classique mi-rationaliste nouveau, qui s'apparente à un historicisme critique maîtrisé. Mais il poursuit également des projets d'inspiration plus moderniste jusqu'au milieu des années 1990. Son architecture perd en radicalité, se fait plus contextuelle, en même temps qu'il est appelé à intervenir dans des situations urbaines de centre-ville. Cette métamorphose de la commande justifie aux yeux de Kollhoff que soit menée une nouvelle réflexion sur l'urbanité. Il écrit :

87 _ Entretien avec Florian Hertweck, en Annexes du mémoire.

88 _ « Von Berlin Neuteutonia », Arch +, n° 122, juin 1994.

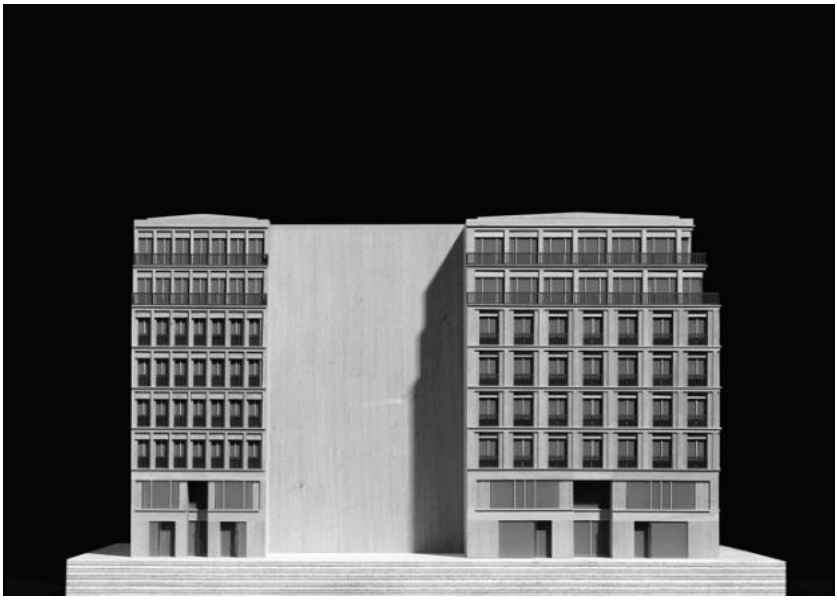
« Depuis les années vingt, à l'Ouest, nous ne nous sommes préoccupés que de la Modernité à l'extérieur de la ville. Je veux parler des Siedlungen, les quartiers d'habitation de la Hufeisensiedlung, et de l'Onkel Tom's Hütte de Bruno Taut. (...) On ne voyait plus comment mener une vie valable dans le centre de la ville[89] *».*

L'attitude de Kollhoff est de circonstances, dans la mesure où il saisit une opportunité qu'aucun architecte n'aurait pu refuser, encore moins un architecte allemand ayant vécu la partition de Berlin : reconstruire le centre historique. En outre, l'œuvre de Stimman à Berlin est à évaluer avec recul. Il a mené à bien une grande campagne de reconstruction du centre-ville, maintenant une profonde cohérence architecturale, conscient que l'approche expérimentale s'était épuisée avec l'IBA et risquait de conduire à un éclectisme déconstructiviste ou postmoderne. Le musée juif de Libeskind est un cas extrême et resté isolé de cette tendance. Stimman n'a pas plaqué une doctrine *ex abrupto* sur la ville. Au contraire, il a cherché à en restaurer la qualité *in situ*. Cette politique urbaine participe d'un mouvement global de restauration de l'identité allemande. Dans ce contexte, l'architecture de Kollhoff s'est attachée à réactualiser sereinement une convention architecturale partout visible dans Berlin. La réunification déclenche un changement chez Kollhoff, et on peut y voir la césure entre deux carrières, l'une radicale, néo-moderne, peu contextuelle, l'autre classique, rationaliste, urbaine, attachée à restituer le modèle prussien. Mais ces deux carrières se chevauchent, l'évolution est progressive. Dans un entretien paru en 1996, Kollhoff justifie son parcours :

« Aujourd'hui, nous avons la chance inespérée de travailler sur le centre de Berlin et nous avons à résoudre des fonctions qui sont plus complexes. Bien sûr, il faut encore construire des logements, mais aussi des commerces, des bureaux, des grands magasins : nous avons affaire à la mixité urbaine. En fait, nous n'avons fait que franchir le pas suivant pour arriver à l'étape dont nous rêvions avant la chute du Mur : l'échelle sur laquelle nous travaillons. Nouvelle, plus grande, elle est particulièrement imposante dans le cas de l'Alexander Platz et de la Potsdamer Platz. (...) Je ne vois donc pas là une rupture mais la suite logique d'un développement urbain[90]*. »*

89 _ Hans Kollhoff. Architecture en questions, Op. cit., p. 93.

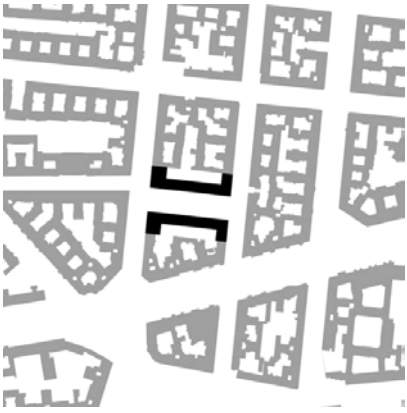
90 _ Ibid., p. 100.



Hans Kollhoff, « Hofgarten am Gendarmenmarkt » Block 208, Berlin-Mitte, 1996

Hans Kollhoff, Oranienburger Tor,
Berlin-Mitte, 1999

Hans Kollhoff, Europäisches Haus, Pariser Platz, Berlin-Mitte, 1999



Hans Kollhoff, Leibniz Kolonnaden, Walter-Benjamin-Platz, Berlin-Charlottenburg, 2000

Mis à part ses grands projets urbains pour la *Potsdamer Platz* et l'*Alexander Platz*, l'architecture de centre-ville de Kollhoff est discrète. Dans son dessin, elle accepte une certaine banalité, elle participe à l'ordinaire de la ville. La trame régulière des rues du centre-ville s'est constituée dès le Moyen Âge et pendant la période baroque, poursuivie pendant la métropolisation de l'entre-deux-guerres. Le bâti présente une homogénéité forte. Toutefois, derrière l'uniformité des façades, existe une réalité programmatique non diversifiée qui pose problème. Dans les années 1920-1930, le centre-ville historique s'était mué en vaste zone commerciale, ponctuée de grands magasins. Mais dans l'après-guerre il a été transformé en zone à dominante résidentielle. Il s'agit donc à la réunification de permettre une mixité d'usages, et d'ouvrir les rez-de-chaussée sur la rue. Il semble inapproprié à Kollhoff de proposer une architecture qui viendrait perturber l'ordonnancement régulier des immeubles pour induire une nouvelle orientation urbaine difficile à justifier. Kollhoff précise la problématique *« Mon premier souci est l'immeuble d'habitation urbain, l'unité que forment les immeubles d'habitation urbains. (...) Ici, il ne s'agit pas de dents creuses : il faut reconstruire la structure urbaine, ce qui représente un enjeu énorme !*[91] ».

Les commandes auxquelles accède Kollhoff concernent essentiellement de petites parcelles au sein d'îlots constitués. Il y dessine des immeubles en adéquation avec la demande et les moyens de la promotion privée, qui convoite ces emplacements de centre-ville. Ses bâtiments présentent des façades tramées régulières, neutres sur le plan typologique. Abritant parfois des programmes tertiaires, ils semblent pourtant tous abriter des logements. Les situations variables demandent parfois d'intégrer l'existant, comme c'est le cas pour le projet du *Block 208* sur la *Friedrichstrasse*, un ensemble unitaire qui préserve une façade ancienne en son centre. Dans ce type d'opérations, en complément d'un îlot existant, Kollhoff se conforme à la relation à la rue entretenue par les immeubles alentour. Et dans ces exercices contraints, la façade revêt une importance déterminante, seule capable d'exprimer la dimension sculpturale de son architecture. Sa maîtrise s'y exprime à une autre échelle, celle du détail. Les projets d'immeubles berlinois de Kollhoff présentent une grande homogénéité et constituent une série. Il s'agit d'un travail

91 _ Hans Kollhoff. Architecture en questions, Op. cit., p. 100.

typologique répété, dans un domaine où Kollhoff considère que « *Rossi n'a pas réussi à bien répondre à la question de l'immeuble de la ville et de la substance urbaine*[92] ». Enjeu urbain pour Berlin, exercice difficile pour l'architecte. Professionnel reconnu et respecté, Kollhoff profite du développement économique de la ville avec le soutien de Stimman, et accède à de nombreuses commandes. Ce faisant, il poursuit une réflexion profonde sur la réception et la temporalité de l'architecture :

> *« L'architecture appartient-elle à cette réalité qui au bout du compte ne peut être comprise que du spécialiste, ne participe-elle pas davantage à l'expérience quotidienne, à l'habituel et à l'ordinaire ? (...) Les gens aspirent à des environnements qu'ils peuvent comprendre, qu'ils peuvent expérimenter à travers leurs sens. (...) Concevoir un petit immeuble pour la vie quotidienne et le construire avec soin est devenu un défi plus grand que de sortir toute une Exposition universelle de son chapeau, car un immeuble modeste doit être capable de vieillir à la fois en tant que structure et qu'objet esthétique »*[93].

Dans le centre de Berlin, Kollhoff propose ainsi une architecture qui œuvre à restaurer l'ordinaire de la ville. Parvenir à la banalité positive d'un immeuble urbain bien intégré à l'existant d'un centre historique, mais affranchi du pastiche, est un exercice délicat. Or, la difficulté en est souvent voilée, dans la production postmoderne, par une distanciation ironique aux invariants typologiques que pourtant elle remobilise. Kollhoff ne travaille pas dans l'accumulation et le néopittoresque - nulle emphase exagérée chez lui - mais à l'inverse dans l'épure. Il développe un principe de façade dont le dessin tramé sur une grille régulière assure rationalité et lisibilité. Il affirme le socle, le couronnement. L'enjeu de la modénature est astucieusement résolu en façade par le relief stratifié des plaques de pierre de bardage. Derrière la quête du modeste, du quotidien, de l'ordinaire, il y a chez Kollhoff la volonté de retrouver le commun, c'est-à-dire ce qui est partagé par les architectures alentour, accessible à l'observateur, essentiel à l'urbanité.

92 _ Ibid.

93 _ Hans Kollhoff, « Das Haus, Maschine oder Gegenstand ? » in Uber Tektonik in der Baukunst, Hans Kollhoff ed., Braunschweig / Wiesbaden, 1993, p. 10 (trad. Antoine Scalabre).

II.

De l'héritage schinkelien à la mégaforme

II.
De l'héritage schinkelien à la mégaforme

L'architecture de Kollhoff incarne aujourd'hui l'urbanité berlinoise retrouvée. Néanmoins son œuvre s'illustre aussi par de grands projets radicaux, qui datent d'avant la réunification et semblent vouloir faire voler en éclat l'ordre urbain existant. Nous avons souligné la manière dont Kollhoff a critiqué le principe du *Städtebau* avant de le réactualiser dans ce qui peut être considéré comme un revirement doctrinal au cours des années 1990. Afin de mieux comprendre cette attitude très contrastée, il faut retracer le fil d'une autre histoire de Kollhoff, parallèle et imbriquée à la première, celle de son rapport à l'idéal de la dissolution de la ville. Nous devons pour cela opérer un retour en arrière, et reprendre le parcours de Kollhoff à son arrivée à Berlin en 1978. Nous aborderons l'influence revendiquée par Kollhoff du modèle urbain de Karl Friedrich Schinkel, pour qui la ville se constitue par une architecture d'objets en contraste avec le tissu alentours, mais qui fabrique néanmoins un paysage urbain constitué. Nous reviendrons ensuite sur la participation de Kollhoff, aux côtés d'Ungers et de Koolhaas, au manifeste *Berlin, archipel vert* paru en 1978, lequel envisage la décroissance de Berlin. Nous investiguerons enfin le concept de *Grossform*, évoqué mais non théorisé par Kollhoff, afin d'éclairer la nature radicale et monumentale de son architecture, concept que nous mettrons en rapport avec celui de *Bigness* développé par Koolhaas, les deux architectes s'étant influencé mutuellement au cours des années 1980. Cette deuxième partie de notre étude est thématique. Elle est problématisée autour du rapport de l'architecture de Kollhoff, dans sa dimension monumentale et morphologique, au respect ou à la recomposition de la trame urbaine.

KOLLHOFF, LA VILLE ARCHIPEL ET L'HÉRITAGE SCHINKELIEN

Berlin, laboratoire urbain

Berlin a vu son tissu urbain composé et recomposé au fil d'une histoire sacadée, et par une succession de grandes idéologies urbaines souvent contradictoires[1]. Si Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) a marqué la ville prussienne de son inspiration néoclassique et lui a laissé ses plus fameux monuments, c'est sous le règne de Bismarck que Berlin devient capitale de l'Empire allemand unifié et développe à travers le plan d'extension dessiné par Hobrecht (1862) le principe des grands îlots blocs avec cours intérieures successives, qui constituent aujourd'hui encore la trame berlinoise, et qui seront péjorativement qualifiés de *Mietskasernen* (casernes à loyers).

Au début du XXe siècle, le *Concours du Grand Berlin* (1910) engage une période d'embellissement de la ville, par le développement d'un système de parcs doublé d'un réseau de transports, sous l'influence notamment des écrits de l'autrichien Camillo Sitte, père de l'urbanisme germanique et de la doctrine du *Städtebau*. Avec l'armistice de la première guerre mondiale en 1918, le premier Reich allemand s'effondre. L'Allemagne entre en démocratie avec la République de Weimar, de tendance socialiste, qui met en place à Berlin une véritable politique publique d'urbanisme, à l'initiative de Werner Hegemann. Les années vingt sont donc celles de l'amélioration des conditions de vie des classes laborieuses, du modernisme, du Bauhaus, du design industriel, des cabarets, du sport et de la conquête des loisirs de plein air dans les parcs et au bord des lacs. Berlin est devenu métropole, marquée par l'accélération du rythme de la vie citadine. En témoigne le film de Walther Ruttman *Berlin : Die Sinfonie der Grossstadt*, réalisé en 1927. Face à la congestion urbaine, la construction des *Siedlungen* emprunte son horizon utopique - celui de la dilution de la ville dans la nature

1 _ Pour approfondir cette question, voir notamment la série documentaire « Paris/Berlin, destins croisés » en quatre épisodes diffusé par Arte en 2015, et qui présente des reconstitutions précises en maquette numérique de la capitale allemande à différentes époques.

- au mouvement des cités-jardins théorisé par le britannique Ebenezer Howard[2]. Dès 1918, Bruno Taut - architecte de plusieurs *Siedlungen* berlinoises dans les années 1920 - envisageait dans une série de dessins fantastiques la fin de la ville traditionnelle au profit de nouvelles organisations spatiales diffuses. Dans *Die Auflösung der Städte* (La dissolution des villes)[3], il inventait un modèle de ville communautaire tripartite inspiré du diagramme des « three magnets » de Howard. Et dans *Alpine Architektur* il proposait des colonies cristallines disséminées à travers les montagnes. Ces publications fixèrent un cap à suivre pour une génération d'architectes idéalistes en mal de commandes, parmi lesquels le jeune Hans Scharoun[4]. Le projet urbain moderniste se constitue progressivement, porteur de l'utopie d'une nouvelle organisation de la ville où les logements profiteraient tous du soleil, de la vue sur le paysage et de grands espaces verts à leurs pieds. Et dans une optique conservatrice, la ville industrielle est farouchement critiquée par le mouvement du *Heimatschutz,* qui entend préserver les qualités du paysage traditionnel allemand face à l'industrialisation.

Suite à la prise du pouvoir par les nazis en 1933, nombre d'architectes émigrent. Le régime impose sa vision conservatrice, entre folklore et gigantisme. Albert Speer dessine ainsi les plans de la capitale Berlin-Germania, avec ses grandes croisées et ses architectures monumentales. Puis la défaite. 1945, Berlin année zéro. L'ampleur des destructions est sans précédent.

Après-guerre, il s'agit de définir une orientation nouvelle pour la reconstruction, en rupture avec le passé. Hans Scharoun propose alors son *Kollektiv Plan* (1946), le rêve non réalisé d'une ville-paysage dispersée. Les plans de Zehlendorf puis de Bonatz se montrent pragmatiques : faible densité du bâti et réseau de circulation pensé pour l'automobile. Toutefois Berlin est divisé entre domination soviétique et occidentale. En 1949, l'Allemagne se scinde entre RFA et RDA. Berlin devient le lieu d'une guerre idéologique, ou deux vitrines urbaines

2 _ Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-Morrow*, New York, Book for business, 2001 (1902).

3 _ Le titre original de l'ouvrage est : *Auflösung der Städte oder : Die Erde eine gute Wohnung oder auch : Der Weg zur Alpine Architektur* (Abolition des villes ou : la Terre un bon logement ou encore : Le chemin menant à l'architecture alpine), fréquemment abrégé en *Auflösung der Städte.*

4 _ Eberhard Syring et Jörg Kirschenmann, *Scharoun 1893-1972, marginal de la modernité*, Cologne, Taschen, 2004, p. 9.

Bruno Taut, planche extraite de *Die Auflösung der Städte*, 1920

Plan extrait du film *Der Himmel über Berlin*, vue de la Potsdamer Platz

© Wim Wenders, 1987

G. Heinrichs, G. Krebs et K. Krebs, Autobahnüberbauung Schlangenbader Straße, 1970–1980 © Unternehmensgruppe Krebs GmbH & Co. KG

R. Schüler et U. Schüler-Witte, Internationales Congress Centrum Berlin (ICC), 1970–1979 © MorgenPost

tentent d'incarner la suprématie de leur modèle politique respectif. Dans la foulée de l'*InterBau 57* organisé à Berlin Ouest - exposition d'architecture construite qui voit de grands architectes internationaux et allemands, notamment Alvar Aalto, Jakob Bakema ou encore Walter Gropius, réaliser des tours d'habitations dans le Hansaviertel en bordure du *Tiergarten* - est organisé le concours *Berlin Hauptstadt* (1958). Le couple Smithson participe au concours et obtient le troisième prix avec un plan qui sépare les parcours piétons surélevés des flux automobiles. Hans Scharoun est deuxième. En 1959, les CIAM sont dissous et laissent place au Team X.

À l'Est, la RDA cherche elle aussi à affirmer son modèle urbain. C'est l'époque du chantier de la *Stalin Allee* longue de 2,6 km, utilisée notamment pour les parades militaires. L'antagonisme entre les deux parties de Berlin amène à la définition de politiques urbaines cherchant à se distinguer l'une de l'autre. Le régime communiste organise en 1959 le *Concours national d'idées pour le réaménagement socialiste du centre-ville de la capitale de la RDA.* Pourtant, comme à Berlin Ouest, en ressort un urbanisme de plan libre. Il est notamment décidé la construction de la *Fernsehturm* (tour de télévision) au sud de l'*Alexander Platz*, qui demeure aujourd'hui encore l'emblème de la ville. La tension entre les blocs va croissant. Berlin est une ville coupée en deux, la frontière militarisée éventre le tissu urbain. Le centre-ville historique devient un glacis. En 1961, commence la construction du mur de Berlin.

Dans les années 1970, Berlin Ouest est un laboratoire urbain. La faible démographie est insuffisante à animer la vie urbaine d'un tissu aux appartements surabondants mais vétustes, et mité de nombreuses friches. Le film de Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (Les ailes du désir, 1987) donne à voir ce paysage délaissé. Le cinéaste allemand a d'ailleurs particulièrement capté dans ses œuvres un mouvement global qui interroge alors le devenir de la ville post-industrielle, américaine autant qu'européenne, que l'on songe à *Alice in der Städten* (Alice dans les villes, 1974) ou *Paris, Texas* (1984). La construction du Mur de Berlin a conduit à une délocalisation massive des entreprises et des industries ouest-allemandes vers le territoire de la RFA, engendrant chômage et par voie mécanique décroissance de la population. Berlin Ouest est une enclave isolée, subventionnée,

qui ne peut profiter de la solidarité des territoires alentour hostiles. En outre, l'économie occidentale est passée dans la décennie précédente d'un âge d'or industriel stimulé par les naissances de l'après-guerre, une consommation de rattrapage et un nouvel idéal de confort, à une récession durable entamée dès 1973 à la suite du premier choc pétrolier. À Berlin, les promesses de l'urbanisme moderniste ont montré leurs limites, et tandis que la politique de rénovation urbaine est violemment contestée, la ville semble aux yeux des plus pessimistes une préfiguration du devenir des sociétés occidentales post-industrielles.

Berlin Ouest est une ville certes décroissante mais libre. Sa nouvelle université, fondée en 1948 à Dahlem dans le secteur américain, le proclame en prenant pour nom *Freie Universität Berlin* (université libre de Berlin), par opposition à l'université historique Humbolt, située en territoire communiste et dont plusieurs étudiants et enseignants ont été condamnés et déportés en Union soviétique de 1945 à 1948. En 1963, les architectes Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods en livrent le bâtiment principal, appelé *Rostlaube*. Il s'agit d'une immense nappe horizontale, flexible et évolutive, percée de dizaine de patios qui s'apparente à une ville dans la ville, une forme urbaine autarcique. La liberté revendiquée à Berlin Ouest se construit par opposition au régime Est-allemand, et contre le totalitarisme nazi qui l'a précédé. Comme le souligne Hans Kollhoff, l'idée même d'urbanité était alors souillée par l'expérience nazie :

> *« Nous nous rappelons aujourd'hui de ces modèles (métropolitains) car nous recommençons à construire dans nos grandes villes, après les tentatives ratées pour construire au milieu des champs. Et nous reconnaissons que si l'architecture et l'urbanisme de l'après-guerre ont été par essence anti-urbains, c'est parce que l'expérience du IIIe Reich a conduit à désavouer la ville elle-même »*[5].

La dissolution de la ville est donc un idéal fortement enraciné dans la tradition architecturale allemande, réactivé à Berlin Ouest à l'aube des années 1980 tandis que la ville est considérée comme vouée à se

5 _ Hans Kollhoff, « Es geht nicht darum eine vergangene Welt zu konservieren », entretien entre Hans Kollhoff et Peter Neitzke, in *Centrum. Jahrbuch Architektur und Stadt*, 1993, p. 53, cité par Annegret Burg, Op. cit. p. 197 (trad. Antoine Scalabre).

désarticuler progressivement. Peu dense, Berlin Ouest offre dans sa périphérie de vastes friches qui sont autant de terrain de réflexion et d'expérimentations pour les architectes. Plusieurs projets de mégastructures y voient le jour - ce que Corinne Jaquand appelle les « hétérotopies berlinoises » - notamment l'*International Congress Center* (ICC) et le *Autobahnüberbauung Schlangenbader Strasse*. Ce dernier projet est un ensemble de 1700 logement construit sur plus d'un demi-kilomètre en couverture d'une portion d'autoroute urbaine, la *Bundesautobahn 104*. Parmi les architectes du projet, citons Georg Heinrichs, lequel a collaboré avec Alvar Aalto lors de l'*Interbau 57*, puis a pris part à l'élaboration du plan d'aménagement du *Märkisches Viertel*. Engagé de manière presque anachronique en 1976, tandis que l'IBA est en voie de constitution, le projet que les Berlinois appellent familièrement *die Schlange* (le serpent) incarne la propension d'alors à engager des expériences architecturales à grande échelle en périphérie de Berlin, par-delà le tracé périphérique du *Stadtring*. Hans Kollhoff témoigne de l'attrait particulier que revêtent aux yeux des architectes ces friches périphériques à Berlin :

> *« C'était là, en effet, dans les années 1970, que se portait l'espoir de la génération d'architectes à laquelle j'appartiens. C'est pourquoi nous nous étions intéressés au paysage industriel de Moabit qui nous paraissait détenir les clés d'une ville future. L'architecture pouvait s'éclater sculpturalement, sans gêne, et frimer dans sa provocation à l'égard de la vieille ville »*[6].

Le manifeste de la ville archipel

Si Kollhoff se montre rétrospectivement critique à l'égard de l'idéal d'une architecture diffuse dans un paysage de nature, ce qu'il qualifie rétrospectivement d'« *exercices autistes en périphérie*[7] », il participe néanmoins lors de son séjour à Cornell à un manifeste utopique mené par Ungers et Koolhaas : *La ville dans la ville, Berlin archipel vert* (1978). Installé aux États-Unis depuis 1968, Ungers est frappé par

6 _ « Un exercice stimulant, entretien avec Hans Kollhoff », op. cit. p. 161.

7 _ Ibid.

le déclin de plusieurs villes américaines tandis qu'il parcourt le pays en camping-car avec sa famille. Il a pour projet d'écrire un livre sur la question, qui restera sans suite. Il intègre cependant l'analyse des conséquences de la décroissance économiques sur le développement des villes à son enseignement, et prépare un manifeste sur le devenir de Berlin. Ungers porte un grand intérêt à la question de la décroissance et aux alternatives urbaines. En 1972 il publie *Kommunen in der neuen Welt, 1740-1972,* un ouvrage consacré aux communautés libres coopératives aux États-Unis. Et Kenneth Frampton rappelle que :

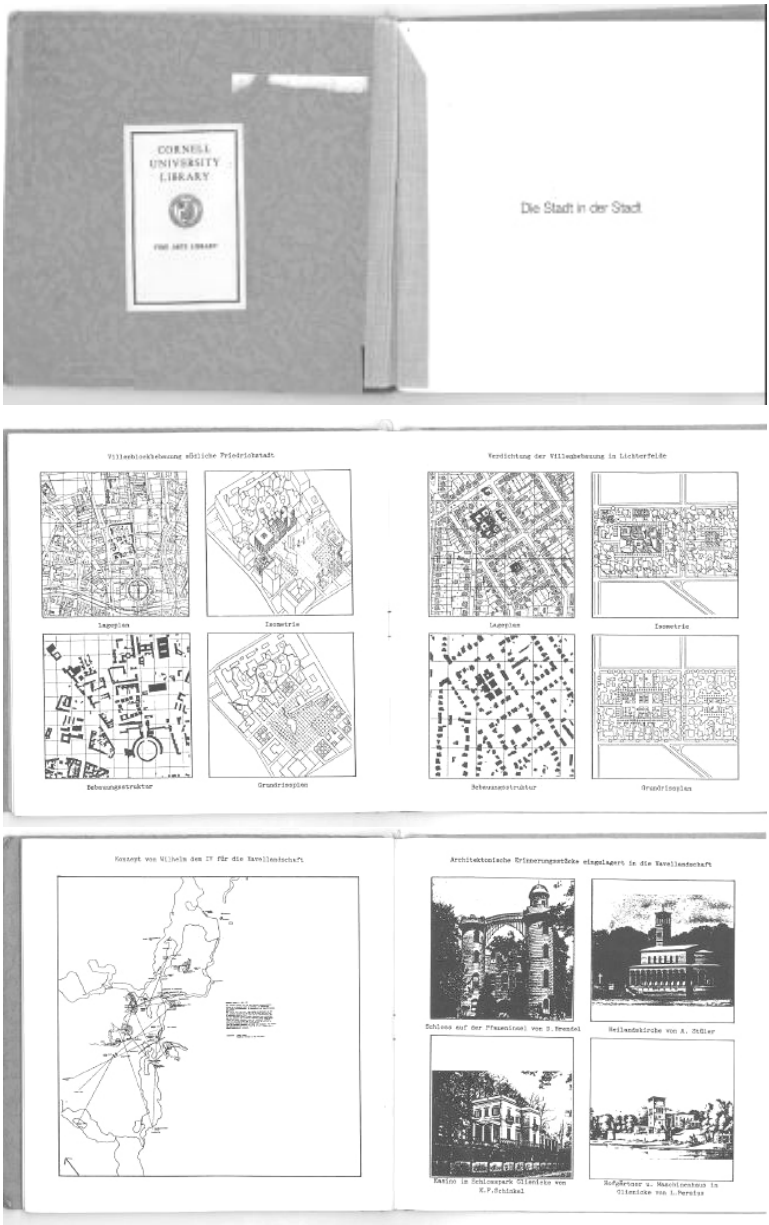
> *« Ungers procéda à une révision du néo-rationalisme appliquée à la forme urbaine, qui aura une grande influence sur l'urbanisme allemand. Sa thèse d'alors était que le futur nous amènerait à planifier plutôt la réduction des villes que leur extension ou leur rénovation. Il préconisait une stratégie de fragmentations avec des opérations limitées et adaptées aux terrains et aux programmes. cette préoccupation transparaît dans (son projet) pour l'Hôtel Berlin (réalisé avec Kollhoff), une « ville miniature » introvertie, rappelant le site dévasté[8]. »*

En 1977, Ungers organise à Berlin une académie d'été de Cornell (*summer school*) sur le thème de la « villa urbaine », encadrée par ses assistants Kollhoff et Ovaska. Il entend amener ses étudiants à interroger la typologie hybride de la villa urbaine dans la perspective de la décroissance de Berlin Ouest et de l'intérêt des classes moyennes pour la vie périurbaine. En parallèle, il travaille depuis Cornell à l'élaboration avec Rem Koolhaas d'une stratégie pour l'IBA, en cours d'institutionnalisation. Car à cette époque, deux visions de l'urbanisme sont en concurrence à Berlin : la tendance d'Ungers et celle de Kleihues. Ungers et Koolhaas donnent ainsi naissance au concept de « *ville archipel* », un « *modèle d'urbanisme pionnier pour une Europe zéro croissance*[9] ». Ils affirment le principe que « *tout plan futur pour Berlin doit être celui d'une ville en réduction*[10] ». Selon eux, le territoire de Berlin

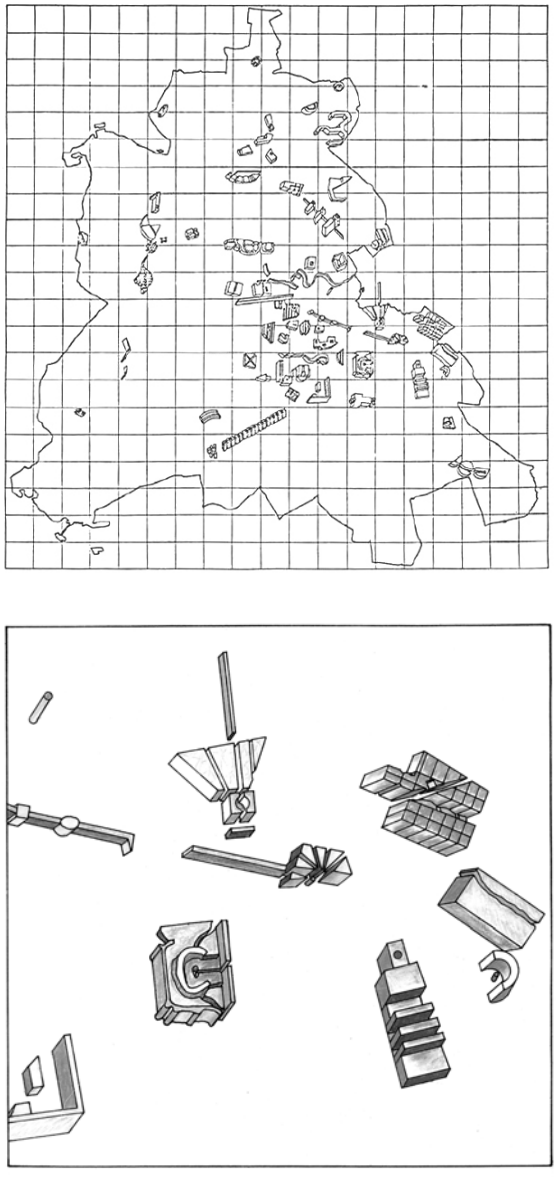
8 _ Kenneth Frampton, « L'architecture, la production et le lieu : vers une théorie critique de la construction », in *Histoire de l'architecture moderne*, Op. cit., p. 313-314.

9 _ Florian Hertweck, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », in *Marnes*, n° 3/2 014., p. 272.

10 _ Le manifeste de *la ville archipe*l a été réédité en fac-similé et commenté par des analyses et des entretiens avec ses auteurs par Florian Hertweck et Sébastien Marot, voir *La ville dans la ville,*



Édition originale de *Die Stadt in der Stadt, Berlin ein grünes Archipelago,* 1978 © Cornell Library / akademie c/o



Croquis de Peter Riemann.

En haut: « Les villes dans la ville ». En bas: « Les îles urbaines de l'archipel vert » © Cornell Library / Akademie c/o

Ouest, entouré par le Mur, deviendra à terme trop grand pour sa faible population. Ils s'en prennent donc au principe de « *réparation urbaine* » porté par Kleihues et Hämer, préoccupés de revaloriser des surfaces de logements qui ne trouveront selon eux jamais preneurs.

La ville dans la ville[11]*, Berlin archipel vert,* sous-titré « concept urbain pour le développement futur de Berlin », se présente comme un manifeste de désurbanisme. Il s'agit de la formalisation d'une réflexion collective menée par Ungers et ses assistants, Koolhaas, Riemann, Ovaska et Kollhoff. La *Ville archipel* est un objet éditorial composite ayant connu différentes versions. Il regroupe des textes rédigés par Koolhaas, repris ponctuellement par Ungers, des textes et des dessins de Riemann, ainsi que les travaux d'étudiants de la *summer school* compilés par Kollhoff et Ovaska. L'ensemble forme une synthèse des réflexions et des travaux menés à Berlin. La publication ne connaît pas une grande notoriété, éditée à peu d'exemplaires sous la forme d'une brochure en langue allemande. Le document était initialement destiné à être présenté au comité du SPD[12] lors d'un congrès tenu en septembre 1977. En résumé, il s'agit d'une production artisanale.

Ungers s'inscrit par ce travail dans une vision radicalisée de la ville-paysage proche de celle de Scharoun, en proposant « *d'intensifier les pôles urbains qui manifestent une identité et une qualité singulière et d'éliminer en revanche les parties de la ville qui fonctionneraient mal* ». Ces fragments *« flotteraient comme des îles sur la plaine libérée de la ville et formeraient un archipel d'architectures dans un lagon vert de nature*[13] ». On doit la réédition commentée de ce manifeste en fac-similé au travail de Florian Hertweck et Sébastien Marot, qui en introduction à la publication livre cette analyse :

> *« Il s'agit d'un plaidoyer mi-théorique mi-opérationnel visant à faire de Berlin le laboratoire d'un modèle alternatif d'urbanisme qui, à l'opposé*

Berlin : un archipel vert. Un manifeste (1 977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, avec Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, Zurich, Lars Müller Publisher, 2013 p. 12.

11 _ Il est notable que la contribution de Léon Krier à la *Déclaration de Bruxelles*, André Barey, Maurice Culot, *Déclaration de Bruxelles : propos sur la ville européenne*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980, s'intitule également « La ville dans la ville ».

12 _ SPD : parti social-démocrate allemand.

13 _ Oswald Mathias Ungers, cité par Florian Hertweck, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », Op. cit., p. 273.

de la doctrine du renouveau urbain alors en vogue, épouserait la prémisse du dépeuplement des villes et des métropoles occidentales pour les envisager comme des archipels d'îles urbaines, serties dans des mers de verdure, lesquelles ingéreraient les atmosphères de la nature, les dispositifs de la campagne et les infrastructures de la suburbia contemporaine »[14]

Le principe consiste donc à isoler des figures urbaines, et à analyser leur capacité d'autonomie si le reste de la ville disparaissait, était détruit ou recolonisé par la nature. Ces fragments d'architecture - barres, tours, villas, îlots, parcs - sont considérés au prisme de leur capacité à l'échelle urbaine. À leur identification typologique, un inventaire de ce qui existe et doit être conservé, succède une phase morphologique. Le manifeste part du principe de la dépopulation de la ville, puis opère une sélection des lieux bâtis à forte identité, qui sont maintenus et intensifiés par des adjonctions utopiques ou réelles. Partout ailleurs, la ville a disparu. Ces quartiers constituent des archipels.

Dans un entretien réalisé en 2009, Hans Kollhoff se montre critique à l'égard du manifeste auquel il a participé au second plan, mais qui porte néanmoins sa signature. Il considère en effet que Rem Koolhaas a profité de l'occasion pour imposer et déployer son scénario du déclin de la ville, sous l'autorité intellectuelle d'Ungers. Kollhoff précise : « *Les hypothèses doivent être testées. Elles ne sont que la moitié de l'histoire. Malheureusement, il n'y a jamais eu de deuxième moitié. C'est tout le problème du projet de la ville-archipel* »[15]. Et d'ajouter qu'Ungers n'a jamais considéré ce document comme un manifeste à visée opératoire, mais comme un exercice utopique. La *Ville archipel* est un ouvrage collectif, porté par un groupe de jeunes architectes talentueux mené par Ungers, aujourd'hui très situé dans la pensée de la fin des années 1970. Sa réception, après publication, a été quasiment nulle.

14 _Florian Hertweck et Sébastien Marot, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert,* Op. cit. p. 7.

15 _ Hans Kollhoff, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, op. cit. p. 155.

Kollhoff et l'héritage schinkelien

À Berlin dans les années 1980, la reconstruction critique théorisée par Kleihues dans le cadre de l'IBA devient progressivement la doctrine à suivre. Toutefois, le succès de ce nouveau paradigme, au détriment d'autres considérations sur la ville, soulève de nombreuses critiques. Kollhoff s'inscrit ainsi en désaccord avec ce qu'il perçoit comme un retour à une forme passéiste d'aménagement, et prône la diversité et la simultanéité des approches. Dans les années 2000, il fera néanmoins ce commentaire qui explicite le changement d'attitude que nous avons précédemment souligné :

> *« À l'époque, cela (la doctrine de la reconstruction critique) me faisait sourire parce que j'étais complètement gagné à la pensée morphologique d'Ungers. Mais aujourd'hui, je suis absolument convaincu que le choix de Kleihues a été le bon ».*[16]

À contre-courant de l'IBA, Kollhoff défend donc l'idée d'une autonomie et d'une réelle capacité de l'architecture à fabriquer la ville hors d'une doctrine urbanistique normative. Sur cette base, il se rapproche de l'historien d'art Fritz Neumeyer, qui réaffirme le modèle urbain schinkelien. Dans un texte intitulé *Classicisme berlinois : l'espace urbain illimité*, Neumeyer écrit :

> *« Chaque bâtiment (de Schinkel) se présente comme un corps fini et cohérent, et désigne un pilier d'angle urbanistique qui contribue à transformer la vieille ville serrée, avec ses murs lisses et uniformes, en un généreux paysage de volumes autonomes*[17] *».*

Neumeyer devient dès lors un soutien indéfectible de Kollhoff, commentant son œuvre, lui fournissant une légitimité critique, rédigeant nombre d'introductions à ses ouvrages ou aux catalogues des expositions qui lui seront consacrées. Florian Hertweck résume leur collaboration : « *L'un est l'architecte, très brillant conceptuellement, très talentueux, l'autre théorise son travail, s'en fait la plume, défend et*

16 _ Hans Kollhoff, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, op. cit., p. 161.

17 _ Cité par Florian Hertweck, Op. cit. p. 259. Fritz Neumeyer « Berliner Klassizismus : der entgrentze Stadtraum », FAZ, 18 dec. 1990.

articule sa position ». Les conditions de leur rencontre restent à expliciter, mais il semble que Kollhoff ait rencontré Neumeyer par l'entregent de Kleihues. En effet, Neumeyer a enseigné comme Kleihues à Dortmund, et a travaillé un temps dans son agence. Kollhoff et Neumeyer ont donc en commun la même admiration de l'architecture de Schinkel dans son rapport à la ville, sa capacité à se départir avec audace du tissu baroque existant pour faire dialoguer de grandes architectures qui recomposent le paysage berlinois, de la *Neue Wache* au *Neues Museum* en passant par la *BauAkademie*. Kollhoff écrit ainsi :

> *« Schinkel s'est appuyé sur une ville ; sur un Berlin qui existait déjà, une structure baroque dense, avec des rues et des places. Il a fait une expérience excitante en cassant ces structures figées sans les détruire*[18] *».*

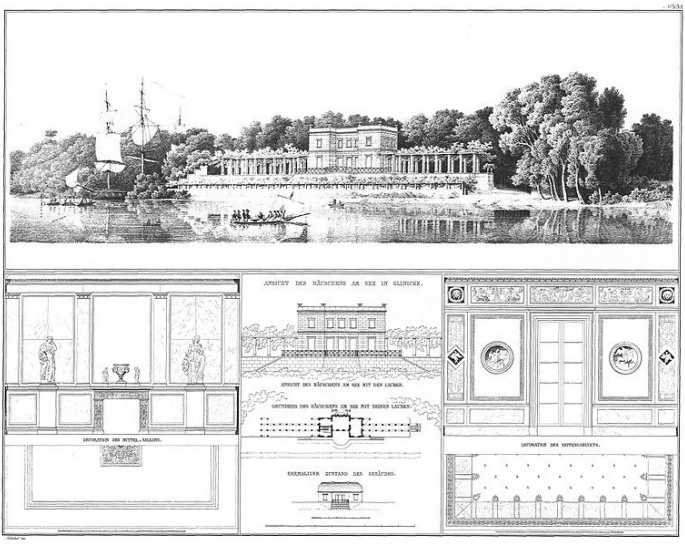
Schinkel est une référence commune à tous les architectes allemands - à la manière de Viollet-le-Duc en France - et Kollhoff a nécessairement pris très tôt connaissance de son œuvre. Toutefois c'est à Berlin, à la fin des années 1970, que Kollhoff envisage le travail de Schinkel dans sa dimension urbaine, éclairé dans cette analyse par Ungers, son mentor. Ungers organise dans Berlin de grandes promenades architecturales, auxquels il convie ses amis, collègues et disciples. Il insiste notamment sur le modèle que constitue le parc de Glienicke. Palais d'été du prince Charles de Prusse, Glienicke se situe au sud-ouest de Berlin, à proximité de la ville de Potsdam. Conçu par Schinkel en 1826, le domaine se compose d'un vaste manoir néoclassique et de différentes dépendances - notamment un casino - réparties au sein d'un grand parc. Le domaine est alors - avant la chute du Mur - le seul exemple d'architecture romantique allemande accessible aux Berlinois de l'Ouest. Le centre historique et l'île aux musées étaient situés dans la partie communiste, rendue inaccessible. D'autre part, Glienicke est un panorama. Kollhoff rappelle ainsi qu'il s'agit de : *« l'endroit où l'on emmenait sa petite amie pour voir le soleil se coucher derrière la Havel. Et Glienicke, avec Schinkel et Lenné, est le parc d'où l'on aperçoit à distance tous les grands sites et monuments de la ville »*[19].

18 _ Hans Kollhoff, Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, op. cit., p. 105.

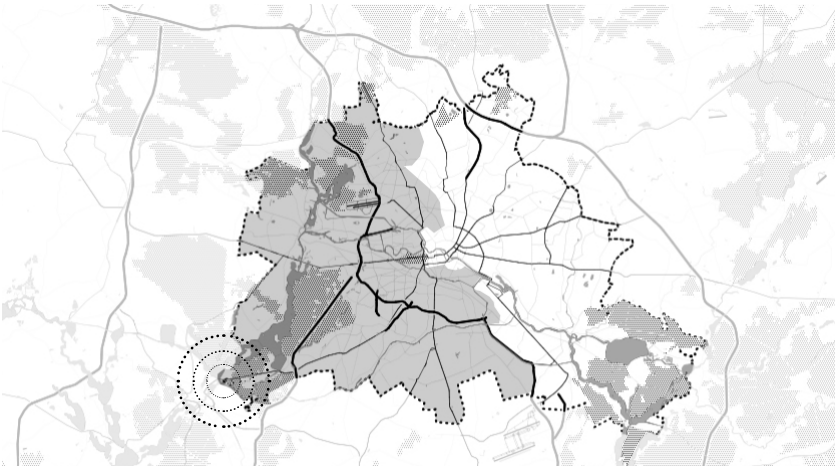
19 _ Ibid.

Karl Friedrich Schinkel, Antike Stadt an einem Berg, 1805–1807

Karl Friedrich Schinkel Mittelalterliche Stadt an einem Fluss, 1815



Karl Friedrich Schinkel, projet pour le casino du parc Glienicke, 1866 © Verlag Ernst & Korn



Plan de Berlin Ouest (en gris), et situation du parc de Glienicke Antoine Scalabre / Stamen Design, Données © OpenStreetMap

Ungers fait donc de Glienicke un véritable modèle, extrapolant cette petite collection d'objets architecturaux disséminés dans un parc à un véritable paradigme urbain. Une nouvelle génération d'architectes redécouvre la valeur du paysage romantique berlinois, où architecture et nature se mêlent. Et Schinkel est mobilisé dans le débat sur le devenir de la ville. On retrouve ainsi une double page consacrée à Glienicke dans la *Ville archipel*. Dans son livre *Der berliner Architekturstreit*[20], Florian Hertweck a largement analysé la réactualisation à cette époque du modèle urbain schinkelien. Il écrit

> *« Glienicke devient l'ultime référence pour (l)a démarche de pensée par images (de Ungers), métaphores et analogies. (...) Pour Ungers, la « leçon de Schinkel » réside dans une coincidentia oppositorum, une coïncidence des contraires : l'union de la nature et de la culture, du monde végétal et du monde construit, de l'environnement et de l'architecture*[21] *».*

Hertweck propose en effet une lecture de l'histoire urbaine berlinoise fondée sur la dialectique entre deux modèles antagonistes, celui du *Städtebau* élaboré initialement par Camillo Sitte, et celui du *Stadtlandschaft* dont il attribue l'invention à Schinkel. *Stadtlandschaft* signifie littéralement paysage urbain, ou paysage de la ville, toutefois Hertweck préfère traduire la notion par « ville-paysage », à ses yeux plus juste pour en exprimer l'idéal de ville dans la nature. Selon Hertweck, le *Stadtlandschaft* de Schinkel correspond à « *un principe classiciste, mâtinée de romantisme, où les bâtiments solitaires se corrèlent les uns avec les autres, et l'ensemble avec la nature environnante* »[22], en opposition à la ville baroque où le tissu homogène n'est altéré ponctuellement que pour mettre en valeur des monuments, églises ou palais. Et Hertweck de citer l'historien de l'architecture Tilmann Buddensieg, pour qui Schinkel a toujours cherché à provoquer « *la confrontation de nouveaux bâtiments isolés avec l'architecture existante, soit en adaptant le contexte à ses projets, soit en (le) détruisant*[23] ». Le

20 _ Florian Hertweck, *Der berliner Architekturstreit. Architektur, Stadtbau, Geschichte und Identität in der Berliner Republik 1989-1999*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2010.

21 _ Florian Hertweck, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », Op. cit., p. 237.

22 _ Ibid. p. 241.

23 _ Ibid. p. 251.

modèle schinkelien consiste donc à mettre en tension les architectures au sein d'un paysage composé, à participer à la scénographie de la ville sans mimétisme architectural avec l'existant.

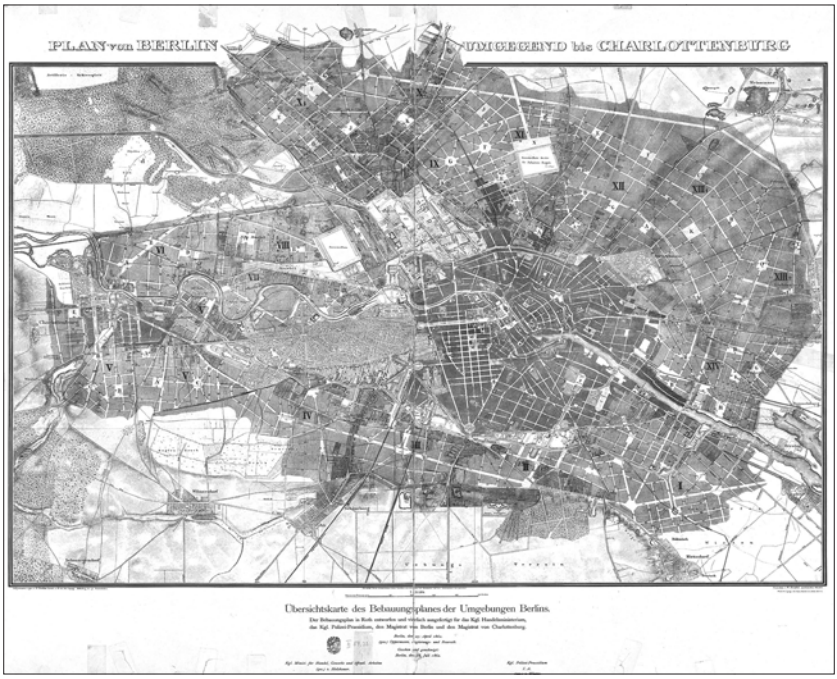
La notion de *Städtebau,* quant à elle, a été forgée par Camillo Sitte dans un traité paru en 1889 : *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*[24] *(Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen)*. Dans la préface à l'édition française, Françoise Choay rappelle l'influence majeure de la théorie de Sitte, notamment dans les plans d'extension de Vienne et de Munich à la fin du XIXe siècle, puis revendiquée par Raymond Unwin et Lewis Mumford au sein du mouvement des *garden-cities*. Dans les années 1920, les CIAM ont vivement dénoncé le *Städtebau* comme « *symbole d'un passéisme rétrograde*[25] ». Le *Städtebau* a ensuite été reconvoqué à la fin des années 1970 par les frères Krier, qui considéraient Sitte comme « *l'instigateur d'un retour au modèle de la ville préindustrielle* ». Et Rossi, puis la reconstruction critique, par leur réhabilitation de la trame historique prussienne, participent selon d'une résurgence du *Städtebau*, bien qu'elle n'en revendique pas telle quelle la filiation. La traduction du terme *Städtebau* pose problème, car la notion ne correspond pas au terme français *urbanisme*. En effet, Sitte ne propose pas une approche globale de la ville, et comme l'écrit Choay, « *la question qui le taraude n'est en aucune façon, la préservation de la ville du passé, mais bien la création d'une nouvelle beauté urbaine. L'interprétation patrimonialiste de Sitte est une erreur éclatante*[26] ». En anglais, *Städtebau* se traduit par *urban design.* En français, le terme est tout à tour traduit par aménagement urbain, construction des villes, art de bâtir les villes ou urbanisme.

Le modèle de la ville schinkelienne, antérieur à la notion de *Städtebau* et qui en constitue une forme d'antithèse, a longtemps été perçu négativement en Allemagne. Selon l'urbaniste Werner Hegemann, ordonnateur de la métropolisation berlinoise sous la République de Weimar,

24 _ *Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen,* Vienne, 1889 (*L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques, Paris, Points, 1996)*

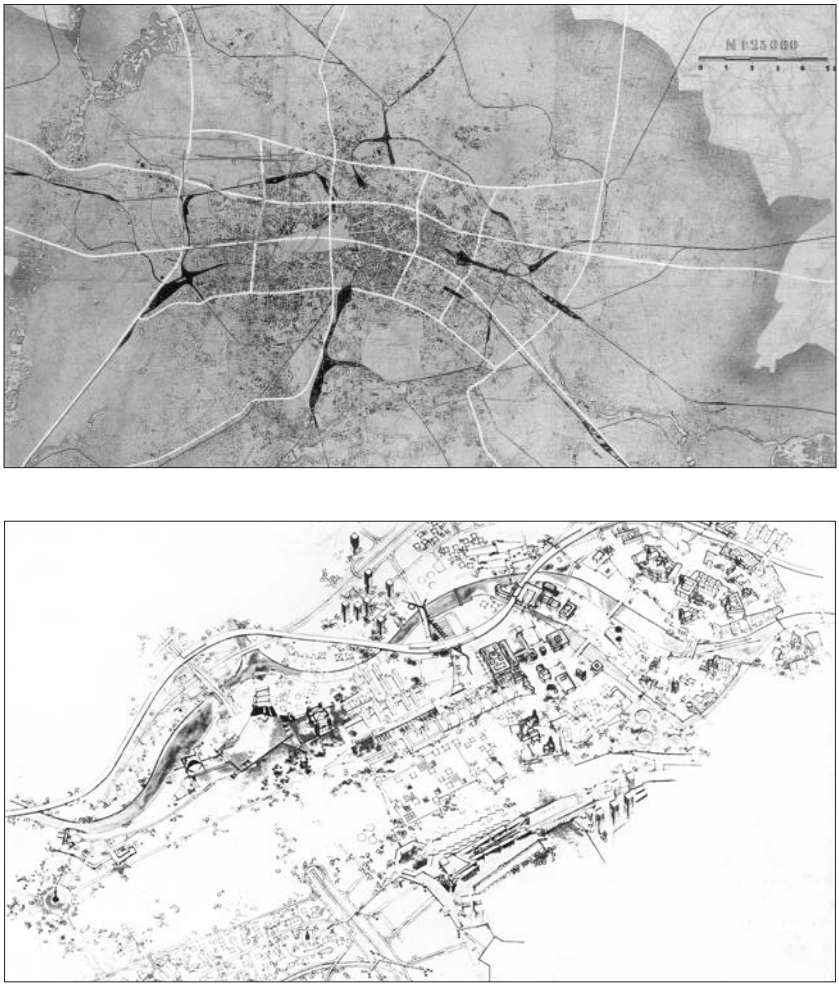
25 _ Françoise Choay précise en note de bas de page « *Avant que Sitte ne devienne (la) bête noire (de Le Corbusier) et l'objet de ses sarcasmes, Der Städtebau, dans la version de Camille Martin avait été son livre de chevet durant une décennie* ». In *Camillo Sitte, L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques, Paris, Points, 1996,*. P. VIII.

26 _ Ibid., p. IV.



Plan Hobrecht pour Berlin par Ferdinand Boehm, 1862

(© W.Bembé - Zentral- und Landesbibliothek Berlin)



Hans Scharoun, (en haut) Kollektivplan 1946, (en bas) projet pour le concours Haupstadt Berlin, 1958 © P. Verhoeven

Schinkel constitue même, dans sa manière de faire primer l'architecture sur l'ordre urbain, l'exemple à ne pas suivre d'une « *éclipse de l'urbanisme* ». Dans un entretien, Kollhoff rappelle les lamentations d'Hegemann contre Schinkel :

> *« Ah, si seulement nous avions un grand architecte comme Weinbrenner à Karlsruhe, qui savait encore ce qu'était un grand axe, qui savait dessiner des façades unitaires. Pourquoi devons-nous nous contenter de ce misérable Schinkel qui a dissous le paysage de la ville ?*[27] *».*

Cependant Kollhoff, dans sa défense de l'architecture contre l'urbanisme, dans sa défense du parti de Schinkel, n'est pas un architecte du *Stadtlandschaft* tel que la notion est reconstruite par Hertweck. Car ce dernier poursuit sa lecture dichotomique du modèle urbain berlinois - *Städtebau* contre *Stadtlandschaft* - jusque dans l'après seconde guerre mondiale, faisant notamment de Scharoun un continuateur de l'idéal du *Stadtlandschaft*. Ainsi, selon Hertweck, le plan de Scharoun dessiné pour le concours *Hauptstadt Berlin* de 1958, qui reprend et radicalise son *Kollektiv Plan* de 1946 pour la reconstruction de Berlin Ouest, constitue *« le modèle le plus cohérent d'un Stadtlandschaft organique puisant directement dans la conception schinkelienne de la ville*[28] ». Or Kollhoff, s'il admire Schinkel, ne se prive pas de railler les visées utopistes de Scharoun. Il considère ainsi avec ironie que le *Kollektiv Plan* « *avait pour but de faire table rase de cette horrible et haïssable ville ancienne, dont les ruines rappelaient la brutalité des nazis, pour une nouvelle ville innocente qui aurait poussé à la campagne*[29] ». Et dans un entretien réalisé en 1996, il disqualifie les expériences berlinoises ayant auguré d'une telle symbiose entre ville et campagne, notamment le quartier du *Hansaviertel* en bordure du *Tiergarten* :

> *« Ce concept d'édifices isolés est quasiment incompréhensible. C'est pourquoi le Tiergarten est un échec, ou tout au plus, un fragment de quelque chose :*

27 _ Werner Hegemann, cité par Hans Kollhoff, *Architecture en questions*, Op. cit., p. 107.

28 _ Florian Hertweck, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », Op. cit., p. 270.

29 _ Critique à l'égard du plan Scharoun, Kollhoff fait ici preuve d'ironie. Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Op. cit., p. 97.

concept de ville raté, caricature de ville dans la nature, objets solitaires dans un parc. La symbiose ville-nature dont rêvaient les Modernes s'est révélée très difficile à mettre en œuvre (...) Loin de moi l'idée de penser que le Hansaviertel puisse être un modèle : il s'agit plutôt d'un quartier pour gens aisés vivant dans la verdure au beau milieu de la ville[30] *»*

Kollhoff est un architecte qui revendique l'urbanité. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il juge sévèrement une partie de l'héritage moderniste, notamment celui de Bruno Taut et son idéal champêtre des *Siedlungen*. Kollhoff considère la dimension urbaine de l'œuvre de Schinkel, qui ne se réduit pas au modeste exemple de Glienicke, non pas comme une dissolution de la ville dans la nature, à ses yeux nécessairement utopique et naïve, mais comme l'affirmation de la capacité de l'architecture à intervenir avec audace dans la fabrique urbaine pour en redessiner les contours, les espaces publics, sans hésiter à bousculer à Berlin l'ordre baroque trop bien rangé. Kollhoff revendique donc la confrontation architecturale avec l'existant. Et il oppose la volonté d'uniformité du *Städtebau* à la tension créée par les grandes architectures de Schinkel :

« Schinkel était un architecte de volumes. Il plaçait des volumes dans l'espace de la ville, dans sa texture. En ce sens, il est plus moderne que les architectes modernes. C'est une conception de l'espace urbain et de l'architecture fascinante pour moi : faire du design urbain avec de l'architecture. Rien ne rassemble les bâtiments sauf la façon dont ils sont faits, dont ils se regardent, comme ils sont reliés au plan (...) Certains de ses bâtiments veulent se dresser seuls dans un parc alors qu'ils sont au milieu de la ville. Les distorsions sont importantes, le site agit[31] *».*

Ainsi, la défense du primat de l'architecture sur l'urbanisme revendiquée par Kollhoff dans les années 1980 est à lire selon l'héritage schinkelien. Ce parti, Kollhoff l'affirme dans un long entretien au titre explicite publié en 1990, *Architektur contra Städtebau*.

30 _ Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Op. cit., p. 99.

31 _ Hans Kollhoff, Architecture intérieure CREE, Op. cit., p. 132.

Architektur contra Städtebau

Architektur contra Städtebau[32]est un titre polémique assumé par Kollhoff, tandis que la doctrine de la reconstruction critique, qui dans sa dimension la plus historiciste s'inscrit dans la filiation du *Städtebau*, reste prégnante à Berlin malgré la fin de l'IBA. Publié dans la revue allemande *Arch* + en octobre 1990, cet entretien n'avait encore jamais été traduit en français[33]. Il offre un commentaire direct et précieux sur les projets et la pensée de Kollhoff. Toutefois, le registre n'est pas celui du pamphlet. L'IBA n'y est citée que deux fois. Kollhoff explique : « *Nous avions dès le départ des difficultés avec les stratégies proposées par Rob Krier et qui devinrent les fondements de l'IBA. Le retour au XIXe siècle est une posture que je juge romantique* [34] », et plus loin, à propos de la morphologie composite du plan général pour le *Block 33,* et ses références modernistes *: « C'est en cela que notre projet pour l'IBA à Kreuzberg était provocant*[35] *».*

Kollhoff commence *Architektur contra Städtebau* par un retour sur la théorie de Colin Rowe, sa vision de la ville en tant que texture bâtie pochée, et la distinction qu'il opère entre fond et figure dans la lecture des plans de villes. Kollhoff oppose cette démarche à celles des modernes dont il critique le manque de considération pour l'espace public. Il souligne néanmoins qu'il est envisageable de mêler texture urbaines et figures architecturales autonomes, et considère que la définition précise des principes morphologique qui font la ville est une entreprise obsolète - qu'il a pourtant longtemps expérimentée avec ses étudiants - car la texture urbaine dense n'est pas un objectif en soi, mais doit répondre aux spécificités des programmes contemporains et de la réglementation. Kollhoff précise cependant qu'il revient à l'architecte de penser une nouvelle fabrique de l'espace public, appuyée sur des exemples historiques, notamment ce qu'il qualifie d'*Erosiontypologie* (typologie d'érosion). Il prend pour exemple le *Rockefeller Center*, qui participe selon lui à la grille

32 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 40-45. La traduction intégrale du texte est jointe en Annexes.

33 _ Voir la traduction de l'article *Architektur contra Städtebau* en Annexes.

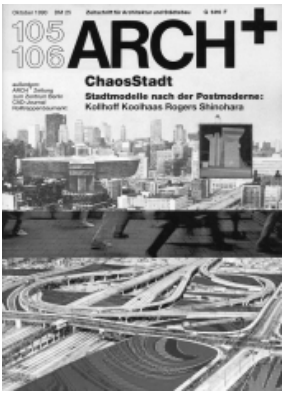
34 _ Ibid., p. 42.

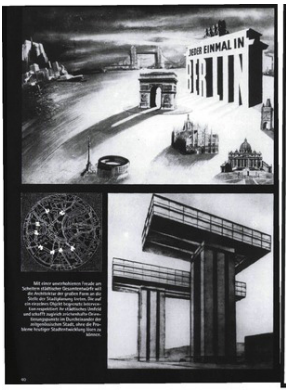
35 _ Ibid., p. 43.

new-yorkaise sans en respecter la règle, qu'il compare avec le projet berlinois de Schinkel pour la *Neue Wache*, installé initialement très en recul de l'avenue Unter den Linden. Pour Kollhoff, l'alignement à la bordure d'îlot n'est donc pas la seule possibilité envisageable. Sans la citer, il vise par ces propos la reconstruction critique.

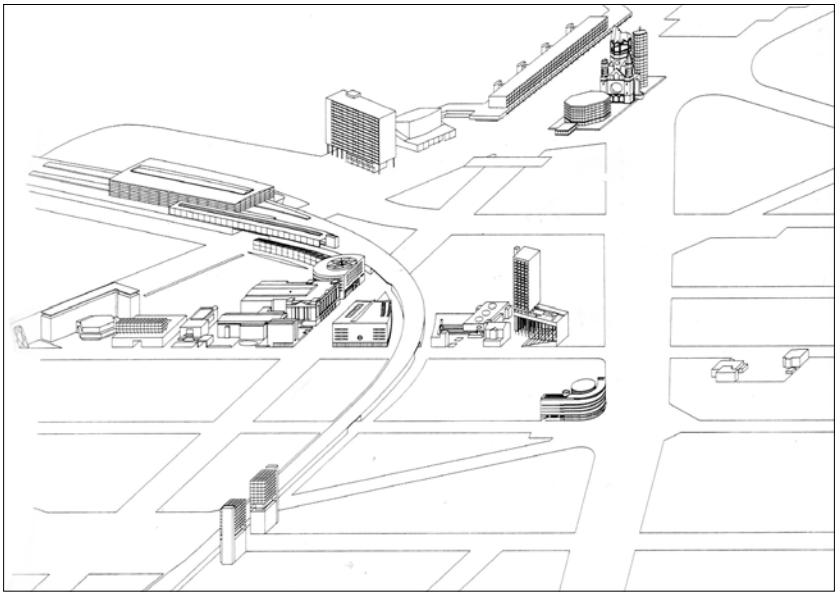
Architektur contra Städtebau aborde ensuite la question du manque de pertinence de la planification urbaine - qui se développe par la multiplication des *master plans*, des plans de surfaces, des plans de développement - dont Kollhoff dénonce la rigidité face à la nature fluctuante des enjeux d'aménagement. Le développement urbain doit penser la variabilité dans le temps. Une solution serait d'axer les projets urbains sur les infrastructures de transport, comme le suggère le journaliste qui l'interroge citant au passage le projet de Koolhaas pour Melun-Sénart. Le projet urbain par l'infrastructure serait une approche à même de laisser l'architecture libre de toutes contraintes relationnelles à la ville constituée. Mais Kollhoff, qui se distingue du parti de Koolhaas, considère que c'est à l'architecture elle-même d'assurer sa présence et son intégration dans la ville, par un retour à la monumentalité et à la bonne expression du programme. Selon lui, deux architectures puissantes sont capables d'entretenir entre elles un dialogue mettant en tension le tissu urbain qui les sépare. Nous avons montré que cette idée a guidé les propositions de Kollhoff pour la reconstruction de la *Potsdamer Platz* et de l'*Alexander Platz*.

Kollhoff considère que l'urbanisme des années 1990 est inopérant, devenu à l'inverse du but recherché un instrument de neutralisation de la ville. Selon lui, les plans d'aménagement sont périmés avant même d'être mis en œuvre. Les stratégies urbaines lui apparaissent guidées par des impératifs de production, le court-termisme, la volonté *ad hoc* des décideurs politiques et économiques. Il poursuit, considérant que les rares bons projets d'architectures ne peuvent trouver à exister que dans des opérations de niche, libres de planification. En cela, il propose l'architecture comme solution à la crise de l'urbanisme. En rupture avec la stérilité fonctionnaliste et le poids des références historiques, il souhaite voir la ville s'épanouir dans une expressivité nouvelle, spécifique, dans laquelle l'architecture est amenée à retrouver sa vraie utilité. Kollhoff brosse le tableau rêvé d'une « *diversité architecturale, une superposition et une confrontation des besoins,*

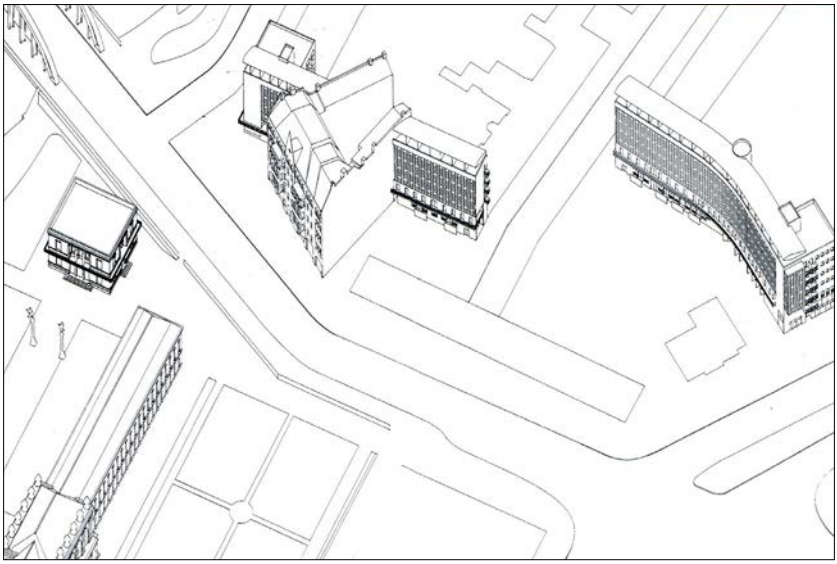




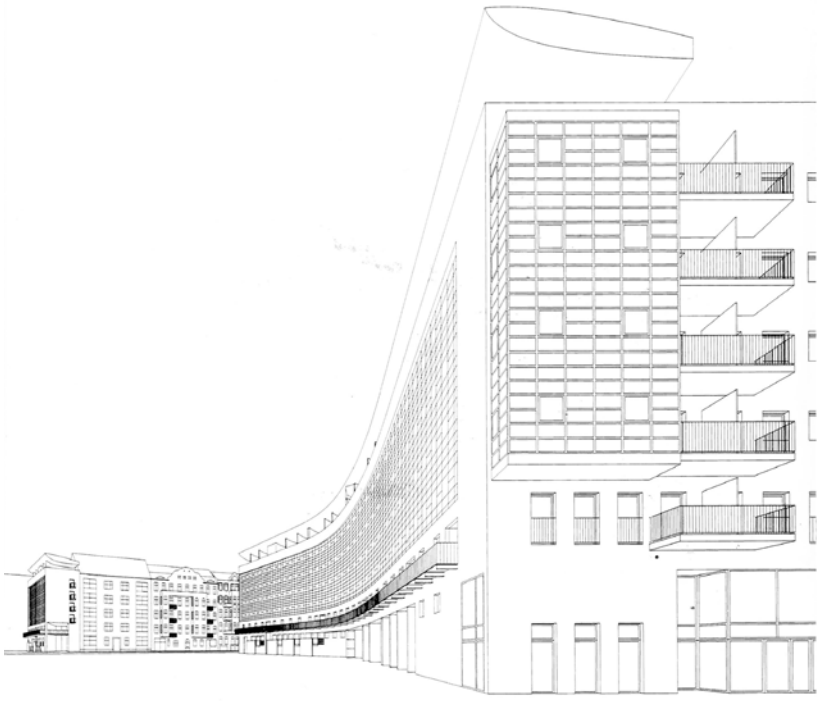
Extrait de l'article « Architektur contra Städtebau », Hans Kollhoff, Arch +, n° 105-106, octobre 1990



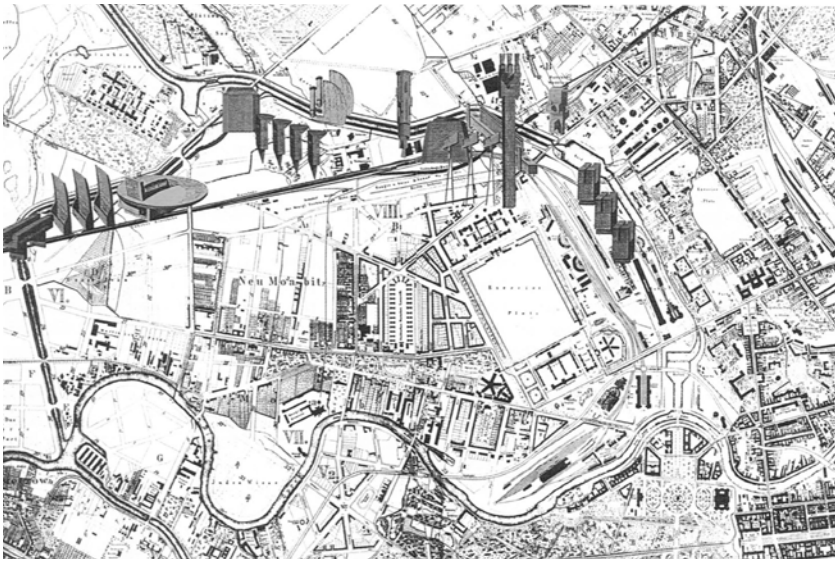
Hans Kollhoff, concours pour la Fasanenstrasse, Berlin 1983



Concours pour des logements collectifs, Luisen Platz, Berlin (1983-1987). Extrait de l'article « Architektur contra Städtebau », Hans Kollhoff, Arch +, n° 105-106, octobre 1990



Hans Kollhoff, logements collectifs, Luisen Platz, Charlottenburg, Berlin, 1983–1987



Hans Kollhoff, étude urbaine pour Moabit,
Berlin, 1988

un champ de tensions entre des volumes aux échelles différenciées. (...) L'espace se constituera d'abord par le déplacement de l'observateur[36] ». Et de conclure *Architektur contra Städtebau* en soulignant le potentiel urbain du futur projet de reconstruction de la *Potsdamer Platz*, sur lequel Daimler-Benz semble avoir des vues (nous sommes en 1990). Pour Kollhoff, il est nécessaire d'en définir rapidement la relation à l'espace public, au bien commun, avec curiosité et créativité. Kollhoff participera au premier concours pour la *Potsdamer Platz* l'année suivante.

En d'autres termes, penser la ville par l'architecture ne consiste pas chez Kollhoff à en déconstruire nécessairement le vocabulaire urbain - gabarit d'îlot, règles d'alignement, perspective sur les monuments - mais plutôt à en envisager la transgression. Et s'il est vrai que ses projets d'après la réunification sont conformes à la trame urbaine, il en va d'une question d'échelle et de situation - difficile de composer avec les grands volumes schinkeliens sur une dent creuse. L'influence schinkelienne dans l'idée de composition urbaine et dans l'expression morphologique du programme, ainsi que la défiance de Kollhoff à l'égard du mimétisme à la ville historique avant la réunification, permettent une meilleure lecture de nombre de ses projets. Toutefois, pour en affiner la compréhension, dans leurs volumes comme dans leur échelle et leur rapport à la ville, il convient d'aborder une notion que Kollhoff emploie ponctuellement dans *Architektur contra Städtebau* : la *mégaforme*.

MÉGAFORME VERSUS BIGNESS ?

Mégaformes

Certains projets de Kollhoff, Atlanpole (1988) à Nantes comme le musée ethnographique de Francfort (1984), interpellent par leur radicalité. Leur forme puissante, leur dimension monumentale et leur aspect sculptural dénotent une volonté plastique provocatrice, celle d'un architecte qui assume sa rupture avec l'idée même de tissu urbain. Par leur

36 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 45 (trad. Antoine Scalabre).

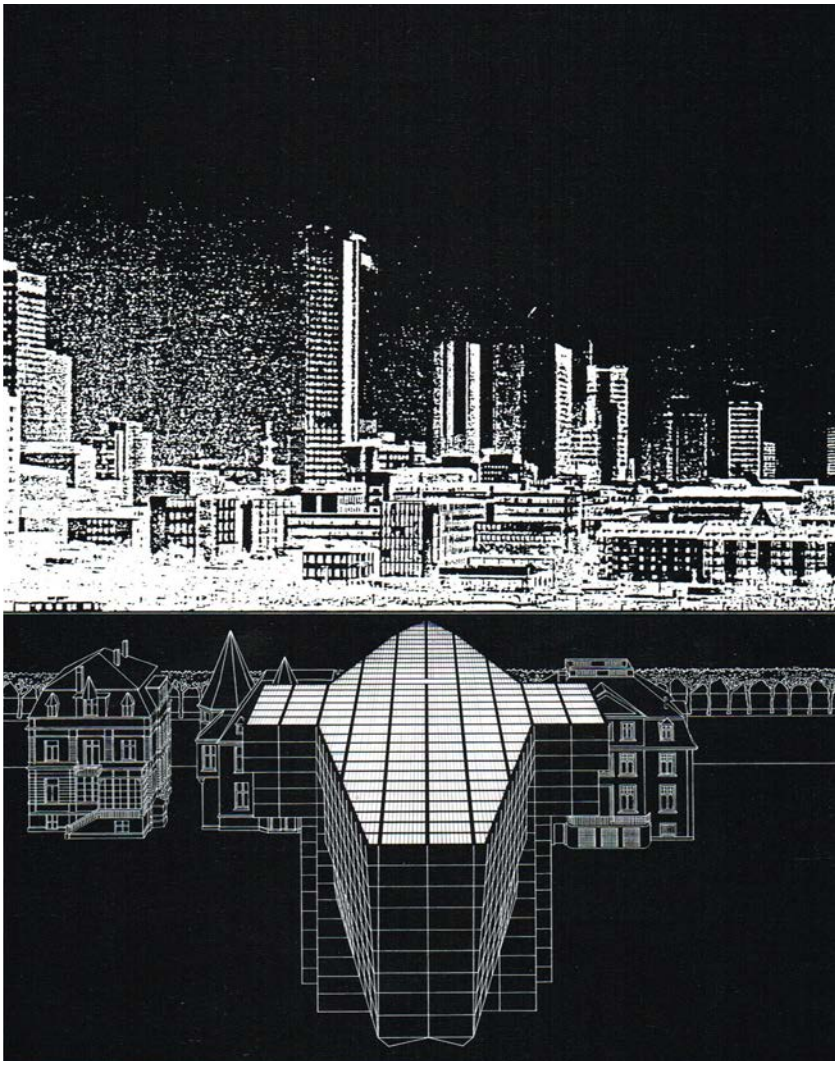
aspect autarcique, ces projets ont à voir avec l'idée de ville archipel. Ce sont des îles. Monolithiques, ces projets sont posés de toute leur masse sur une portion de sol réduite. Une lecture hâtive laisserait à penser qu'il s'agit d'un radicalisme lié au début de carrière de Kollhoff. Or, la chronologie de son œuvre révèle que ces projets arrivent plus tardivement, à la fin des années 1980, tandis qu'il a déjà participé à l'IBA. Dans *Architektur contra Städtebau*, Kollhoff, qui par la suite restera avare en commentaire de sa propre production, propose une notion inédite pour éclairer la compréhension de ces architectures monumentales : la *Grossform*. Nous traduisons *Grossform* par *mégaforme*, de même qu'en allemand *Grossstadt* ne signifie pas grande ville mais métropole. La première occurrence de la notion de *mégaforme* intervient dans le paragraphe suivant :

> *« Lorsqu'elle ne découle plus de l'échelle parcellaire, la construction de logements perd sa capacité à fabriquer la texture de l'espace public, fond sur lequel peut se distinguer la monumentalité des bâtiments publics. Le consensus qui a conduit à de telles trames n'existe plus aujourd'hui. Dans cette situation, seule la mégaforme peut encore constituer un modèle structurant*[37] *».*

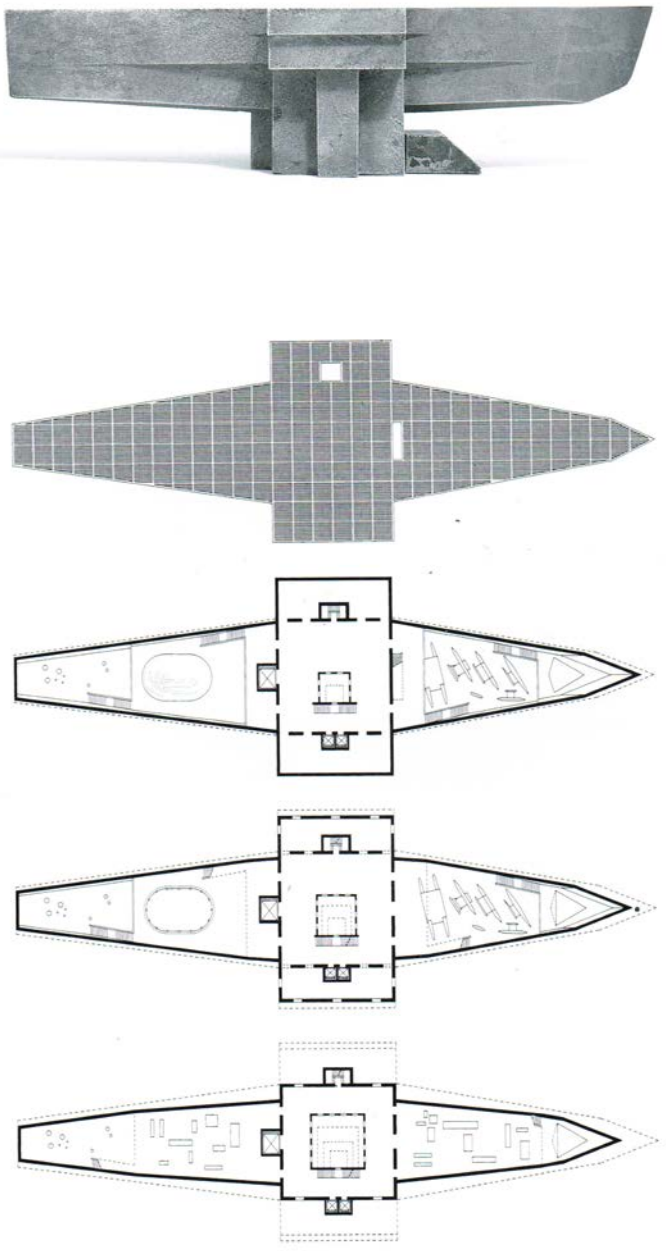
Kollhoff présente donc la *mégaforme* comme un « *modèle structurant* », qui permet la fabrique de l'espace public dans un contexte où l'échelle parcellaire n'est plus déterminante. Et il situe la perte de cette échelle parcellaire aux années 1920, par le développement de l'urbanisme moderne en lien avec la question du logement de masse. Le caractère unitaire et répétitif des nouveaux projets de logements répondait alors à un impératif économique en lien avec une nouvelle échelle urbaine. Kollhoff prend ainsi pour exemple la *Siedlung* du fer à cheval de Bruno Taut qui, bien que préservant l'alignement à la rue, se lit à l'échelle urbaine comme un *Grundstück*, un morceau élémentaire de la ville, une pièce urbaine. La *mégaforme* répond selon Kollhoff à un enjeu urbain. Ainsi, Kollhoff considère que le projet pour le *Block 33* fonctionne à l'échelle de la rue comme une barre, à l'échelle de la ville comme une *mégaforme*.

Nous extrapolons la notion de *mégaforme*, que Kollhoff n'emploie que ponctuellement, dans la mesure où elle rend explicite la compréhension de nombre de ses projets, qui tous présentent une dimension

37 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 43 (trad. Antoine Scalabre).



Hans Kollhoff, projet pour un musée ethnographique,
Francfort, 1987, (non réalisé)



monumentale et monolithique. Outre Atlanpole (1988) et le musée ethnographique (1987), on peut citer l'étude urbaine pour le quartier de Moabit (1988) qui dispose vingt-trois immenses bâtiments en rupture d'échelle avec la ville alentour, et le concours pour la Porta Teneglia de Milan (1990), formellement très proche d'Atlanpole mais situé en pleine ville. D'autres projets incarnent idée de *mégaforme* mais à l'horizontale et dans une dimension plus réduite : la barre incurvée de Luisen Platz (1983), le concours pour le musée et la bibliothèque de Münster (1985) - un grand papillon venant compléter un îlot - l'ensemble de logements pour Tegel-Süd (1989) - une longue barre serpentine - et l'îlot KNSM-Eiland à Amsterdam (1991). S'ajoutent à cette énumération sommaire les projets de tours de Kollhoff : les sept gratte-ciel du premier concours pour la Potsdamer Platz (1991), les neuf îlot-tours du concours pour l'Alexander Platz (1993). Et l'ensemble résidentiel de Malchower Weg (1992), qui dispose seize plots identiques dans un ordonnancement géométrique dense reconstituant un îlot, qui s'impose lui aussi comme une entité unique, un solide compact à l'échelle de la ville. La crèche Am Tiergarten (1992) enfin, bien que d'échelle réduite, présente un aspect si monolithique qu'elle est aussi à considérer comme une *mégaforme*. À ce propos, Kollhoff précise : « *On peut faire un très petit édifice très monumental. Est monumental un bâtiment qui veut exprimer plus que sa banale raison d'exister*[38] ».

La notion de *mégaforme* interroge deux composantes constantes à ces différents projets : l'expression monumentale du programme, et l'implantation urbaine par collage plutôt que par insertion. La *mégaforme* est une architecture monumentale, mais considérée comme la juste réponse à la rencontre d'un site et d'un programme. Kollhoff écrit : « *je ne suis pas intéressé par la monumentalité en elle-même* ». Ainsi, tandis que la maîtrise d'ouvrage du concours pour le musée ethnographique de Francfort souhaitait préserver la villa existante et son petit parc arboré, tout en triplant la surface muséal, Kollhoff considère qu'il s'agit là d'une contradiction et propose en retour de donner à voir l'intégralité du programme au sein d'une *mégaforme*. Il dessine un puissant volume en forme d'enclume qui repose sur un pied réduit. Kollhoff commente sa proposition, non retenue :

38 _ Hans Kollhoff, Architecture intérieure CREE, Op. cit., p. 132.

« C'était la seule possibilité de s'adapter à l'échelle de la villa et en même temps préserver le parc, sans avoir à enterrer la moitié du programme ou le fractionner en plusieurs bâtiments.. L'attitude qui consiste à dissoudre un grand volume bâti en plusieurs petits est simplement malhonnête. Tout musée est aujourd'hui une petite ville. Pourquoi ne conçoit-on pas un bâtiment qui révèle aussi de l'extérieur ce qu'il contient et en quelle proportion? C'est à cette condition seule qu'il peut entrer en dialogue avec la ville.[39] *».*

La *mégaforme* est donc le résultat de l'expression franche et unitaire du programme. Parvenir à tenir le programme dans *« des masses à la puissance renforcée »* est pour Kollhoff une forme de courage autant que de maîtrise architecturale. Qui plus est, il s'agit selon Kollhoff d'une audace en rupture avec ses aînés. Il fustige :

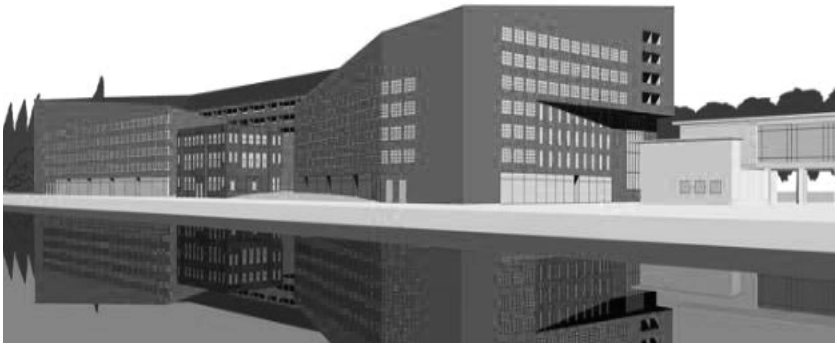
« C'est détestable. Toute cette vieille génération, Meier, Stirling, Eisenman, Rossi… Vous pouvez tous les prendre. Ils font tous de petits cubes. Ils dissolvent le programme en centaine d'éléments. Parce qu'ils ne sont pas capables de faire un bâtiment. C'est une sorte de maladie[40] *».*

Cette virulence - dans un article qui date de 1989 - est épisodique, une provocation, et ne se retrouvera pas par la suite. De plus, la critique que Kollhoff adresse notamment à Rossi est relativement injustifiée, dans la mesure où le néo-rationalisme cherche à retrouver les invariants typo-morphologiques des grands programmes constitutifs de la ville. Kenneth Frampton souligne ainsi l'obsession de Rossi pour les institutions régulatrices, qui « *constituaient pour lui les seuls programmes susceptibles de représenter les valeurs essentielles de l'architecture* », tandis que « *les programmes modernes ne pouvaient incarner cette essence de l'architecture*[41] ». Kollhoff condamne lui aussi l'indigence des programmes auxquels il est confronté, regrettant l'ambition des commandes qui s'offraient par le passé aux architectes :

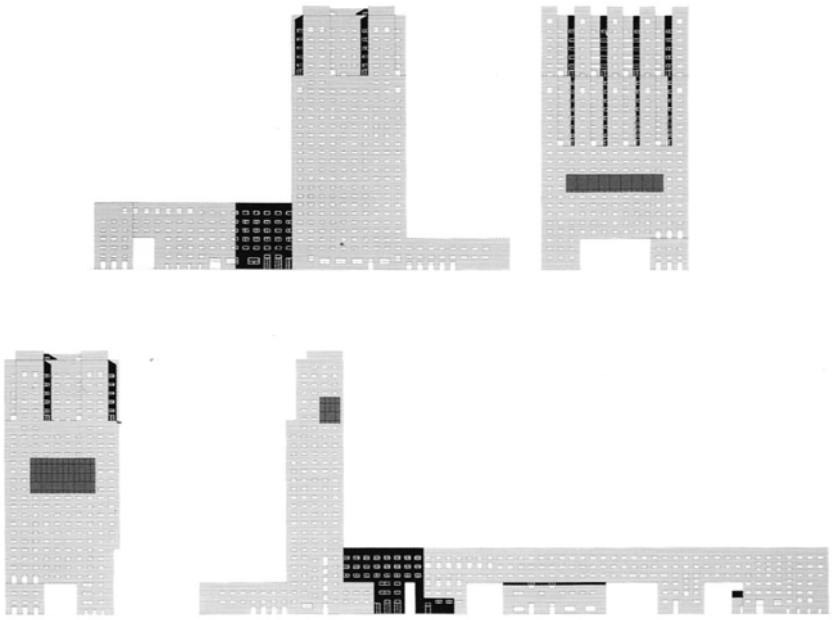
39 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 44 (trad. Antoine Scalabre).

40 _Hans Kollhoff, in *Architecture intérieure CREE*, Op. cit., p. 132.

41 _ Kenneth Frampton, « L'architecture, la production et le lieu : vers une théorie critique de la construction », in *Histoire de l'architecture moderne*, Op. cit., p. 313.



Hans Kollhoff, logements collectifs KNSM-Eiland,
Amsterdam, 1991-1994



Hans Kollhoff, projet pour la Porta Teneglia,
Milan, 1990, (non réalisé)

« Les programmes actuels semblent ne plus avoir la puissance nécessaire pour produire des formes d'expression qui supportent la comparaison avec des exemples du XIXe ou du début du XXe siècle.[42] »

Toutefois, Kollhoff revendique la capacité de l'architecte à déceler les indices d'une puissance expressive même dans les programmes les plus ordinaires. C'est en ce sens qu'il convoque, dans *Architektur contra Städtebau*, Louis Kahn et son idée que le projet a une aspiration propre à devenir quelque chose de défini, pour qui le concept de communauté avait à voir avec la forme d'un cercle, ou d'un cercle inscrit dans un carré. Kollhoff entend donc « *laisser venir le programme, en sachant bien que le bâtiment finira par trouver sa forme*[43] ». Cette approche est également un héritage de la pensée de Ungers, qui considérait « *toute existence hypertrophiait de la matière*[44] ». Par ailleurs, la conceptualisation du programme en une architecture essentielle, d'envergure monumentale, opératoire à l'échelle urbaine, est un processus qui fait appel à la subjectivité. Ainsi, dans le cadre de son étude urbaine pour le quartier de Moabit, Kollhoff s'est inspiré des silos à grains présents sur le site, leurs formes sculpturales, fonctionnelles mais fantaisistes. Il a alors découpé des silos dans une vieille encyclopédie illustrée, qu'il a collés sur la carte du site. « *Pirouette* » certes, approche par collage nourrie de la lecture sensible d'un territoire, néanmoins Kollhoff considère à cette occasion « *ne jamais avoir été plus proche de la pertinence*[45] ».

En outre, dans le contexte particulier de Berlin, marqué notamment par l'architecture monumentale nazie qui s'exprime aujourd'hui encore à travers nombre de bâtiments officiels - dont plusieurs ont été rénovés par Kollhoff - affirmer la monumentalité architecturale est une audace revendiquée :

« Les gens ont peur de la monumentalité, en particulier en Allemagne, où, si l'on discute de ces choses, on vous traite de fasciste. Au lieu de dissoudre les choses, je cherche, moi, à leur donner une vraie pesanteur[46] *».*

42 _ « Es geht nicht darum eine vergangene Welt zu konservieren », entretien entre Hans Kollhoff et Peter Neitzke, Op. cit., p. 197 (trad. Antoine Scalabre).

43 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 44 (trad. Antoine Scalabre).

44 _ Ibid., p. 44.

45 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », Op. cit., p. 44 (trad. Antoine Scalabre).

46 _ Ibid.

Outre la monumentalité, la *mégaforme* se définit aussi par la confrontation avec le site. Kollhoff rejette le contextualisme. Le rapport à l'existant est chez lui conflictuel. Il écrit :

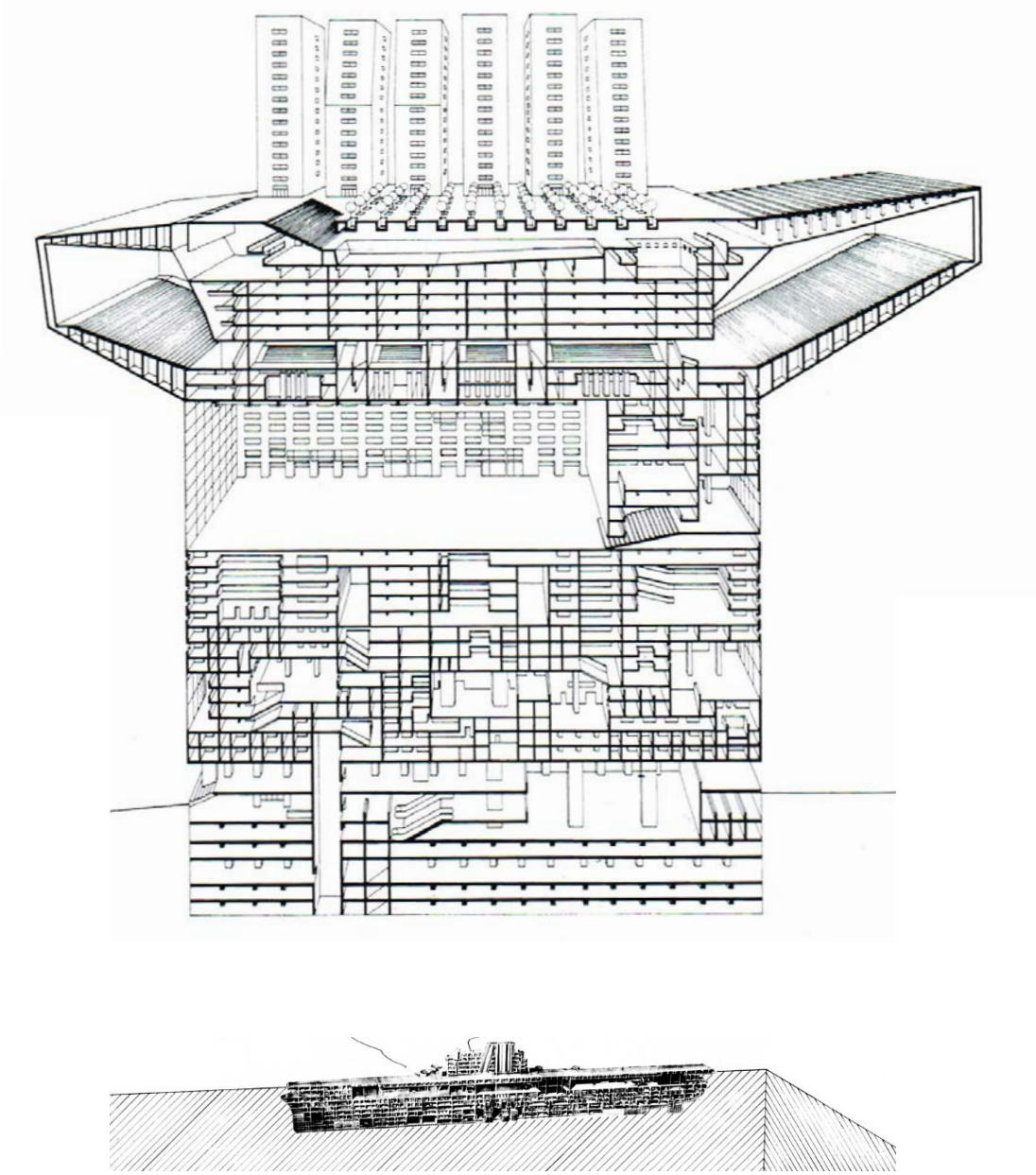
> *« Pour les contextualistes, un bâtiment est un moyen d'homogénéisation d'une situation existante. (...) C'est une attitude que j'ai eue pendant longtemps. Mais j'ai changé à cause de la question de l'espace. Comment pouvez-vous définir les espaces majeurs d'un bâtiment en regardant ce qui l'entoure ? Le bâtiment doit avoir son existence propre, qui vient du programme, des nécessités fonctionnelles*[47] *».*

Le projet le plus radical de Kollhoff, et qui incarne avec le plus de clarté la notion de *mégaforme*, est sans conteste la superstructure dessinée pour Atlanpole (1988). Il s'agissait de répondre à un concours pour un cluster de haute technologie, en lisière de Nantes. Kollhoff décide de révéler le paysage naturel du site, potentiel majeur à préserver face à la menace que constitue la croissance périurbaine de l'agglomération nantaise. En conséquence, il adopte le parti d'une extrême compacité et projette une mégastructure verticale qui intègre en son sein toutes les fonctions du programme : activités de production, laboratoires de recherche, locaux universitaires, espaces culturels et de loisirs. Le résultat prend la forme d'un immense monolithe, couronné de tours en grappe, dont la masse se découpe sur le ciel nantais, visible de toute la ville, mais qui paraît en même temps posé simplement en bordure de la rivière. Ce projet, dans sa rupture d'échelle, n'est pas sans rappeler la série de montages photographiques *Transformations* réalisés par Hans Hollein.

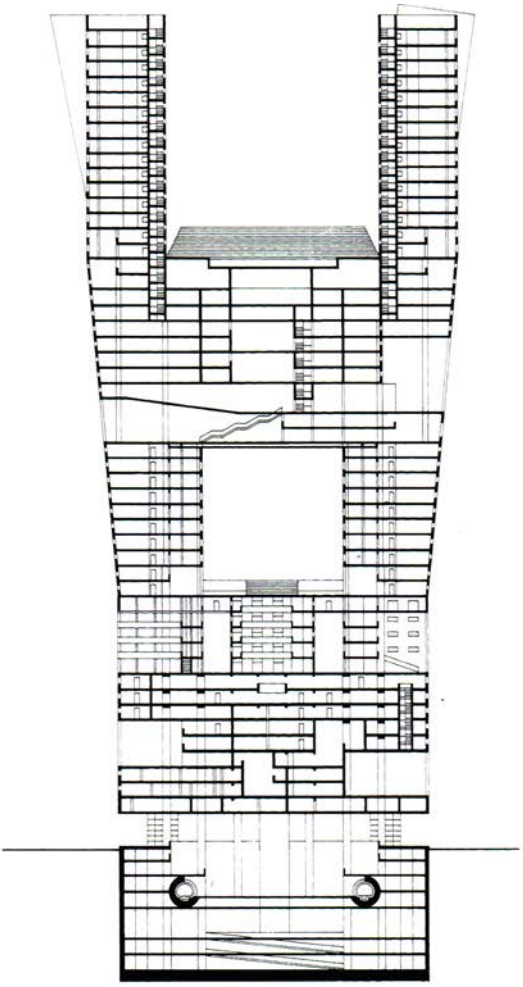
À l'intérieur du projet, la structure brute permet toutes les partitions imaginables, et peut être adaptée à l'évolution des activités avec cependant « *la permanence d'une cathédrale gothique*[48] ». Enfin, pour laisser libre les abords du projet, le bâtiment est pensé pour être relié en sous-sol au métro et aux infrastructures routières. Il s'agit de pouvoir se retrouver directement dans la nature depuis le rez-de-chaussée. Atlanpole est donc véritablement le projet d'une ville dans la ville. D'une radicalité qui confine à l'utopie, la proposition de Kollhoff

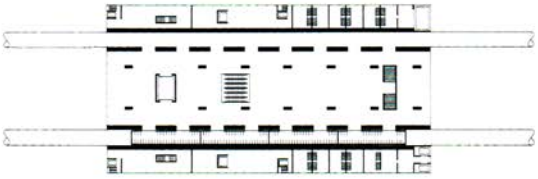
47 _ Hans Kollhoff, Architecture intérieure CREE, Op. cit., p. 133 (trad. Antoine Scalabre).

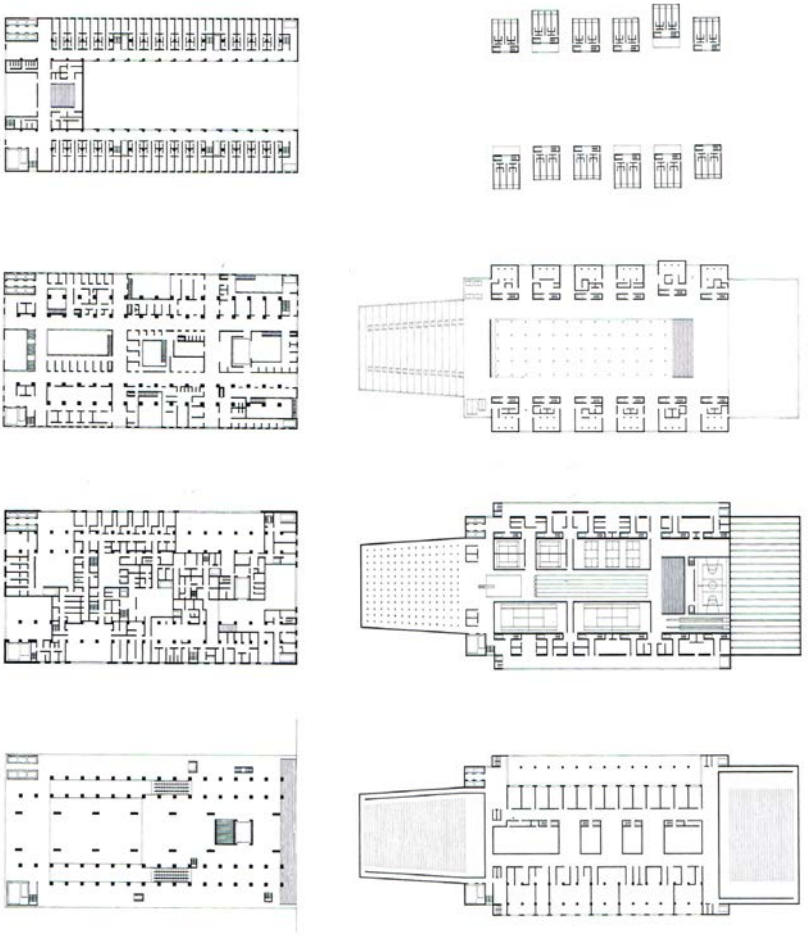
48 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 42 (trad. Antoine Scalabre).



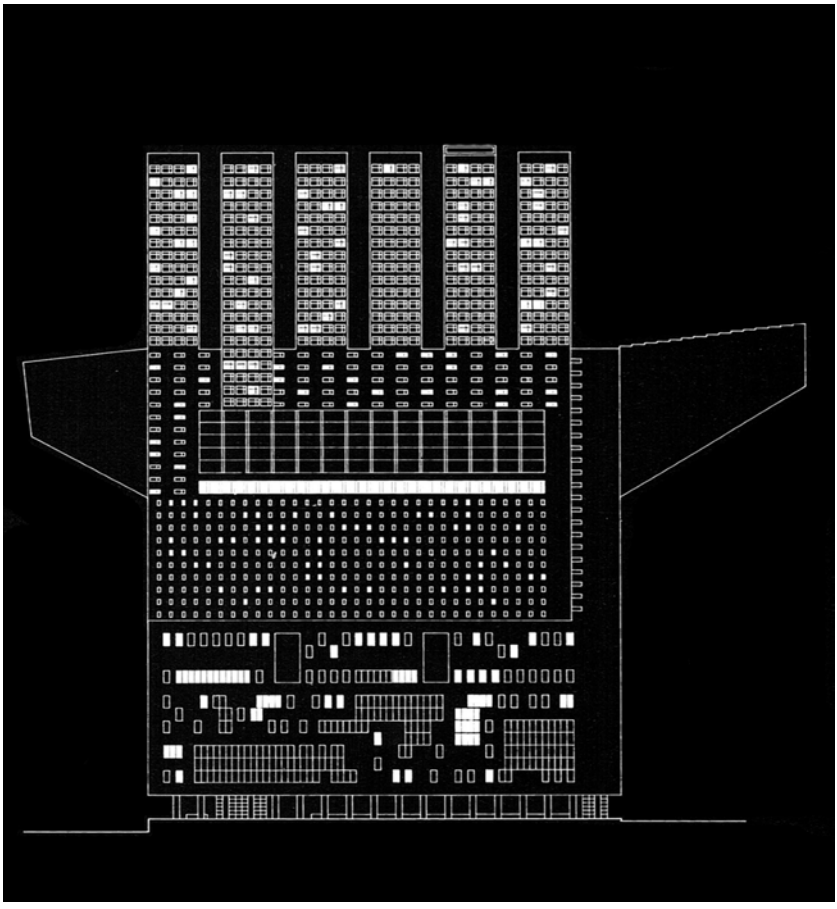
En haut : Hans Kollhoff, projet pour le concours Atlanpole, Nantes, 1988 (non réalisé). En bas : Hans Hollein, Flugzeugt Räger in der Landschaft, *Transformations*, **1967**







Hans Kollhoff, projet pour le concours Atlanpole
Nantes, 1988 (non réalisé). Carte de situation © Antoine Scalabre



n'est pas retenue, et c'est Christian de Portzamparc qui remporte le concours en proposant de manière plus conventionnelle un quartier à horizontale, une composition urbaine étalée, structurée en îlots, rues, avenues. En 1996, soit six ans après la livraison de cette proposition, Kollhoff commente son projet Atlanpole d'une manière nouvelle, en tant que « *concept d'unité à très grande échelle* », reprenant à dessein le vocable du Corbusier. Introduisant la notion de masse critique à partir de laquelle un projet peut fonctionner à l'échelle urbaine, il écrit :

> *« Si on veut considérer l'unité comme un morceau de ville, ce doit être à une échelle beaucoup plus grande que l'Unité d'habitation de Le Corbusier. L'Unité d'habitation de Marseille ou celle de Nantes ne sont, en fait, que des grands immeubles d'habitation avec des fonctions de services marginales : ce n'est pas avec cela que l'on va faire une ville, tout au mieux on fera une Siedlung, un quartier à forte densité*[49] *».*

Atlanpole incarne la *mégaforme*, concept qui trouve chez Kollhoff des développements plus modérés mais non moins remarquables, de la barre curve de la Luisen Platz à l'îlot plié KNSM. La plupart des projets de Kollhoff ont en commun de constituer des épannelages plutôt que des assemblages, et expriment de la manière la plus unitaire possible le programme. L'architecture de Kollhoff cherche à la fois à condenser le programme dans une l'épure sculpturale, et à affirmer le projet comme un grand objet d'échelle urbaine.

49 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Architecture en questions, Op. cit., p. 93.

Kollhoff, Koolhaas et l'idée de Bigness

Dans l'étude du parcours de Kollhoff, survient à plusieurs reprises le nom de Rem Koolhaas. Koolhaas et Kollhoff sont de la même génération, nés respectivement en 1944 et 1946. Ils se rencontrent en 1976 à Cornell, au moment où Kollhoff rejoint le cercle d'Ungers. Par la suite, ils se fréquenteront épisodiquement au cours des années 1980, avant que leurs postures ne divergent après la chute du Mur. Il convient alors de mettre en lumière la relation et les influences réciproques entretenues entre les deux architectes, notamment sur la question du rapport de l'architecture à l'urbanisme, en matière d'échelle et de contexte. En outre, nous entendons questionner la notion de *mégaforme*, qui permet une meilleure lecture de l'œuvre de Kollhoff, au prisme du concept de *Bigness* proposé par Koolhaas en 1994.

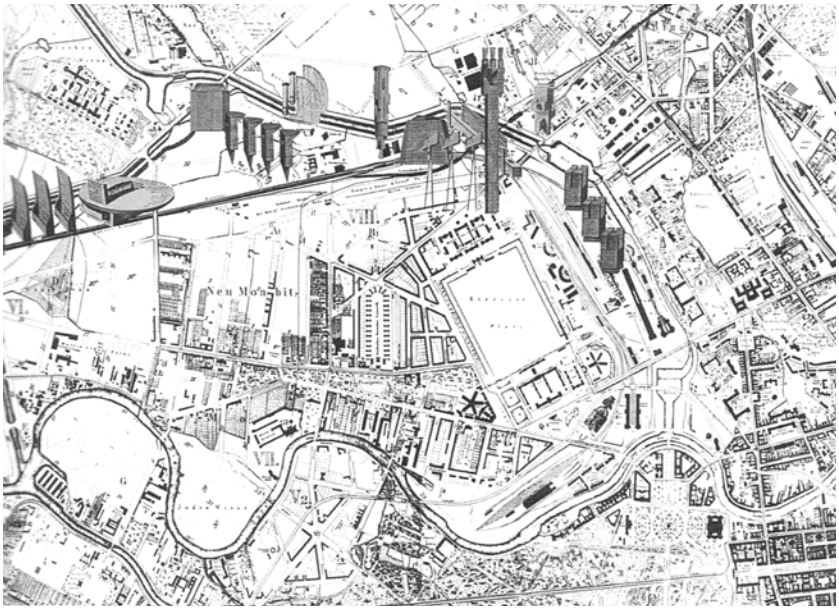
Rem Koolhaas arrivé à Cornell dès 1972 après des études à la AA de Londres, précède Kollhoff. Il eut pour professeur à la AA Alvin Boyarsky, disciple de Colin Rowe ayant fait sa thèse sur Camillo Sitte et qui publia en 1966 *The city à la carte, Chicago as an emergency system*, un essai urbain qui aura une influence sur la genèse de *Delirious New York*. Abandonnant son studio finale dirigé par Peter Cook, Koolhaas gagne les États-Unis pour rejoindre Ungers, dont il a pour la première fois entendu parler à Berlin. Il raconte :

> *« Mon premier contact avec le travail d'Ungers remonte à 1969 ou 1970. Étudiant à la AA, je menais une recherche sur le Mur de Berlin considéré comme une architecture. C'est à Berlin que j'ai découvert le petit livre (Architecture 1966–1969, TU Berlin) que Ungers était en train d'éditer, et je l'ai trouvé incroyablement excitant. Car à la AA il n'y avait tout simplement aucune inclination pour les questions formelles »*[50].

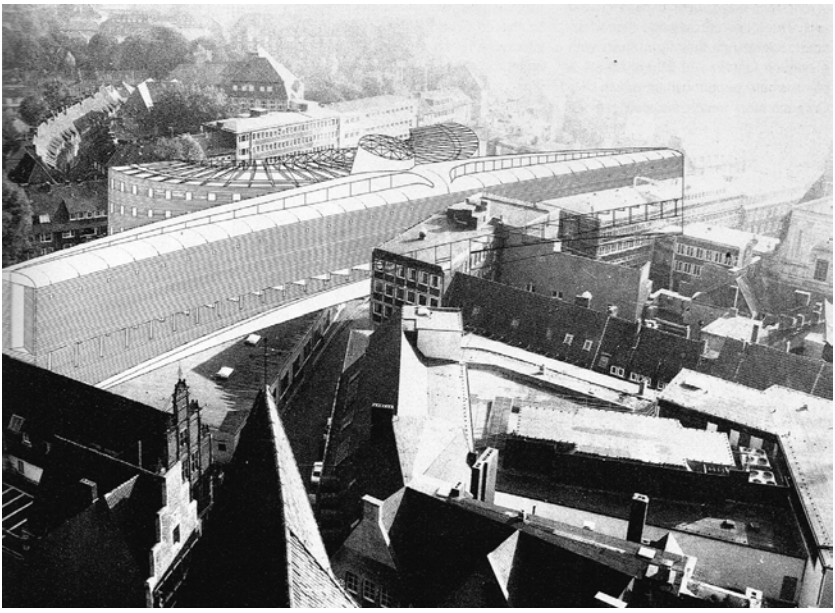
Très vite, Ungers et Koolhaas forment un tandem resserré. Ungers trouve en Koolhaas, l'étudiant de dix-huit ans son cadet, un assistant et un collaborateur très talentueux. Koolhaas devient le *sparring partner* d'Ungers, une « *machine de guerre argumentative*[51] » à même d'alimenter ses réflexions.

50 _ « OMA re : OMU », Op. cit. (trad. Antoine Scalabre).

51 _ Voir l'entretien avec Florian Hertweck, en Annexes du mémoire.



Hans Kollhoff, étude urbaine pour Moabit,
Berlin, 1988



Hans Kollhoff, projet pour un musée et une bibliothèque, Münster, 1985, (non réalisé)

Koolhaas fonde l'OMA en 1975. Il a dans un premier temps proposé cette association à Ungers - lequel a refusé - avant de se rapprocher finalement d'Elias Zenghelis. Par la suite, Koolhaas rejoint à New York l'*Institute for architecture and urban studies* dirigé par Peter Eisenman en tant que chercheur invité, et c'est dans ce cadre qu'il rédige *Delirious New York* (1978).

Manhattan, et la ville américaine en général, constituent un premier objet de fascination commun à Koolhaas et Kollhoff. Tandis que Koolhaas a rédigé un manifeste rétroactif de la culture de la congestion urbaine à Manhattan, Kollhoff admire l'architecture des premiers gratte-ciel - ceux de Chicago puis de New York avant les années 1950 - et particulièrement l'exemple du *Rockefeller Center* qu'il mobilise lors des concours pour la *Potsdamer Platz* et l'*Alexander Platz*. Ses projets de tours réalisés à Berlin ou à Francfort s'apparentent, avec leurs hautes façades de briques rouges, leur couronnement et leurs pinacles dorés, à des gratte-ciel américains dans la mouvance de Louis Sullivan et Raymond Hood. Kollhoff s'intéresse aussi à la trame urbaine et aux conséquences morphologiques de la réglementation. À propos du *Rockefeller*, il souligne que le projet « *ne se cantonne plus à la grille des îlots. Il utilise néanmoins le tracé d'îlot comme un thème préexistant, et fabrique un méandre à l'intérieur*[52] ». On constate dans l'épannelage de son gratte-ciel réalisé pour la *Potsdamer Platz* un rappel des retraits et des décalages imposé par le prospect à toutes les hauteurs des grands bâtiments new-yorkais. Par-delà Manhattan, c'est la genèse même de la ville américaine, son dynamisme et son développement presque darwinien, que Kollhoff met en exergue. En 1989, il déclare ainsi aux premiers journalistes français à l'interviewer :

> *« On s'aperçoit que chaque cité (américaine) a eu la même opportunité (...) Le fait qu'une cité a réussi et soit devenue une grande ville ou soit restée un petit village est totalement accidentel. Mais si vous traversez le pays, vous voyez encore, que même le plus petit village voulait devenir une grande ville*[53] *».*

Et bien plus tard, en 2002, Kollhoff souligne à nouveau l'importance du modèle urbain américain dans sa compréhension du fait urbain en Europe :

52 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 41 (trad. Antoine Scalabre).

53 _ Hans Kollhoff, in *Architecture intérieure CREE*, Op. cit. p. 129.

« J'ai appris ce qu'était la ville, particulièrement la ville européenne, en Amérique. Toute ville, grande ou petite, contient la somme de son histoire depuis le temps des premiers colons[54] ».

Toutefois, c'est Berlin qui constitue le véritable cadre d'une pratique architecturale commune à Kollhoff et Koolhaas. Du temps de ses études à la AA, Koolhaas participe à un voyage d'étude à Berlin et réalise un travail sur le Mur, puis développe cette réflexion dans le cadre de son diplôme *Exodus or the voluntary prisoners of architecture* (1972). Son intérêt pour Berlin est précoce, renforcé par sa collaboration avec Ungers avec qui il rédige *La ville dans la ville, Berlin archipel vert* (1978). Dans les années 1980, les architectures de Kollhoff et Koolhaas ont beaucoup en commun. En effet, la comparaison du projet de Kollhoff pour la *Luisen Platz* à Berlin (1980-1990) avec l'immeuble réalisé à *Checkpoint Charlie* par Koolhaas (1983-1987) révèle des similarités fortes/ Il s'agit de deux immeubles de logements s'apparentant à de petites barres, d'échelle comparable, insérées dans le tissu urbain mais affirmant leur autonomie architecturale par une prise de recul à la rue. Leurs façades sont homogènes et austères, percée de grandes bandes vitrées, et abritent des typologies de logements audacieuses dans leur distribution. Les deux immeubles sont couronnés d'une grande couverture en attique, réinterprétation assumée de la référence moderniste. Toutefois, là où Kollhoff cherche à affirmer la pesanteur par l'usage de la brique en façade, Koolhaas met en œuvre des matériaux plus contemporains. Par la suite, membre du jury lors du premier concours pour la Potsdamer Platz en 1991, Koolhaas soutient la proposition non retenue de Kollhoff. Et la même année, il travaille à un plan d'aménagement pour la Défense[55] sur lequel il invite notamment à collaborer Jacques Lucan, Fritz Neumeyer et Hans Kollhoff. Enfin, le projet de la *Tour Phare*[56] pour la Défense, par l'OMA , lauréat d'un concours international en 2007 mais non réalisé, présente des similitudes avec Atlanpole, dessiné vingt ans auparavant par Kollhoff.

54 _ Jasper Cepl, Op. cit., p. 38.

55 _ *Mission Grand Axe La Défense*, projet développé dans le cadre de la « Consultation Internationale sur l'axe historique à l'ouest de la Grande Arche de La Défense ». Le détail du projet est consultable en ligne sur le site du FRAC Centre, www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris.

56 _ Le projet de la Tour Phare a été développé par Rem Koolhaas/OMA et Morphosis/Thom Mayne.

Rem Koolhaas, logements collectifs, Checkpoint Charlie, Berlin, 1980-1990

Hans Kollhoff, logements collectifs, Seesenerstrasse, Berlin, 1983–1987 (© G. Fahrenhorst)

Ainsi, Koolhaas et Kollhoff ont vu leur parcours s'entrecroiser, avant de prendre des directions différentes dans le courant des années 1990. Ils ont en commun leur séjour à Cornell, l'enseignement de Ungers, une virtuosité certaine, la volonté d'affirmer là où le site le justifie des architectures de grande échelle, et un même intérêt pour New York et Berlin. Mais Koolhaas ne construira à cette époque qu'un seul bâtiment à Berlin, *Checkpoint Charlie* dans le cadre de l'IBA. Il faudra attendre 2003 pour que Koolhaas revienne dans la capitale allemande en réalisant l'ambassade des Pays-Bas en bordure de la Spree.

Relativement limitée donc sur le plan architectural, la comparaison entre Koolhaas et Kollhoff doit être envisagée du point de vue conceptuel. Car, comme le considère Florian Hertweck, « *les projets de Kollhoff jusqu'en 1992 et de Koolhaas sont de très grands édifices qui cherchent à réinterpréter l'espace public auxquels ils sont confrontés, sans le cantonner dans des formes urbaines*[57] ». Et ailleurs : « *Koolhaas s'inscrit dans la même démarche que Kollhoff, exactement en même temps.(...) Les deux architectures se rejoignent dans le Bigness*[58] ». En effet, en 1994 Koolhaas publie un texte resté célèbre, *Bigness, ou le problème de la grande taille*[59], dans lequel il écrit :

> *« Au-delà d'une certaine échelle, l'architecture acquiert les propriétés de la Bigness (...) la Bigness ne semble pas mériter de manifeste ; discréditée en tant que problème intellectuel, elle est apparemment en voie d'extinction - comme le dinosaure - du fait de sa maladresse, de sa lenteur, de sa raideur, de sa difficulté. Pourtant elle seule fomente le régime de complexité qui mobilise la pleine intelligence de l'architecture et de ses champs connexes. (...) Bigness = urbanism vs architecture* [60] *».*

On retrouve là mot pour mot le parti que Kollhoff affirme avec le titre de son entretien *Architektur contra Städtebau* publié en 1990. Ainsi, Koolhaas semble théorisé après coup la volonté radicale de Kollhoff, mais que ce dernier reniera cependant après la chute du Mur. Selon Kollhoff, l'architecture doit affirmer sa capacité à définir et tenir

57 _ Florian Hertweck, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », Op. cit., p. 260.

58 _ Voir l'entretien avec Florian Hertweck, en Annexes du mémoire.

59 _ Rem Koolhaas, « Bigness, ou le problème de la grande taille (1994) », traduit par Françoise Fromonot, in *Criticat*, n° 1, 2008, p. 56.

60 _ Rem Koolhaas, « Bigness », Op. cit., p. 56.

l'espace urbain à travers des bâtiments d'échelle monumentale. Selon cette même idée, Koolhaas écrit plus loin :

> *« Les architectures intérieure et extérieure deviennent des projets séparés, l'une traitant de l'instabilité des besoins programmatiques et iconographiques, l'autre - l'agent de désinformation - offrant à la ville la stabilité apparente d'un objet*[61] *».*

À ce titre, les architectures de Kollhoff, comme celle de Schinkel, s'inscrivent dans une démarche rationaliste où le dessin de façade est en apparence corrélé à la trame structurelle, mais qui constituent des objets compacts dont l'enveloppe abrite des espaces intérieurs capables de mutabilité. En 1996, Kollhoff formule cette nécessité double d'évolution programmatique et de permanence urbaine :

> *« Les villes ne doivent pas nécessairement être homogènes, mais elles doivent constituer un support pour les activités hétérogènes. Malgré la théorie du chaos, nous constatons que l'être humain, dans sa vie quotidienne, a besoin de points de repère et d'équilibre. C'est là la fonction première du bâtiment »*[62].

Dans *Bigness, Koolhaas* aborde la question du rapport de l'architecture au contexte de la ville, livrant à cette occasion sa citation la plus fameuse et la plus polémique, « *fuck context* » :

> *« Conjointement, toutes ces ruptures - avec l'échelle, avec la tradition, avec la transparence, avec l'éthique - impliquent la rupture finale, la plus radicale : la Bigness n'appartient plus à aucun tissu urbain. Elle existe ; tout au plus, elle coexiste. Son message implicite est « nique le contexte » (its subtext is fuck context)*[63] *».*

Comme Kollhoff avant les années 1990, Koolhaas s'oppose au contextualisme historiciste, à un urbanisme qui tendrait vers le mimétisme avec la ville historique. Koolhaas n'entend pas nier la géographie ou l'histoire des lieux, mais considère que l'architecture ne peut faire autrement que s'en détacher consciemment, dans la mesure où le

61 _ Ibid.

62 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Architecture en questions, Op. cit., p. 101.

63 _ Rem Koolhaas, « Bigness », Op. cit., p. 62.

Hans Kollhoff, tour Daimler-Chrysler, Potsdamer Platz, Berlin, 2000

Hans Kollhoff, tour Delbrück,
Potsdamer Platz,
Berlin, 2003

gabarit de la ville traditionnelle, son réseau viaire et son tissu parcellaire, se révèlent inadaptés aux nouveaux enjeux sur la base desquels est conçue l'architecture contemporaine. « *Fuck context » ?* Kollhoff ne tient-il pas un même propos lorsqu'il dessine Atlanpole ? Il s'en défend en justifiant son monolithe vertical par la volonté de préserver le site du projet, contre l'étalement urbain, néanmoins son rapport à la ville de Nantes est particulièrement provocateur.

Kollhoff et Koolhaas partagent donc, pour partie et à un moment limité de leur parcours, un même constat qui voit l'architecture dissoute dans un urbanisme générique, pauvre et uniformisant. Ils cherchent par conséquent à revitaliser leur discipline, l'architecture, par l'affirmation forte du programme comme fondement morphologique du projet. Et ils portent en même temps un propos sur le gaspillage exponentiel du territoire périurbain. Leur engagement pour l'architecture de grands objets est à lire en opposition à la montée en puissance du « retour à la ville », mouvement européen qui s'est constitué progressivement en archipel de courants aux réalisations et aux publications nombreuses. Composite, « le retour à la ville » est néanmoins l'expression d'un changement profond de paradigme dans l'approche de l'urbanisme, portée par une nouvelle génération d'architectes, notamment les frères Krier, Bernard Huet et les architectes proches de l'école la Cambre ayant signé la *Déclaration de Bruxelles*[64] en 1980.

Vingt ans plus tard, en 1996, et malgré ses projets dans le centre de Berlin conformes à la doctrine de la nouvelle reconstruction critique, Kollhoff maintient sa critique paradoxale du néo-*Städtebau* :

> *« Quand je dis « ville », ou « rue », ou « place » (...) je ne parle pas de Camillo Sitte. Aussi, les images qui collent à cette vision de la ville constituent la différence essentielle entre mes convictions et ce qu'ont représenté les frères Krier. Dans les années soixante-dix, on avait la nostalgie de la ville du XIXe siècle. cela ne m'intéresse pas du tout*[65] *».*

64 _ André Barey et Maurice Culot (dir.), *Déclaration de Bruxelles : propos sur la ville européenne,* Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980.

65 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, Op. cit. p. 104.

Dans son essai *What ever happened to urbanism ?* (1994), Rem Koolhaas considère que ce « retour à la ville » en Europe a paradoxalement conduit à la mise à mort de l'urbanisme :

> *« La génération de mai 1968 (...) étant aujourd'hui enfin au pouvoir, il est tentant de penser que c'est elle la responsable de la fin de l'urbanisme (...) paradoxalement parce qu'elle a redécouvert et réinventé la ville. Sous les pavés, la plage : mai 1968 a lancé l'idée d'un nouveau départ pour la ville. Depuis, nous nous sommes engagés dans deux directions parallèles : (...) développer des théories, des projets, des prototypes d'une ville préservée et reconstituée, et en même temps tuer par le rire l'urbanisme en tant que champ professionnel*[66]*. »*

Kollhoff, à la différence de Koolhaas, n'est pas un grand théoricien. La radicalité de son architecture d'avant 1990, qui présupposait une suite de carrière fulgurante et un succès critique international, a laissé place à des projets plus conventionnels. Sa rhétorique par le projet, notamment l'ambition urbaine portée par ses architectures de *mégaformes*, s'est brouillée à mesure qu'il accédait à des commandes d'envergure dans le centre de Berlin. De là, son parcours diffère radicalement de celui de Koolhaas. Nous conclurons cette seconde partie de notre étude par une citation de Kollhoff qui, dès 1990, résumait ce qui le distingue de Koolhaas :

> *« Ce que fait Koolhaas n'est pas très éloigné de ma propre démarche, de ce qui m'intéresse. La différence fondamentale réside dans le fait qu'il accorde à l'infrastructure urbaine une puissance expressive architectonique, dont la manifestation en vient à dominer l'architecture, comme par exemple avec son projet pour Lille. Pour moi en revanche, cette infrastructure est désormais dénuée de toute urbanité. Il y manque cette facilité de remémoration, cette image des quartiers qu'Hobrecht, avec ses places et ses églises, avait réussi à mettre en œuvre, et qu'on trouve encore à Manhattan. C'est la qualité de cette expressivité morphologique que doit aujourd'hui assumer l'architecture*[67] *».*

66 _ Rem Koolhaas, « What ever happened to urbanism ? », in *S, M, L, XL*, Rotterdam, 1995, pp. 961-971, traduit en français par Françoise Fromonot in *Criticat*, n° 8, septembre 2011, pp. 78-83.

67 _ Hans Kollhoff, « Architektur contra Städtebau », *Op. cit.*, p. 45 (trad. Antoine Scalabre).

III.

Hans Kollhoff et l'invention du nouveau classicisme berlinois

III.
Hans Kollhoff et l'invention du nouveau classicisme berlinois

Kollhoff a participé à Berlin à la réaffirmation d'une architecture urbaine d'inspiration rationaliste et classique. À travers ses projets tardifs, il a renoué avec une tradition allemande longtemps déconsidérée du fait de la rupture engagée par la nouvelle architecture dans les années 1920, puis la récupération de l'héritage prémoderne par le régime nazi. Kollhoff est attaché à l'idée de convention architecturale. Sur la base d'un vocabulaire formel simple, il cherche à renforcer l'urbanité berlinoise en convoquant l'imaginaire de la métropole d'avant-guerre. Mais ses inspirations, si elles renvoient à la culture germanique de Schinkel à Behrens, de Wagner à Mendelsohn, reposent également sur le rationalisme italien, français et sur l'architecture des premiers gratte-ciel américains. Le rationalisme classique, ou le classicisme rationaliste de Kollhoff, caractéristiques de sa production post-réunification, s'expriment à la fois à travers un savant travail de la forme - produit d'une séquence de manipulations clairement énoncées - et par le dessin de la façade, traitée comme un bas-relief, le plus souvent réalisée en pierre agrafées. Kollhoff réaffirme la nécessité du socle, du couronnement, de la trame, du linteau. Au fil de ses projets, il affirme et affine une écriture qui lui est propre, en même temps qu'elle vise la permanence, voire l'intemporalité. Entre réhabilitation historiographique et traditionalisme, entre innovation technique et conservatisme, Kollhoff a largement participé à construire le nouveau paysage berlinois. Pardessus tout, il a permis à l'architecture allemande de se réapproprier une part essentielle de son héritage.

FORMES ET FAÇADES

Travail de la forme

L'architecture de Kollhoff est fondée sur une puissante méthode de conception par la manipulation morphologique, acquise notamment auprès de Ungers et développée tout au long de sa carrière. Kollhoff insiste sur la dimension architecturale de la ville, sa lecture volumétrique et en perspective par l'œil du piéton. Il met en garde contre la seule lecture en plan qui tend vers l'abstraction, notamment la dichotomie figure/fond prônée par Colin Rowe :

> *« De quand datent ces figures ? De quel type d'architecture sont-elles faites ? Ont-elles été essentielles au développement de la structure urbaine ? Est-ce que ce sont des figures réelles ou de bêtes mirages ? (...) Une figure peut paraître fantastique sur un plan mais se révéler désastreuse si on prend la peine d'aller voir sur le terrain. Ce qui avait l'allure d'un château baroque n'est en fait qu'une série d'entrepôts »*[1]

L'architecture de Kollhoff vise l'expressivité formelle - ce que nous avons mis en lumière au prisme de la notion de *mégaforme* - mais n'est pas formaliste. Kollhoff dit s'intéresser au moment où la matière amorphe devient outil, forme, idée, où cette « *prima materia* » entre en contact avec « *les énergies potentielles qui luttent pour devenir une forme concrète*[2] ». Ces énergies, il cherche à les faire ressortir du programme, des caractéristiques du site, mais aussi à les manifester par le choix des matériaux pour donner forme au projet. D'un projet à l'autre, cette approche varie. Certains sont clairement marqués par la volonté de répondre à l'enjeu du site, à la structure historique et urbaine : les projets pour la *Potsdamer Platz*, l'*Alexander Platz*, la *Leibniz Kolonnaden*. Ailleurs, la complexité du programme seule détermine le travail morphologique sur un site neutre, comme

1 _ « Moabit - zurück in die Zukunft », paru dans *Grosstadtarchitektur*, Cité par Anegret Burg p. 185 (trad. Antoine Scalabre).

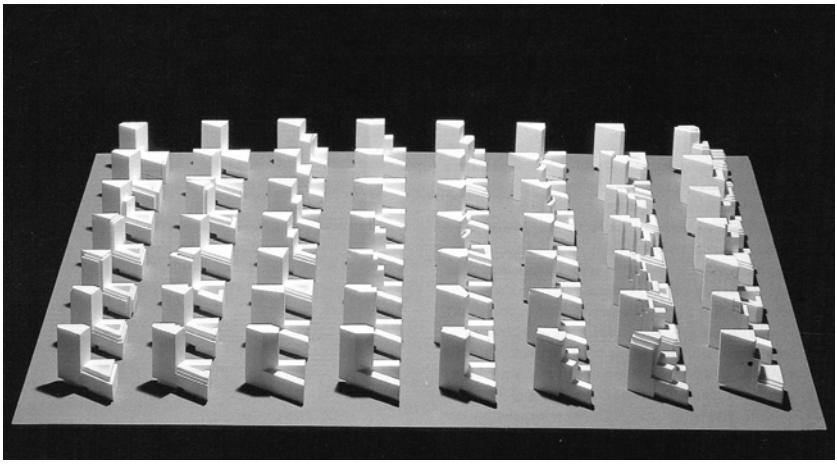
2 _ Ibid.

c'est le cas pour l'îlot de logements sociaux KNSM sur un polder d'Amsterdam. Selon Neumeyer, proche de Kollhoff et biographe de Mies, il existe un lien certain dans la démarche des deux architectes, et de citer Mies :

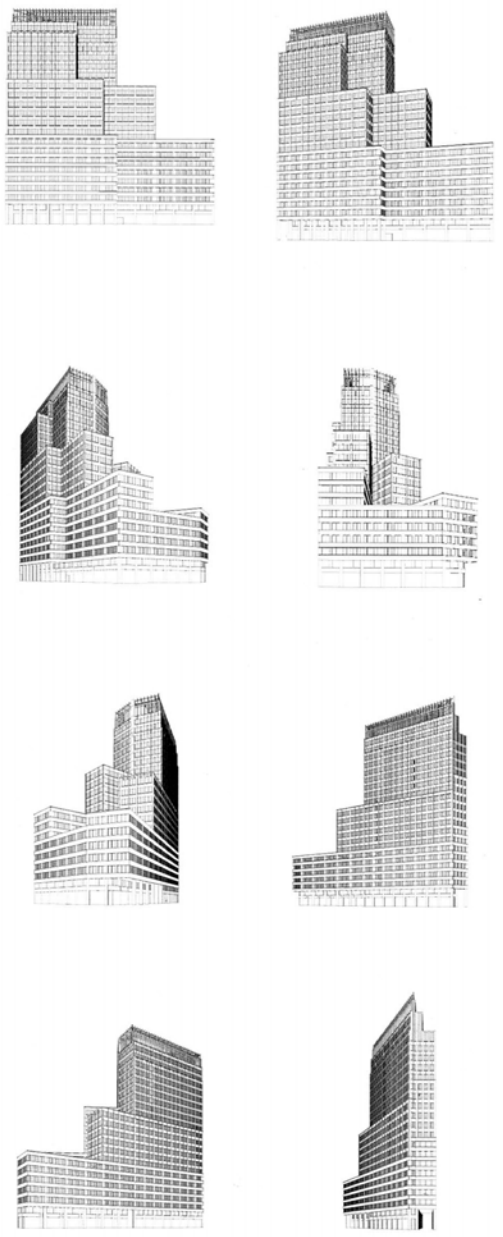
> *« Il n'existe pas de forme en soi. Ce qui contient véritablement la forme est commandé par le processus de conception, qui en est inextricable, et correspond à l'expression la plus élémentaire de la solution au programme. La forme comme objectif, c'est le formalisme (...) La forme n'est-elle pas plutôt le résultat du processus projectuel ? Ce processus n'est-il pas la chose la plus importante ? Un léger changement des conditions ne produirait-il pas un résultat différent, une forme différente ? »*[3].

Mies affirme la forme comme résultat plutôt que comme objectif., mais il ne s'agit pas d'une posture simplement fonctionnaliste. Car la forme finale importe aussi pour ses qualités expressives, et n'est pas l'expression des éléments du programme mais de son essence symbolique. Sa posture, à l'instar de celle de Kollhoff, est rationaliste, dans la mesure où la forme procède d'un processus de conception explicite et rigoureux. Le travail de la forme est rendu lisible par Kollhoff au moyen de schémas et de maquettes. Processus nécessairement itératif fait d'essais, d'impasses, de retour en arrière, il est néanmoins donné à voir dans une manière synthétique et linéaire qui permet la compréhension de la chaîne d'arbitrages ayant conduit à la forme finale. La capacité de Kollhoff à restituer le processus morphologique révèle la clarté de ses intentions architecturales et la radicalité de leur mise en œuvre. Il ne s'appuie pas sur la force symbolique d'un vocabulaire préexistant - constructiviste, moderniste, high-tech - mais chercher la simplicité expressive dans une démarche qui lui est propre. Kollhoff dénonce le formalisme sans motif, qui se drape souvent derrière une technicité mal maîtrisée, qui conduit à une maladresse dans l'aboutissement constructif de l'intention. Ainsi, il se montre très critique à l'égard de la pyramide du Louvre conçue par Pei :

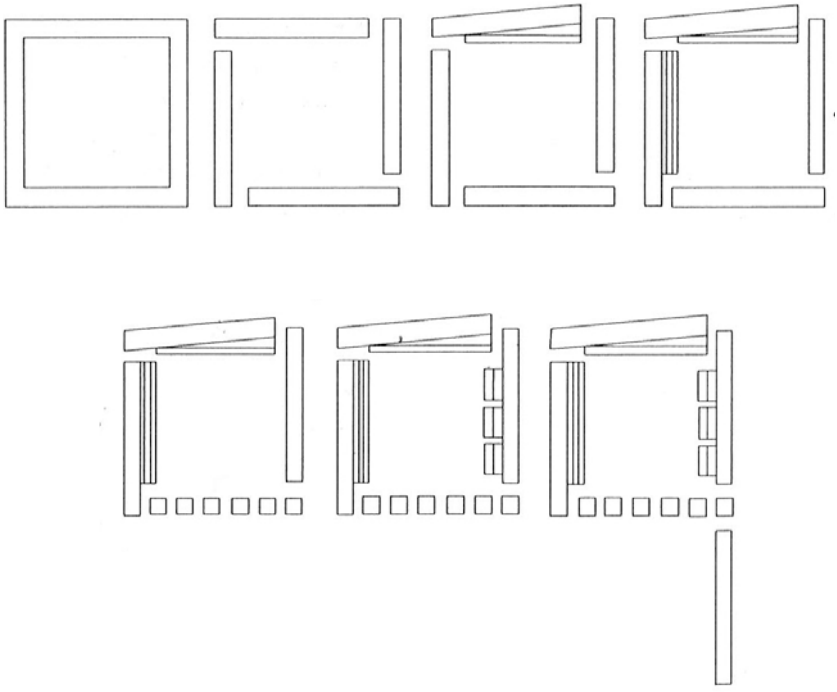
3 _ Ludwig Mies van der Rohe, « Bauen », in *G*, n° 2, septembre 1923, publié dans l'ouvrage de Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort : Gedanken zur Baukunst*, Berlin, 1986, p. 300.



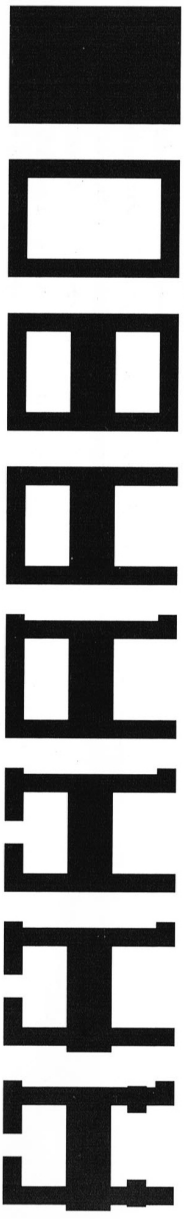
Hans Kollhoff, maquettes d'étude pour la tour Daimler-Chrysler, Potsdamer Platz, Berlin-Mitte, 2000



Hans Kollhoff, modélisation du projet final, tour Daimler-Chrysler, Potsdamer Platz, Berlin-Mitte, 2000



Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, études morphologiques pour le block 33, Berlin-Kreuzberg, 1980



Hans Kollhoff, projet pour le Schloss Berlin, restitution des étapes de composition en plan, Berlin-Mitte, 1993

« Au lieu de faire cette structure complexe, pourquoi ne pas dire « je veux faire flotter cette pyramide, je veux la rendre transparente, mais j'utilise une structure normale et je le fais avec des moyens architecturaux et non avec des moyens techniques ». C'est beaucoup plus excitant ! Imaginez, au lieu du projet de Pei, un bloc de marbre, flottant à 5 cm du sol. Car la manière dont la pyramide arrive sur le sol est vraiment un très mauvais détail. (...) Toute sensation architecturale est perdue en échange d'un hymne à l'ingénierie[4] ».

Et plus loin, Kollhoff adresse cette même critique à l'architecture déconstructiviste :

« Je ne pense pas que les déconstructivistes fassent de l'architecture. Le point faible de ce déconstructivisme, qu'il s'agisse de Coop Himmelblau ou de Zaha Hadid, c'est que c'est très difficile à construire, et que plus vous avancez vers les détails plus les projets deviennent hideux[5] ».

Pour mieux comprendre la démarche morphologique de Kollhoff, nous allons traiter de quatre de ses projets : le *Block 33*, le projet pour la reconstruction du château des Hohenzollern, l'îlot KNSM et la tour Debis. En 1981, Kollhoff dessine pour le *Block 33* une grande forme urbaine - précédemment étudiée - et propose une série de schémas qui en restituent les étapes de conception. La réflexion prend pour base un très grand îlot carré évidé, tel que défini par le plan urbain. Progressivement, cet îlot est déformé et divisé. Dans un premier temps, les angles sont détachés pour former quatre barres selon un principe de plan en turbine. L'une d'elle est inclinée vers l'extérieur, puis cette barre et sa voisine directe gagnent en épaisseur. Une troisième barre est ensuite décomposée en petits plots, tandis que la quatrième se voit adjoindre trois blocs en saillie. Enfin, une cinquième barre est connectée sous l'îlot, symétriquement, comme le manche d'une casserole. La forme finale qui résulte de cette série d'opérations distingue des bâtiments différenciés, mais se lit comme un tout.

En 1993, Kollhoff réalise une étude pour la reconstruction du château des Hohenzollern à Berlin. Il part à nouveau d'un îlot plein, pareil au bloc de pierre du sculpteur. Reprenant l'empreinte de l'ancienne

4 _ Hans Kollhoff, in *Architecture intérieure CREE*, Op. cit., p. 132.

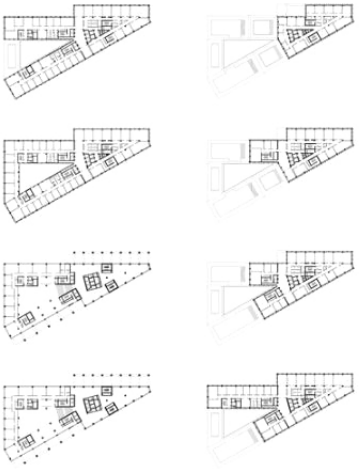
5 _ Ibid.

construction, il installe ainsi le projet comme une pièce urbaine forte. Puis, il évide le bloc, créant une grande cour intérieure. La cour est ensuite divisée en deux par une large galerie pouvant abriter les fonctions du programme nécessitant d'importants volumes : espaces de conférence, de réception. Action suivante, Kollhoff supprime une arête du bloc pour ouvrir le projet vers la Spree et créer une continuité de l'espace public. Côté *Unter den Linden* en direction de l'*Altes Museum*, Kollhoff dote sa façade de deux pavillons d'angle, conscient du rôle à tenir sur l'avenue. Il perce ensuite la façade latérale restante d'un passage plus étroit qui fait la jonction avec le site occupé jadis par la *Bauakademie*. Au sud, Kollhoff prolonge la galerie centrale par une grande baie en saillie, lui donnant ainsi une orientation plus marquée. Pour finir, des vestiges de l'ancien château, notamment deux portiques, sont intégrés à la cour nord. Ainsi, les étapes qui conduisent de la forme pleine au projet final sont toutes identifiées et justifiées.

Dans le cas de l'îlot KNSM à Amsterdam, le masterplan déterminait un méga-îlot et une enveloppe capable simple. Kollhoff la creuse et la déforme progressivement. Le résultat est à la fois lisible et complexe, mais les effets de chevauchements et d'altération ne cherchent pas l'emphase formelle. Ils répondent habilement aux exigences du programme : créer un passage à travers l'îlot, préserver une construction existante, assurer vues et ensoleillement aux appartements tournés vers la cour, et intégrer un espace vert. Par une succession de transformations, le projet émerge comme la réponse la plus juste et la plus épurée aux contraintes programmatiques.

Le projet pour la tour Debis enfin, sur la *Potsdamer Platz*, a donné lieu à un important travail de recherche par la maquette. Au terme du processus, Kollhoff présente 56 maquettes d'épannelage, parfois très semblables, qui chacune présente une piste, un instant, une avancée dans le processus morphologique global. Il ne s'agit pas de présenter plusieurs options, mais un travail par étapes qui intègre chacune des hypothèses, les évalue, les préserve, les développe ou les abandonne, afin de légitimer la forme finale.

Ainsi, les séquences de composition morphologique présentées par Kollhoff pour ces différents projets permettent de mesurer l'impact formel des contraintes du site et du programme, facilement identifiables *a*



Hans Kollhoff, tour Delbrück, Potsdamer Platz, Berlin, 2003

Hans Kollhoff, tour Daimler-Chrysler, Potsdamer Platz, Berlin, 2000

Hans Kollhoff, logements collectifs KNSM-Eiland, Amsterdam, 1991–1994

posteriori, mais qui ne correspondent pas initialement à des forces bien définies. Cet exercice de restitution permet de valider la solidité du parti formel, dans un contexte où « *il est difficile de laisser un projet se développer naturellement, les forces et les contraintes extérieures étant néanmoins bienvenues. Mais ce constat (...) ne doit pas conduire à la fausse conclusion qu'il faille construire des bâtiments fragiles, non structurés, maladivement peu définis* »[6]. Cette élaboration progressive du volume architectural, Kollhoff a pu l'expérimenter à travers un très large spectre typo-morphologique : îlot urbain, immeuble en continuité d'îlot, ensemble d'immeubles autonomes, barre, villa, tour, tour-îlot.

Tectonique de la façade

La façade est une composante essentielle de l'architecture de Kollhoff. Sa conception particulièrement soignée répond par la finesse de ses détails constructifs au caractère monolithique du volume qu'elle vient habiller. Chez Kollhoff, la façade est une modénature. Elle se lit comme un bas-relief sculpté plutôt que comme une surface percée. Elle est le plus souvent homogène, tramée sur une grille régulière. Pour qualifier son travail de composition de façade, Kollhoff parle de *tectonique*. Il emprunte ce terme à Gottfried Semper, pour qui la tectonique désigne « *l'art d'assembler des éléments rigides, anguleux, en un système inaltérable* »[7]. Cet art de la tectonique se situe à la croisée de la technique constructive et de l'esthétique architecturale. La tectonique renvoie pour Semper et Kollhoff aux premiers temps de l'architecture, à la stéréotomie des temples grecs. Elle est liée à au principe du joint dans la construction, de la rencontre des éléments, juxtaposés ou superposés. Elle implique le calepinage. De plus, la tectonique est commandée par la convention architecturale la plus élémentaire, celle qui veut qu'une construction ait un soubassement et un couronnement. Kollhoff écrit à propos de ses façades en pierre agrafées :

6 _ Hans Kollhoff, Wohnungsbau KNSM-Eiland Levantkade 8, Amsterdam, explanatory report about the project, 1994 (trad. Antoine Scalabre).

7 _ Gottfried Semper cité par Hans Kollhoff, in « Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische », in *Uber Tektonik in der Baukunst*, Hans Kollhoff ed., Braunschweig / Wiesbaden, 1993, p. 17 (trad. Antoine Scalabre).

« Les panneaux sont assemblés selon les principes de la tectonique, qui reconnaît qu'une construction a un couronnement et un socle, que le faîtage ne répond pas aux mêmes enjeux que le soubassement, qu'un appui de fenêtre n'est pas un linteau. En suivant les principes de la tectonique, se fait à nouveau jour pour un bâtiment la possibilité d'exprimer davantage que le thème de la descente de charge, mais qui remet les choses en rapport avec la corporalité humaine[8].

Toutefois, affirmer une certaine corporalité de l'architecture par la tectonique de la façade est une ambition difficile à réaliser car, depuis les années 1970 en Allemagne et ce de manière précoce à l'échelle européenne, la façade doit en effet intégrer un certain nombre de contraintes ayant à voir avec l'isolation thermique du bâtiment. La façade est désormais multi-couches, composée d'une paroi porteuse, pleine ou en ossature, et il faut alors la remplir, d'une épaisseur d'isolant thermique le plus souvent placé à l'extérieur, et d'une fine peau imperméable qui assure la protection aux intempéries. Par ailleurs, l'évolution de la construction a permis la façade rideau, non porteuse. À cette évolution technique s'ajoute une dimension esthétique. Le modernisme, dès Loos puis avec le purisme corbuséen, a fait de la façade une peau neutre, librement percée. L'ornement a été proscrit, les règles canoniques de composition classiques désavouées. Kollhoff déplore l'appauvrissement du vocabulaire architectural, support pourtant de la composition de façade :

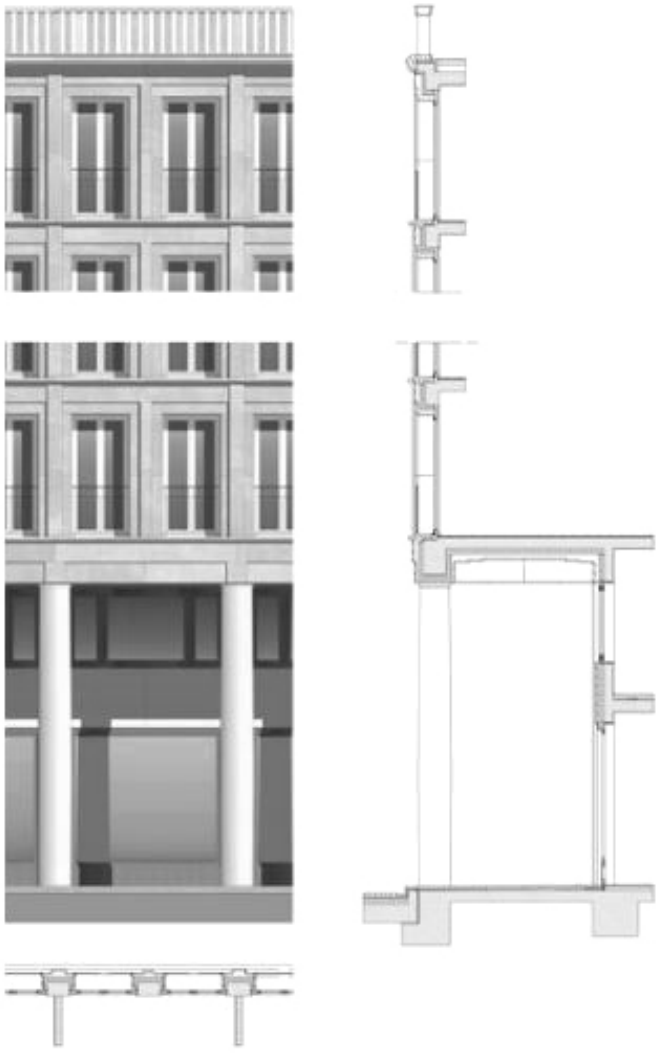
« Les colonnes ont été remplacées par les gouttières, les toitures et les corniches par des dalles béton, le soubassement corrompu en un système d'étanchéité en tôle dessiné pour fonctionner avec un système de drainage en gravier.[9] »

Les règles de composition de la façade ne sont plus des conventions partagées par les architectes, leurs clients et l'observateur en général Cependant, dans le cadre de la reconstruction critique à Berlin, la façade devient une préoccupation majeure. On craint d'assister à un carnaval hétérogène de façades dissemblables, là où le centre ancien présente une

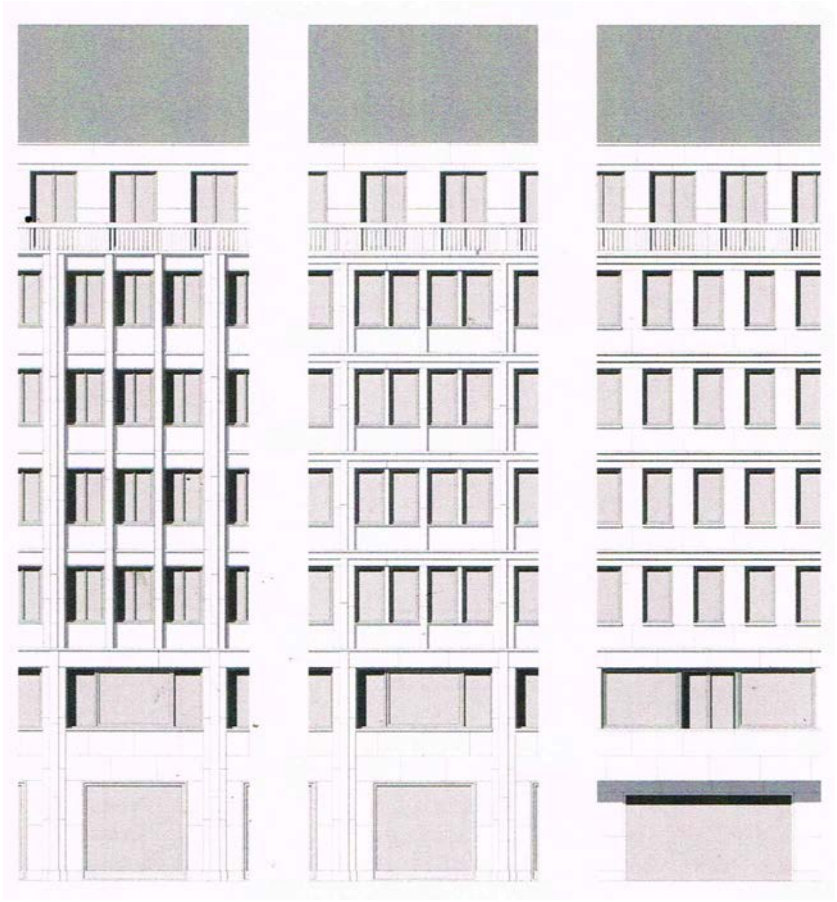
8 _ Hans Kollhoff, avant-propos à *über Tektonik in der Baukunst*, Op. cit. p. 7 (trad. Antoine Scalabre).

9 _ Hans Kollhoff, Produkt, Markt, Architektur, in *Produkte 1 - Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten*, ETH Zurich, catalogue d'exposition, Zurich, 1993, p. 6.

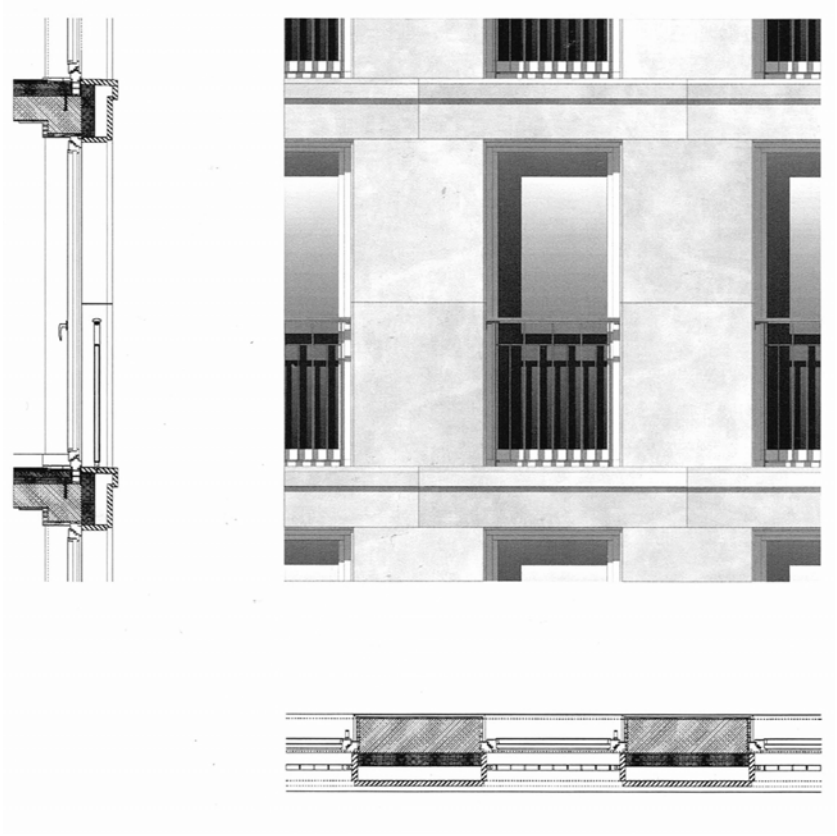
Hans Kollhoff, détail de la façade, « Hofgarten am Gendarmenmarkt » Block 208, Berlin-Mitte, 1996



Hans Kollhoff, élévation type et coupe, Walter-Benjamin-Platz, Leibniz Kolonnaden, Berlin-Charlottenburg, 2000



Hans Kollhoff, élévation des bureaux sur Unter den Linden, élévation des bureaux sur la Wilhelmstrasse, élévation des logements sur la Wilhelmstrasse, Europäisches Haus, Pariser Platz, Berlin-Mitte, 1999



Hans Kollhoff, détail de façade, Oranienburger Tor, Berlin-Mitte, 1999

homogénéité à réhabiliter. La reconstruction critique de Stimman préconise le mimétisme à l'existant, en termes de trame, de gabarit mais aussi de façade. Et si Stimman avait, à sa prise de poste en 1991, fustigé la monotonie des façades des premières opérations de la réunification, il entend très vite que soit élaborée une écriture de façade typiquement berlinoise. Kollhoff résume le nouveau contexte :

> *« Avec les contraintes faites au bâtiment de s'aligner avec ses « confrères » et de former avec ses « vis-à-vis » une rue conçue comme l'incarnation d'une société, dont les individus retrouvent la forme collective au lieu de gigoter en vain dans le paysage, les architectes redécouvrent alors le rôle propre et fondamental de la façade.*[10] »

Tout en respectant la doctrine Stimman, celle de la reconstitution d'un alignement décomposé en une série de façades de gabarit homogènes, mais à l'écriture différenciée sur la trame d'un petit parcellaire artificiel, certains projets ont joué de fantaisie dans la variation typologique et la mise en couleur. Rappelons que les façades enduites à Berlin ont de tout temps été assez vivement colorées, et que la couleur a constitué une signature moderniste, notamment dans l'architecture de Bruno Taut. Emblématique de cet ordre prussien réinventé, le projet de Rossi pour l'îlot de la *Schützenstrasse*. Y domine l'idée du collage bigarré, avec des emprunts pastiche comme la réplique de la façade du palais Farnese. Toutefois, c'est une autre démarche qui l'a emporté finalement, celle d'un rationalisme dépouillé, porté par l'*« alliance objective*[11] » entre architectes Allemands et Suisses invités à concourir à Berlin. Cette tendance s'est fédérée selon Corinne Jaquand autour d'un *« langage sériel et dépouillé au nom d'une nouvelle tradition puisant dans l'héritage schinkelien et miesien associés aux valeurs universelles attribuées au rationalisme constructif*[12] ».

Lorsque le bâtiment est inséré dans le respect de l'ordre urbain existant, la façade devient le seul support visible de l'architecture. Elle constitue pour Kollhoff un espace limité à partir duquel il cherche

10 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, Op. cit. p. 161.

11 _Corinne Jaquand, « De Berlin à Paestum », Marne, n° 3, p. 283.

12 _Ibid.

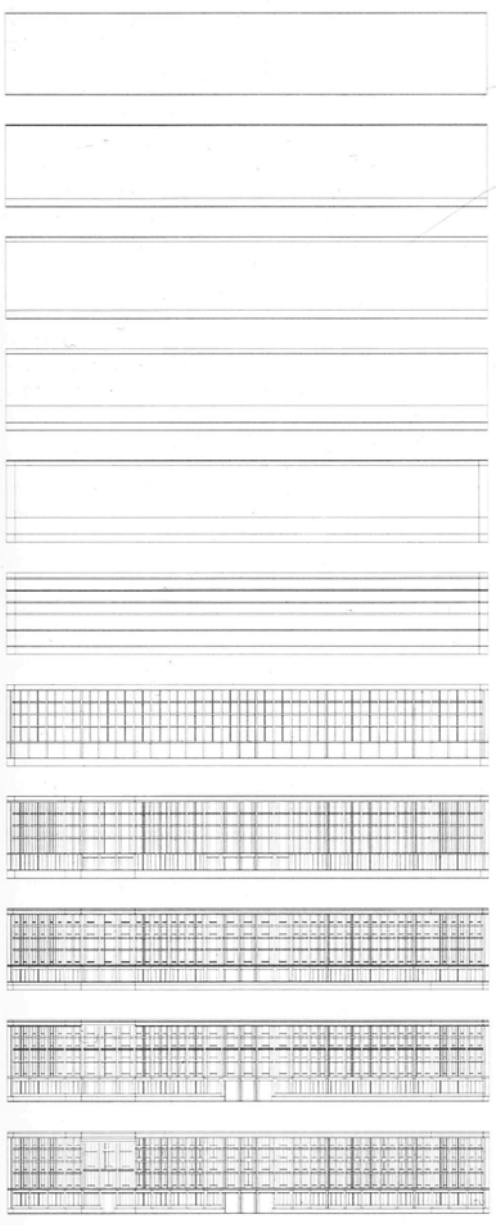
pourtant à rendre lisible la puissance expressive de la construction, la traitant non pas comme une surface mais comme un relief *tectonique*. Il s'en explique :

> *« C'est pour cela que nous proposons - en particulier pour les block, lorsqu'un bâtiment ne peut plus être perçu comme une mégaforme mais comme une surface - une superposition des panneaux, en d'autres termes une composition en relief. Ils peuvent être superposés sans difficulté. Les problèmes de tolérance sont dissimulés, les joints d'assemblage ne restent visibles qu'autour des linteaux. En ressort une perception monolithique, et le jeu de l'ombre et de la lumière, si impressionnant avant qu'il ne soit perdu, est créé dans une forme architecturale sublimée.*[13] »

Le dessin de façade procède chez Kollhoff d'un processus séquencé. Partant du rectangle vierge de sa surface, il construit progressivement une grille en traçant des lignes de forces, celles du soubassement, de la corniche, puis des étages, et enfin des percements, des linteaux, des meneaux. La façade est ainsi constituée d'une série de couches superposées qui chacune répond à une volonté clairement édictée, jusqu'à ce que la *tectonique* d'ensemble trouve sa cohérence. La complexité n'est pas un objectif, au contraire il s'agit d'avancer par paliers, simples et maîtrisés, afin de créer une modénature lisible. Le cas du projet de reconstruction du château des Hohenzollern donne une illustration claire de ce processus, éclairé par une série de schémas. Il s'agit certes d'un grand objet détaché du contexte, mais la démarche est la même lorsque Kollhoff travaille à un petit immeuble de logements. Pour la façade principale du château, Kollhoff part d'un tracé rudimentaire, un rectangle défini par quatre arêtes. Puis une ligne est tirée, qui définit un soubassement et un ancrage au sol. Une seconde crée un couronnement. Par deux traits, Kollhoff s'inscrit dans la convention. Une troisième ligne définit le rez-de-chaussée, une épaisseur qui s'adresse à l'espace public. Deux autres tracés, pour marquer les angles, arrêtent la longue façade et finissent de déterminer les proportions. Puis sont posées de grandes horizontales doubles, des corniches, qui indiquent les hauteurs d'étages, donnent l'échelle générale et font apparaître

13 _ Hans Kollhoff, avant-propos à *über Tektonik in der Baukunst*, Op. cit. p. 7 (trad. Antoine Scalabre).

Hans Kollhoff, détail de la façade de la tour Daimler-Chrysler, Potsdamer Platz, Berlin, 2000



Hans Kollhoff, projet pour le Schloss Berlin, restitution des étapes du processus de composition de la façade, Berlin-Mitte, 1993

une façade tangible plutôt qu'un tracé abstrait. Une grille verticale est ensuite installée, celle des percements et des murs de refend intérieurs. La trame se densifie, avec l'ajout de linteaux. Enfin, sur cette grille conventionnelle, s'effectue un travail de précision qui apporte de légers dérèglements, pour mettre notamment en valeur des travées d'entrée.

La qualité des façades dans l'architecture de Kollhoff tient aussi à l'emploi de matériaux spécifiques, pérennes et d'apparence naturelle, comme la pierre et la brique. Kollhoff met en œuvre ces matériaux préfabriqués avec une attention particulière quant à leur mise en œuvre. Selon lui, l'architecte doit avoir une parfaite maîtrise du passage du dessin à la réalisation sur le chantier. La définition des principes d'assemblages des matériaux de façades lui incombe. Interrogé sur son rapport aux matériaux de parement, il précise :

> *« J'ai souvent choisi la brique parce qu'elle a une qualité visuelle. J'ai aussi utilisé le travertin. (...) J'aime l'acier. L'aluminium est difficile en termes de façonnage, de détails. Je ne m'intéresse pas au métal à la façon des High-Tech. (...) Si la pratique du métal et du verre m'intéresse, c'est pour l'employer pour l'architecture. Mais je suis architecte, pas ingénieur ni métallier*[14] *».*

Kollhoff n'entend pas employer des matériaux nécessairement luxueux. Il rappelle que *« de temps immémoriaux, l'architecture a été l'art de faire oublier l'insuffisance matérielle de la construction*[15] *».* La qualité de la façade tient pour lui avant tout au dessin, à la matière et à la pose. Mais il critique vivement le caractère généralement médiocre des parements, qui deviennent une véritable insulte au programme. Ainsi, de son expérience dans le cadre de l'IBA, il garde le souvenir d'un manque de moyen dans la réalisation des façades en décalage avec l'ambition urbaine affichée :

> *« (Dans le cadre de l'IBA) nous ne pouvions nous permettre de mettre en œuvre qu'un seul matériau : le crépi - ce qui n'est pas mal pour de l'habitat, mais déjà moins acceptable quand on construit dans le centre. Alors, il s'agit de savoir lequel on utilise. J'accepte encore l'enduit de Mendelsohn. Mais*

14 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, Op. cit., p. 129.

15 _ Hans Kollhoff, « Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische », Op. cit. p. 11 (trad. Antoine Scalabre).

notre enduit actuel, qui correspond aux réglementations thermiques, je ne l'accepte pas : cet enduit synthétique collé sur du styropore et sur le béton… ça c'est du bricolage pour pavillon de banlieue ; ce n'est pas pour la ville.[16] »

Selon Kollhoff, si l'architecture ne peut faire l'économie des techniques d'industrialisation des filières, elle ne peut tolérer en revanche l'industrialisation de la construction elle-même. Il écrit :

« L'industrialisation de la construction, un mantra de l'architecture moderne et sans doute sa vision la plus radicale, a de toute évidence été épuisée. Des bâtiments construits en plastique en forme de pilule à la construction de ville entière en éléments de béton préfabriqué sortis droit de la chaîne de production, tout a été tenté, et le bilan est édifiant.[17] »

À ce titre, Kollhoff qui a longtemps favorisé la brique en façade, a progressivement employé la pierre agrafée pour ses immeubles du centre de Berlin, construits après la réunification. Il entend ainsi favoriser un certain artisanat du chantier dans la mise en œuvre de ces plaques préfabriquées. Par ailleurs, donner l'impression d'une construction minérale consiste pour lui à donner corps à l'idéal prussien d'une ville de pierre, matériaux historiquement rare et onéreux qu'il rappelle avoir été longtemps réservé aux bâtiments les plus prestigieux :

« Très peu de bâtiments étaient entièrement construits en pierre. Même les palais avaient des façades crépies, et Schinkel arrêta rapidement de masquer la brique structurelle, la Bauakademie a ainsi rendu la brique cuite apparente socialement acceptable »[18].

La pierre mise en œuvre par Kollhoff se présente sous forme de panneaux préfabriqués, de 3 ou 6 cm d'épaisseur, en fonction des dimensions et de la dureté du matériau. Ses façades de pierre sont constituées en feuilletage, permettant ainsi de masquer les joints et leur nécessaire

16 _16 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, Op. cit., p. 101.

17 _ Hans Kollhoff, *Markt und Werk*, p. 9 (trad. Antoine Scalabre).

18 _ Hans Kollhoff, « Produkt, Markt, Architektur », in *Produkte 1 - Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten*, ETH Zurich, catalogue d'exposition, Zurich, 1993, p. 6 (trad. Antoine Scalabre).

imperfection. Kollhoff entend par ce dispositif réactualiser l'imaginaire « *du mur assemblé* » offrant au regard « *la garantie de la stabilité, de la sécurité (...) au contraire du papier peint moderniste* ». Le calepinage des panneaux de pierre rappelle la superposition des pierres de taille, et créé en apparence « *l'attraction esthétique d'une maçonnerie jointive* ». Et la question du joint est essentielle pour Kollhoff, qui fait selon Corinne Jaquand de « *la restitution du joint plein, visible entre les plaques agrafées, une affaire d'honneur*[19] ». Pour lui, laisser visible un joint creux de mauvaise facture est un crime architectural. Il écrit :

> *« De légers doutes apparaissent néanmoins quand sont donnés à voir des joints dont la marge de tolérance dans l'assemblage varie de 5 à 11 millimètres, et les choses deviennent absolument précaires quand l'économie devient le seul principe architectural et que les panneaux sont suspendus à une grille carrée de 40 centimètres. Lorsque la différence entre un pavage et une façade devient à peine perceptible, le désir d'abstraction a sûrement été poussé trop loin »*[20].

Avec ses façades en panneaux de pierre agrafées, Kollhoff utilise le joint en tant qu'élément de modénature. Il a appliqué ce dispositif à de nombreuses reprises, afin de participer à une urbanité prussienne retrouvée tout en s'inscrivant dans les filières économiques de la construction contemporaine. Ces façades sont devenues signature de son architecture berlinoise. Par ailleurs, pour Kollhoff, la permanence de la ville se construit littéralement sur la permanence de ses matériaux : brique, pierre, béton. À cette permanence, il accorde une valeur hautement symbolique, s'inscrivant en cela dans la lignée de Rossi. Selon lui, l'architecture doit exprimer dans sa matérialité la permanence de la mémoire collective :

> *« Aldo Rossi évite de parler de la matérialité de la ville, mais il parle de sa permanence. Cela laisse présupposer que la substance de la ville, si on veut qu'elle entre dans l'histoire, doit pouvoir durer dans le temps : elle doit donc « peser son poids ». Ce dont nous discutons, c'est de la présence matérielle et*

19 _Corinne Jaquand, « De Berlin à Paestum », Op. cit., p. 283.

20 _ Hans Kollhoff, « Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische », Op. cit., p. 50 (trad. Antoine Scalabre).

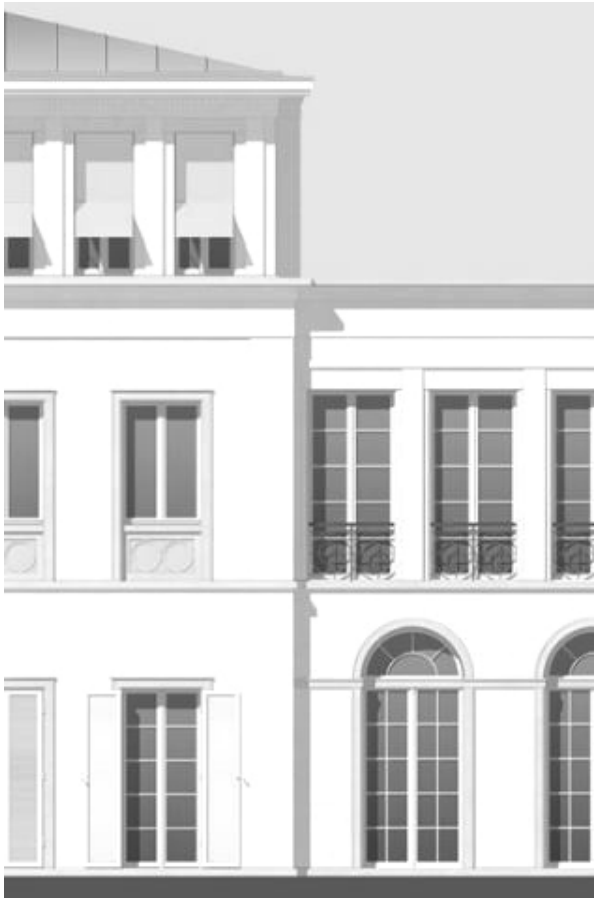
de la durée de la ville au sens, non seulement de son entretien, mais aussi de son aspect, de sa capacité à s'améliorer avec la patine du temps »[21].

Néanmoins, réaliste quant à l'évolution de l'architecture, sa dépendance à l'économie de la construction et sa transformation face aux enjeux environnementaux, Kollhoff se sait être isolé dans sa volonté, ou sa capacité, à imposer une telle exigence dans la réalisation de ses projets, et notamment de leurs façades. En guise de solution fragile à cette logique de rentabilité immédiate, il avance l'idée d'une nouvelle prise en compte de la valeur architecturale, qui passerait selon lui par un retour à la notion d'artisanat, y compris dans l'organisation même de la profession d'architecte :

« Les industriels produisent pour répondre à la demande des clients. Les clients achètent du chic et pas cher, en d'autres termes des produits bas de gamme avec dessus quelques ornements en toc pour satisfaire les yeux les moins regardants. Si l'architecture de notre pays continue à se détériorer, nous serons forcés de reconsidérer de manière critique les possibilités de l'industrialisation et de confronter la rationalité de l'économie de marché au concept de valeur. Il faudra repenser la notion d'artisanat, et cette démarche devra commencer dans les agences d'architectures.[22] »

21 _ Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions*, Op. cit., p. 101.

22 _ Hans Kollhoff, *Markt und Werk*, p. 9.



Hans Kollhoff, détail d'élévation, villa, Berlin Dahlem, 2000,

Hans Kollhoff, Hofgarten am Gendarmenmarkt Block 208,
Berlin-Charlottenburg, 2000

UNE NOUVELLE ARCHITECTURE POUR BERLIN, ENTRE RATIONALISME ET CLASSICISME

Réhabilitation historiographique de l'architecture allemande prémoderne

La carrière de Kollhoff est marquée par une césure située à la réunification, qui le voit évoluer d'une architecture radicale et iconoclaste à un retour affirmée à la tradition. Certes, ce changement de posture trouve de multiples explications, précédemment abordés, et correspond par ailleurs aux aléas propres à la carrière d'un grand architecte. Toutefois, ce changement de posture révèle aussi un dessein de plus grande ampleur, celui d'une restauration historique de l'architecture allemande dans sa pleine chronologie. Pour cela, il est important de prendre tout d'abord en compte le peu de considération dont a longtemps souffert l'architecture allemande. Dans son Histoire de l'architecture moderne, Kenneth Frampton écrit ainsi :

> *« Malgré sa richesse, sa technologie et l'engagement de ses décideurs, aucune architecture comparable à celle de la République de Weimar n'a vu le jour (en Allemagne), en dépit de quelques brillantes œuvres isolées, réalisées par des concepteurs de l'après-guerre comme Hans Scharoun, Egon Eiermann ou Ludwig Leo, puis Hans Kollhoff dans ses logements pour l'IBA en 1985 (...) Le courant néorationaliste, représenté par Oswald Mathias Ungers et Josef Paul Kleihues, a produit des édifices intéressants du point de vue typologique mais souvent simplistes et mal construits : s'ils étaient convaincants à l'échelle urbaine, ils s'avérèrent décevants du point de vue architectural. (...) L'Allemagne n'a pas de vraie culture architecturale*[23] *».*

Ce constat sommaire tend à faire des années 1920 en Allemagne un âge d'or inégalé. Or, Kollhoff s'oppose absolument à cette lecture. Selon lui, le modernisme des années 1920 est au contraire une période qui

23 _ Kenneth Frampton, « Mondialisation de l'architecture et pratique réflexive », in *Histoire de l'architecture moderne*, Op. cit., p. 349.

a stérilisé la création architecturale allemande, balayant de sa volonté réformiste une riche culture héritée du XIXe siècle. Il écrit à ce propos :

> *« Je suis très critique sur la période moderne d'après la Première Guerre mondiale. Tout était arrivé avant 1914. (...) Je refuse de voir la continuité historique décrite par des gens comme Posener. Ils développent l'image d'un processus historique qui commence par le Romantisme puis le « Wilhelmzeit », entre 1870 et la Première Guerre mondiale. Pour eux ce sont les premières étapes, qui conduisent à la modernité. (...) Mais le mouvement moderne à Berlin n'a rien fait pour la ville. Tous les développements ont été réalisés en dehors de la ville. Les Siedlungen lui tournent le dos. (...) Seul Mendelsohn a fait d'autres choses*[24] *».*

Ainsi, le modernisme allemand des années 1920 constitue pour Kollhoff l'éclipse de l'architecture urbaine. Et son radicalisme a occulté une tradition injustement discréditée. D'autre part, Kollhoff considère que l'Allemagne, au sortir de la seconde guerre mondiale, a renoué sans recul avec ce modernisme anti-urbain. Il y avait en effet nécessité à refonder moralement l'architecture allemande sur des bases antérieures au nazisme. Or, l'architecture nazie a construit son style selon une double tradition, celle majoritaire du folklorisme conservateur, mais également celle du classicisme du début du siècle, austère, homogène, monumental. Cette récupération malheureuse a voué après guerre tout un pan de l'histoire architecturale allemande aux gémonies. Kollhoff entend faire sortir de sa longue excommunication une tradition rationaliste et classique prémoderne :

> *« L'architecture moderne en Allemagne, dans sa forme technocratique et stylistiquement fixée, a connu une crise identitaire profonde dès la fin des années 1920, quand les gens ont subitement réalisé que le monde n'était pas constitué uniquement d'intellectuels, et que la ville ne pouvait pas être schématiquement remplacée par des rangées de maisons en bande. La tragédie de l'Allemagne de l'après-guerre réside dans le fait que le pays s'est senti obligé de se reconnecter à ce mouvement, pour la simple raison que le régime nazi n'avait pas dégradé cette architecture »*[25].

24 _ Hans Kollhoff, in *Architecture intérieure CREE,* Op. cit., p. 132.

25 _ Hans Kollhoff, introduction à *Architekturklasse Hans Kollhoff - ETH Zurich*, Aedes, catalogue d'exposition, Berlin, 1988, p. 2 (trad. Antoine Scalabre).

Désarmée culturellement, l'Allemagne de l'après-guerre - dont presque tous les centres-villes avaient été très sévèrement endommagés par les bombardements - a perdu prise avec sa culture urbaine et cherché un horizon de renouveau dans l'utopie moderniste, telle que réactualisée par Hans Scharoun. Dans ce contexte, Berlin a constitué un terrain d'expérimentation pour une mise en œuvre de l'urbanisme moderne, diffus, sectorisé, et qui n'avait même pas à justifier la destruction des tissus anciens dans un paysage de ruines. Kollhoff, sévère à l'égard de l'urbanisme moderne appliqué à Berlin entre 1950 et 1980, défend à la réunification un audacieux parti qui vise à renouer avec une tradition architecturale et urbaine déconsidérée :

> *« Je ne peux pas faire comme si nous n'avions pas une tradition urbaine spécifique, précieuse, hautement développée. Berlin fait partie de cette Europe. J'ai des images en tête du Berlin d'avant-guerre qui appartenait à cette tradition. Un Berlin au charme très particulier, qui avait même apporté un « plus » à cette tradition européenne. Dans les années 1950 a eu lieu le concours « Berlin-Capitale ». Tous ont laissé libre cours à leur imagination et rasé ce que la guerre avait épargné*[26]*. »*

Toutefois, le parti de Kollhoff n'est pas à proprement parler historiciste. Car s'il entend retrouver un ordre urbain conventionnel, sur le modèle de la ville prussienne, il opère pour cela dans le cadre de la construction contemporaine et propose un vocabulaire neuf, notamment celui de la pierre agrafée. Lui importe le retour à la morphologie classique, tandis que son style n'est pas pastiche mais réinterprétation et réaffirmation de la modénature. Et lorsqu'il dessine des gratte-ciel pour Berlin, à la *Potzdamer Platz* ou à l'*Alexander Platz*, il désire offrir à la ville les symboles métropolitains dont elle aurait pu se parer si la guerre et le nazisme n'avaient eu lieu. Kollhoff cherche à reconstruire Berlin sur la base de l'imaginaire urbain du début du XXe siècle. En outre, le rationalisme de Kollhoff s'exprime par un refus du formalisme et de l'arbitraire. Il se distingue clairement des postmodernes :

26 _ Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, Architecture en questions. Op. cit., p. 101.

« Nous partageons avec les postmodernes la critique du champ expressif appauvri et misérable du modernisme, mais leur mobilisation arbitraire de l'imagerie historique et des fantaisies personnelles tourne court.[27] *»*

L'architecture et le parti urbain de Kollhoff sont donc tournés vers une réhabilitation de la tradition architecturale allemande, de son histoire complète, et non plus caviardée par la radicalité moderniste puis le rejet de l'esthétique associée au fascisme. Cette posture n'est pas conservatrice, dans la mesure où elle ne vise pas à maintenir un *statu quo*. Le contexte dans lequel évolue Kollhoff ne lui convient pas, il veut au contraire refonder l'architecture allemande sur une remobilisation de son passé. Est-il en cela réactionnaire ? Le terme est très péjoratif, mais s'applique relativement - et nous parlons seulement ici d'architecture - dans la mesure où il qualifie une attitude opposée au changement et tournée vers le passé. Kollhoff s'est toujours montré très critique à l'encontre de la production architecturale contemporaine, toutefois il n'est pas véritablement rétrograde. Il écrit ainsi :

« Il n'est pas question de faire perdurer un monde architectural révolu, ni pour autant d'abandonner des valeurs. C'est pourtant ce qu'ont dû faire les premiers modernes pour se faire entendre. (...) La plus grande erreur n'est pas celle des représentants du jeune modernisme, qui avaient obligation de se faire provocateurs, mais revient à ceux qui, dans les années 1950, ont récupéré leurs idées comme si rien ne s'était passé entre-temps, et qui, aujourd'hui encore et avec une naïveté sans borne, se prennent pour des architectes modernes (...) Notre profession cherche sa légitimité dans les discours linguistico-philosophiques, qui ont depuis longtemps perdu contact avec la construction[28] *».*

Kollhoff s'oppose à l'idée de rupture historique proclamée. L'architecture trouve selon lui sa légitimité dans la filiation avec les modèles illustres du passé. Il rejette fermement l'aspiration cyclique au changement, ne considère pas la nouveauté comme gage de valeur architecturale. Il souscrit au contraire à la nécessité de la permanence. À l'appui de ses convictions, Kollhoff prend pour exemple la Neue Nationalgalerie de Mies :

27 _ Hans Kollhoff, « Schlosspalast, Haus und Stadt », cité par Annegret Burg, Op. cit. p. 184 (trad. Antoine Scalabre).

28 _ « Es geht nicht darum eine vergangene Welt zu konservieren », entretien entre Hans Kollhoff et Peter Neitzke, in Centrum. Jahrbuch Architektur und Stadt, 1993, p. 53 (trad. Antoine Scalabre).

« La National Galerie de Mies van der Rohe, de loin la plus grande œuvre architecturale du Berlin de l'après-guerre, est par essence déjà présente dans le kiosque de Philae (kiosque de Trajan), et Mies van der Rohe le savait. Les acteurs du premier modernisme se voyaient comme partie prenante d'une tradition de significations et de formes qui venaient de loin et devaient être travaillées afin de trouver une expression adéquate au temps présent. Néanmoins, la nouveauté devait être supérieure à la tradition pour s'en détacher, être essayée, testée, pas seulement du point de vue constructif. Personne ne se sentait obligé de réinventer la roue. Le processus projectuel commençait toujours par l'analyse d'un type issu de l'histoire de l'architecture et qui devait être remodelé en usant des moyens d'expression contemporains. L'enjeu était d'améliorer les choses, pas de les changer à tout prix[29] *».*

Ainsi, Kollhoff souhaite renouer avec le fil de l'histoire architecturale allemande, réaffirmer une culture constructive dans sa globalité. Néanmoins, sa lecture historique est à nuancer par la nature protéiforme du modernisme de l'entre-deux-guerres auquel il s'oppose. L'architecture moderniste était structurée en plusieurs courants, et demeurait une mouvance minoritaire à l'échelle de l'Allemagne. Le Bauhaus incarnait la tendance la plus radicale, coexistant avec le modernisme hambourgeois, le modernisme de Taut teinté de classicisme et d'expressionnisme, le modernisme horizontal de Mendelsohn. Par ailleurs, le *Werkbund*, groupe d'architectes conservateurs mené notamment par Peter Behrens, a eu une grande influence en accompagnant l'émergence d'un modernisme modéré, intéressé aux questions de l'expression des nouveaux programmes et de la production en série, plutôt qu'à la révolution sociale. Dans les années 1930, le modernisme était tendance minoritaire. La majorité des constructions neuves à Berlin étaient dessinées dans un style néobaroque. Néanmoins, le coup de projecteur sur l'histoire architecturale prémoderne devient pour Kollhoff primordial à la réunification, tandis que l'identité allemande est en voie de redéfinition. Et par sa pratique architecturale, il entend restaurer une certaine tradition métropolitaine propre à Berlin.

29 _ Hans Kollhoff, *Schlosspalast, Haus und Stadt,* cité par Annegret Burg p. 189 (trad. Antoine Scalabre).

Réaffirmer la convention architecturale

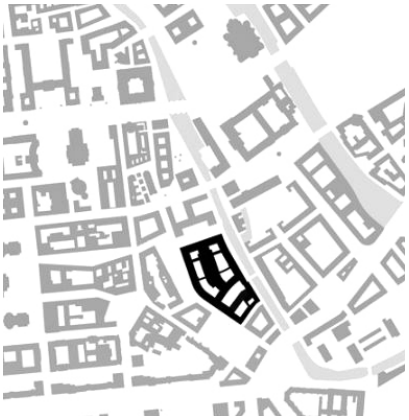
Dans sa réhabilitation de la tradition prémoderne, Kollhoff entend réhabiliter la valeur de la convention architecturale. Le principe de convention constitue un système de règles de composition, et une grille de réception esthétique qui lui est liée, permettant une lecture partagée de l'architecture. La convention n'est pas nécessairement un carcan - nombre de grands architectes ont déployé leur talent dans le cadre d'exercices contraints - et autorise qu'on la détourne. L'architecture de Kollhoff fait d'ailleurs souvent montre de cette volonté : s'inscrire dans un vocabulaire architectural - celui du gratte-ciel en brique, de l'immeuble berlinois - et le réinterpréter pour proposer une architecture similaire mais pas identique, adapté à la période. Kollhoff constate cependant que le *« système de règles universelles à la profession s'est vu remplacé par le génie de l'architecte-artiste, par l'inépuisable inventivité de l'individualiste*[30] ». Selon lui, l'idée de convention a volé en éclat avec le modernisme :

> *« L'architecture qui se sentait commandée par une logique tectonique a évolué en un libre jeu de cubes abstraits, dénué d'échelle et de qualité matérielle. Un canon architectural hautement développé et reconnu est soudainement devenu obsolète, en même temps que l'ange en stuc kitsch et les monstrueuses poignées de portes en laiton contre qui les attaques pour anachronisme ornemental étaient originellement dirigées*[31] ».

Kollhoff condamne la brutalité avec laquelle le paradigme moderniste a été appliqué. Toutefois, il mène ce procès avec érudition et nuances. Pour illustrer sa défense de la convention architecturale, il en oppose deux conceptions, celle de Le Corbusier et celle d'Auguste Perret :

30 _ Hans Kollhoff, « Das Gefühl für das Architektonische », in *Uber Tektonik in der Baukunst*, p. 9 (trad. Antoine Scalabre).

31 _ *Ibid.*



Hans Kollhoff, rénovation du Ministère des affaires étrangères, ancien bâtiment de la Reichsbank, Berlin Mitte, 2000,

« J'ai dit que nous devions trouver une convention architecturale. Nous rappelle à cette connexion une discussion entre Auguste Perret et Le Corbusier quant à la nature de la fenêtre. La fenêtre est-elle une bande abstraite qui offre un panorama, comme le croit le Corbusier, ou est-ce un élément dont les proportions doivent répondre à celles du corps humain, comme le considérait Auguste Perret? Pour lui, la fenêtre était un élément vertical à deux battants qu'une personne debout devait pouvoir ouvrir selon un mouvement usuel, puis se tenir dans l'ouverture et possiblement se pencher dehors[32] *»*

Kollhoff se range du côté de Perret. La convention architecturale est selon lui historiquement établie sur la perception humaine de l'espace, ainsi que sur son usage. Elle constitue une défense contre l'abstraction :

« Bien que nous connaissions une époque dans laquelle les conventions se dissolvent à une vitesse ahurissante, persistent ce qu'on pourrait appeler des constantes résiduelles dans la manière que nous avons de vivre ensemble en société, et qui se manifestent en architecture, fonctionnant à l'identique depuis un siècle ou deux. Il ne s'agit pas de ressusciter un monde révolu, ni de le préserver dans un baume architectural, mais de considérer pour ce qu'elles sont les valeurs sociales, artistiques et culturelles qui furent balayées par le nettoyage de printemps tonitruant des années 1920, et de les récupérer. Elles s'appliquent à rien de moins que l'ensemble de la culture urbaine de notre pays (...) Toutes nos tentatives pour fonder la construction moderne sur les besoins primaires et leur réduction à des formules mathématiques n'ont conduit à rien d'autre que des cauchemars[33] *».*

Certes, en matière de convention, Kollhoff tient un discours difficilement audible face aux impératifs économiques qui régissent l'exercice de sa profession. Néanmoins, il a participé à l'émergence à Berlin d'une nouvelle architecture urbaine, d'inspiration classique et rationaliste, aux codes - gabarit, composition et modénature de façade, matérialité - partagés par un groupe d'architectes influents et soutenus par les pouvoirs publics. Par ailleurs, ce parti lui a permis de

32 _ Hans Kollhoff, « Metrik und Tektonik » in « RISZ, Zeitschrift für Architektur », year 3, 12.10.1995, p. 13 (trad. Antoine Scalabre).

33 _ « Es geht nicht darum eine vergangene Welt zu konservieren », Op. cit. p. 53 (trad. Antoine Scalabre).

gagner d'importantes commandes de rénovation de bâtiments officiels, comme celle de l'actuel Ministère allemand des affaires étrangères, qui abrita la Reichsbank sous le IIIe Reich puis le siège du parti communiste du temps de la RDA.

Références et influences, la preuve par l'image

Hans Kollhoff est l'architecte emblématique de la reconstruction critique post-réunification, qui a prôné un retour à la ville bourgeoise prémoderne. Ce faisant, elle puise à différentes sources, celle du néoclassicisme de Karl Frierdich Schinkel et de Friedrich Auguste Stüler, les précurseurs berlinois, celles de la tradition germanique et notamment la première modernité du *Werkbund* portée par Otto Wagner, Hermann Muthesius, Peter Behrens et Hans Poelzig, ainsi que ceux qui ont préfiguré le modernisme comme Adolf Loos, Max et Bruno Taut. Les influences de Kollhoff renvoient également à l'architecture américaine des premiers gratte-ciel, inspirées par William Le Baron Jenney, Louis Sullivan ou Raymond Hood. En Europe enfin, existent des résonances fortes avec les architectures italiennes de Marcello Piacentini et Giovanni Muzio, ou en France celle d'Auguste Perret. Nous ne pouvons prétendre à une liste exhaustive des architectures qui constituent les filiations de Kollhoff, néanmoins, par l'image, nous entendons mettre en évidence des emprunts, des réinterprétations et des similitudes très prononcées.

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), château de Tegel, Berlin, 1820-1824

Friedrich August Stüler (1800-1865), Belvedere auf dem Pfingstberg, Potsdam, 1847-1863

Adolf Loos (1870-1933), villa Karma, Montreux, Suisse, 1912

Hans Kollhoff, villa à Dahlem, Berlin, 2000

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Bau Akademie, Berlin, 1832–1836

Hans Kollhoff, Lilienstraße, Hambourg, 2005

Louis Sullivan (1856-1924), Wainwright Building,
St. Louis, Missouri, USA, 1890-1891

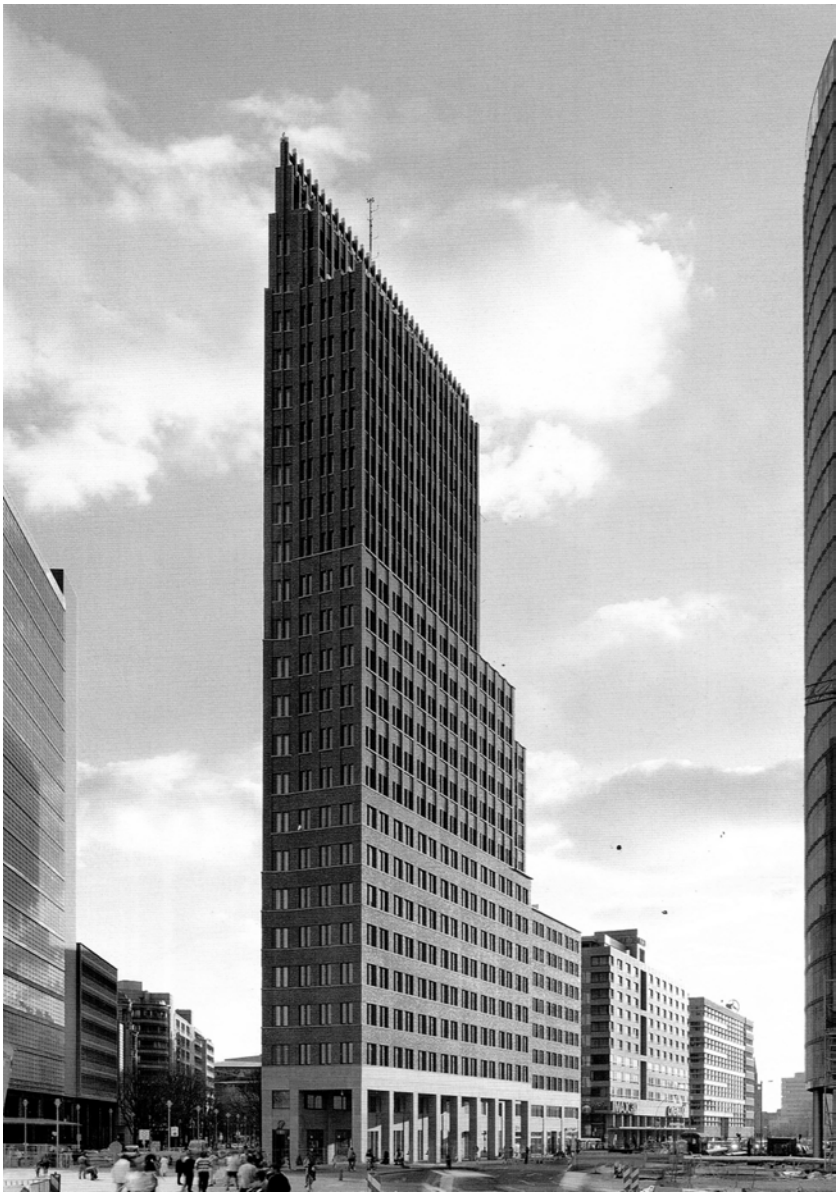
Hans Kollhoff, Malchower Weg,
Berlin-Hohenschönhausen, 1994

Raymond Hood (1881–1934), The American Radiator Building, Manhattan, New York, USA, 1924

Hans Kollhoff, Mainplaza am Deutschherrnufer,

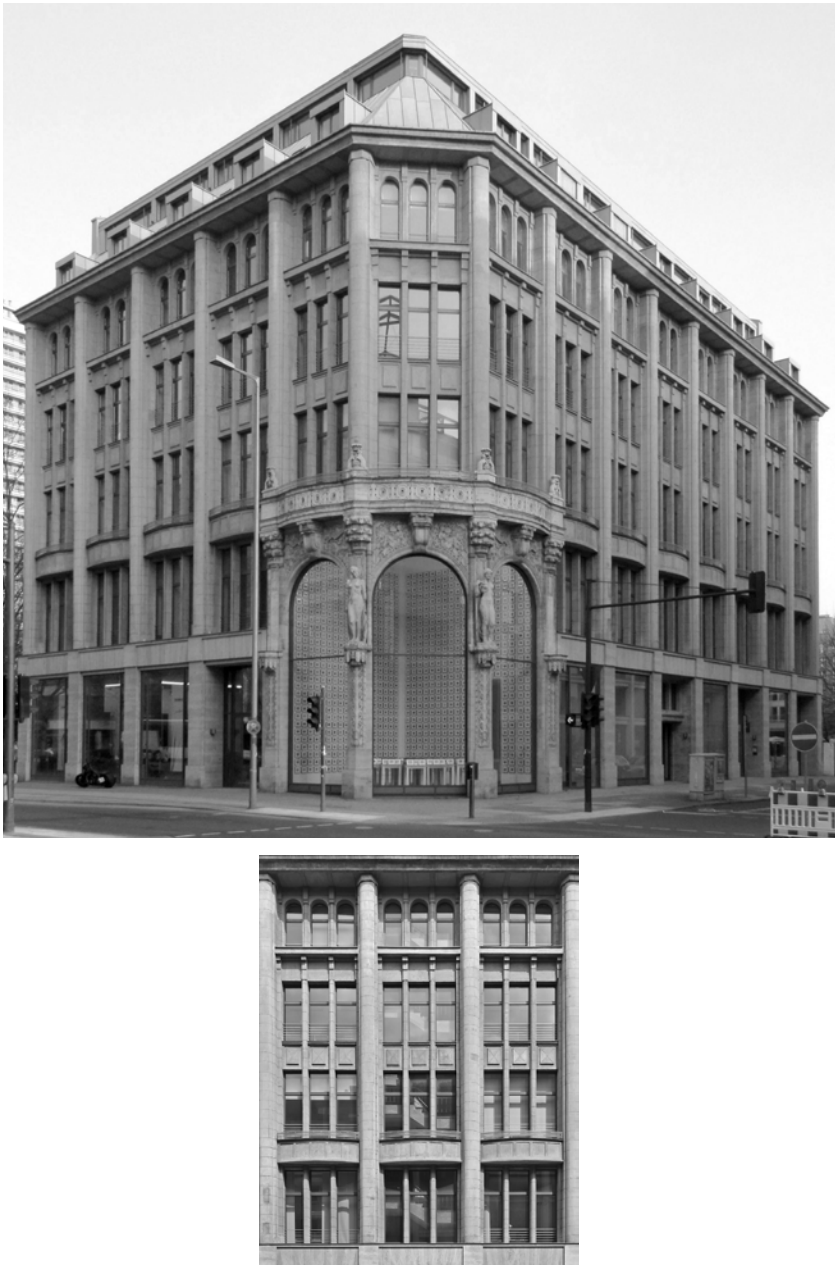
Francfort sur le Main, 2002

Raymond Hood (1881–1934), GE Building, Rockefeller Center, Manhattan, New York, USA, 1933



Hans Kollhoff, Tour Daimler-Chrysler,

Potsdamer Platz, Berlin-Mitte, 2000



Hermann Muthesius (1861–1927), Tuteur-Haus,
Berlin-Mitte, 1913

Hans Kollhoff, Europäisches Haus, Pariser Platz, Berlin-Mitte, 1999

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Bau Akademie,

Berlin, 1832–1836

Max Taut (1884–1967), Haus des Deutschen Verkehrsbunds,

Berlin-Mitte, 1927–1932

Hans Kollhoff, Europäisches Haus, Pariser Platz,
Berlin-Mitte, 1999

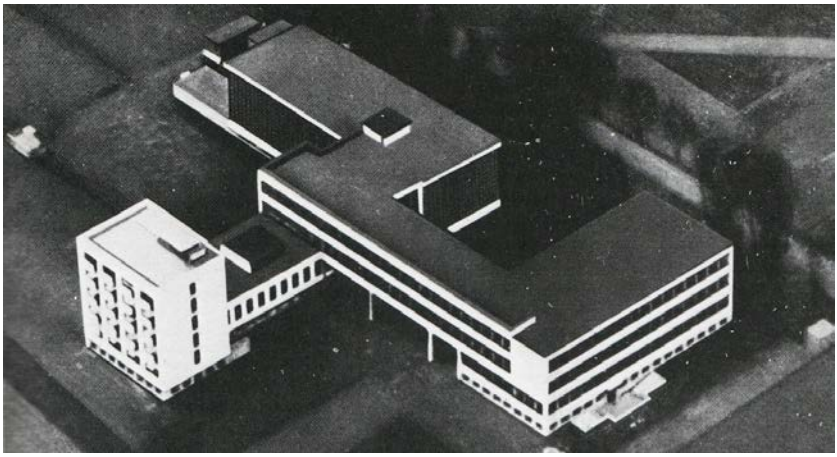
Bruno Taut (1880–1938), Hufeisen Siedlung,

Berlin-Britz, 1925–1933

Bruno Taut (1880–1938), Schillerpark Siedlung,

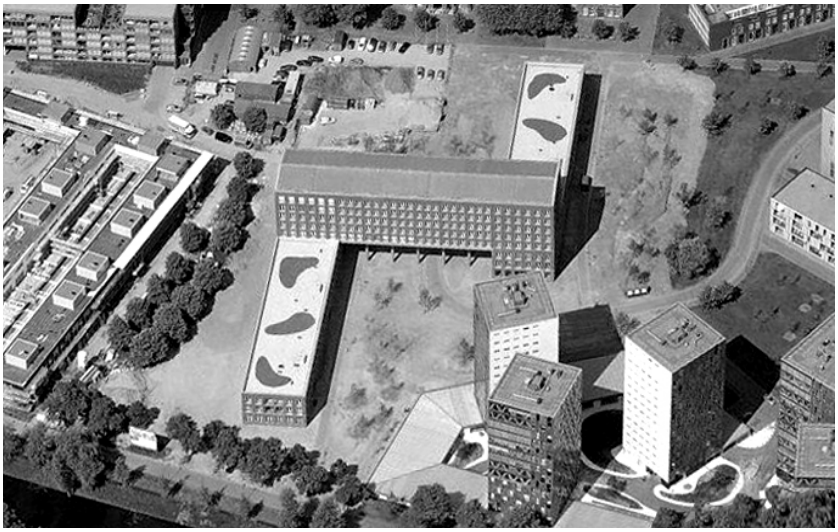
Berlin-Wedding, 1914–1930

Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, Block 33 Lindenstrasse,
Berlin-Kreuzberg, 1980-1986



Walter Gropius (1883-1969), Bauhaus,

Dessau, 1925-1926



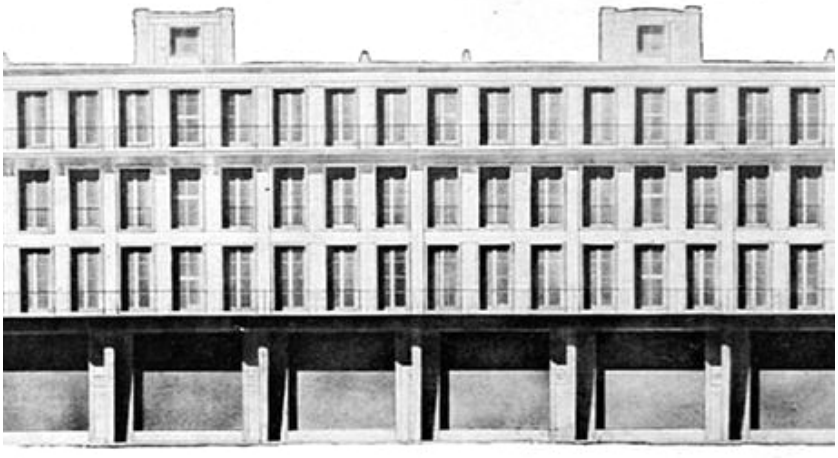
Hans Kollhoff, Chassé-Park,

Breda, 2005

Gio Ponti (1891-1979) et Emilio Lancia (1890-1973), Torre Rasini, Milan, 1933-1934

Hans Kollhoff, Tour Daimler-Chrysler,

Potsdamer Platz, Berlin-Mitte, 2000



Auguste Perret (1874-1954), rue de Paris,

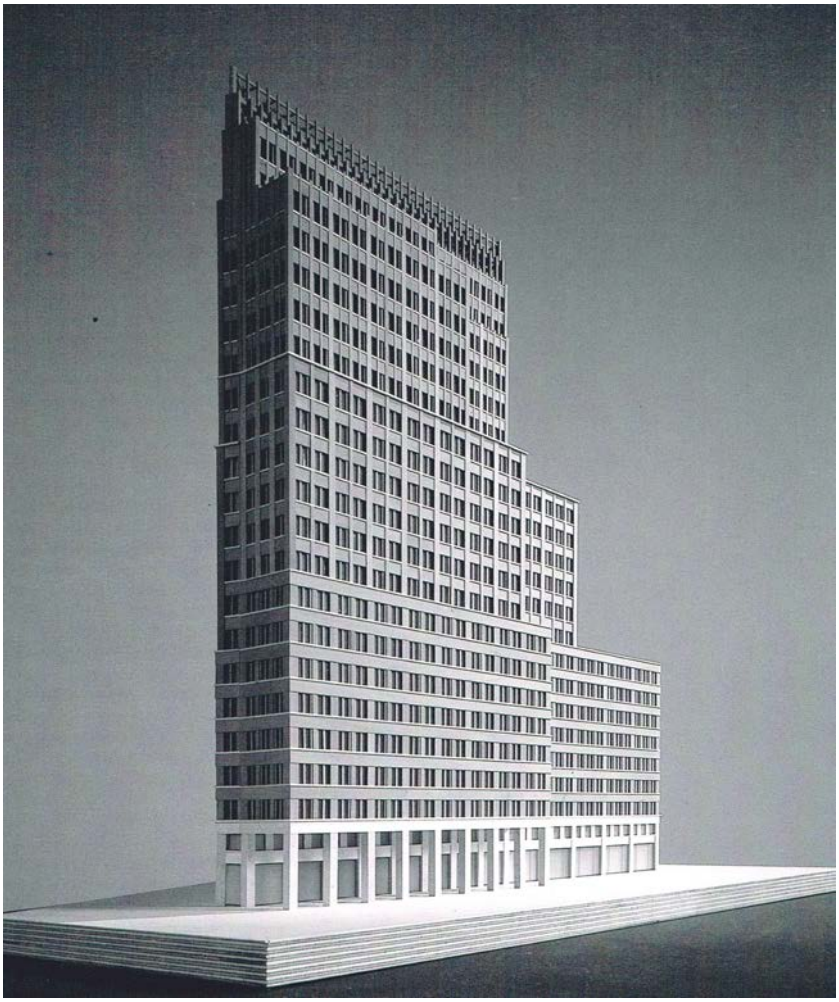
Le Havre, 1945-1950

Hans Kollhoff, Walter-Benjamin-Platz, Leibniz Kolonnaden, Berlin-Charlottenburg, 2000

Marcello Piacentini (1881–1960), Via Roma nuova, Milan, 1931–1932

Hans Kollhoff, Walter-Benjamin-Platz, Leibniz Kolonnaden, Berlin-Charlottenburg, 2000

Conclusion



Hans Kollhoff, maquette de la tour Daimler-Chrysler,
Potsdamer Platz, Berlin-Mitte, 2000

Conclusion

Le parcours de Kollhoff illustre le rapport conflictuel entre ville et architecture. Passé au cours de sa carrière d'une posture critique à l'égard de la ville constituée à une réaffirmation de l'ordre urbain prussien, d'une architecture radicale hors norme à un retour à la convention, il a mis sa pratique au service d'un impératif historique et culturel provoqué par la réunification allemande. La posture historiciste de Kollhoff, qui appelle à une restauration de l'urbanité berlinoise par la réinterprétation de ses qualités - trame et composition de façade, gabarit et alignement, matérialité pérenne, animation des rez-de-chaussée - s'inscrit à la fois dans le mouvement général de la seconde reconstruction critique, celle de Stimman, et dans un cheminement personnel orienté vers une architecture de la permanence. Kollhoff manipule les invariants communs du néoclassicisme, du rationalisme, et dans une moindre mesure du premier modernisme allemand. Il rejette le pastiche - bien qu'il ait produit sur le tard quelques villas néoclassiques de cet acabit - mais opère la synthèse formelle d'un vocabulaire architectural élaboré sur un temps long, de Schinkel aux années 1930. Il ambitionne de poser les pierres angulaires d'une nouvelle tradition architecturale à Berlin. Ce cheminement a à voir avec la démarche de Rossi, centrée sur la recherche typomorphologique appuyée par l'étude des modèles passés, et le travail sur la mémoire. En effet, Kollhoff a travaillé de manière sérielle à exprimer l'essence de typomorphologies proprement berlinoises, certaines préexistantes comme l'immeuble urbain de centre-ville, d'autres réalisées de manière uchronique, comme le gratte-ciel métropolitain. Et là où nombre d'architectes de sa génération ont cru restituer une architecture urbaine, en réparation de l'urbanisme diffus de la modernité des années 1960, par le néopittoresque bavard ou l'outrance postmoderne, Kollhoff a travaillé à l'opposé, vers la frugalité. Il demeure attaché à l'idée que la ville se fabrique par l'architecture, sceptique quant aux finalités de

la planification urbaine. Il n'a pas abandonné complètement sa critique du *Städtebau*, considérant que l'urbanité est le produit de la somme des parties, du dialogue des architectures plutôt que le résultat d'un dessin d'ensemble contraignant. Et la reconstruction critique à laquelle il a pris part, aux côtés de Stimman, Ungers, Hilmer et Sattler, Kleihues ou Neumeyer, s'est manifestée à l'échelle de la parcelle, du projet d'architecture ponctuel plutôt que du schéma urbain. De fait, elle a édicté et imposé une doctrine opérationnelle et une esthétique à une commande privée multiple et dispersée, sans que la municipalité se fasse maîtrise d'ouvrage.

Kollhoff et les acteurs de la seconde reconstruction critique se sont montrés résolument conservateurs. Ils entendaient défendre Berlin, la ville, l'urbanité, la pierre. Kollhoff légitime cette approche par le recentrement de la commande de la périphérie vers le centre. Il s'agissait de reconstruire la ville sur elle-même. Le modèle urbain défendu a pris pour référence le *Grunderzeit* (1840-1870) et le *Kaiserreich* (1871-1918), premiers temps de la métropolisation berlinoise, époque de l'affirmation de l'unité nationale allemande. À la réunification, il était urgent de refonder une identification positive des Berlinois à leur ville, à même de fédérer des populations longtemps antagonistes. La nouvelle architecture devait exprimer la communauté retrouvée. Laissant de côté l'ombre du militarisme prussien puis du nazisme, la reconstruction critique a légitimé un style officiel inspiré du patrimoine architectural ancien, dont Kollhoff a plus que quiconque défini la nouvelle convention. Dans un entretien réalisé en 1996, Kollhoff insiste sur le caractère politique mais non partisan de cette entreprise :

> *« Quels sont les moyens dont nous disposons aujourd'hui pour, au vrai sens du terme, formuler quelque chose de communautaire, de public ? Que l'on appelle le résultat place, rue ou ville, peu me chaut. Je sais simplement une chose : ce n'est pas facile à réaliser en laissant chacun faire ce qu'il veut. Paraître libre ou se complaire d'une liberté sans limite - cela est-il une pensée de gauche ? Si, par ailleurs, la recherche de structuration, de liens et d'intérêts collectifs d'une société est jugée comme étant une pensée de droite, on n'avancera pas. Cela se terminera par une bagarre que nous ne connaissons que trop bien*[1] *».*

1 _ Entretien avec Hans Kollhoff. Marianne Brausch et Marc Emery, *Architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*, Le moniteur, Paris, 1996, p. 108.

La seconde reconstruction critique est une réaction. L'accélération et la radicalisation de la politique urbaine volontariste de Berlin Ouest se sont élaborées en réponse à une double menace. D'une part, l'intégration du tissu peu structuré de Berlin Est s'annonçait longue et problématique. D'autre part, Stimman et son cénacle craignaient que Berlin, sous les coups de boutoir de la promotion privée, se transforme hors de tout contrôle pour offrir au monde le visage d'une ville générique, faite de façades de verre et d'acier, éclectique et déracinée. La tradition urbaine et architecturale berlinoise a donc été remobilisée pour se prémunir de ces périls. Il n'a plus été question de considérer Berlin comme un terrain d'expérimentation, mais de permettre le développement contemporain de la ville en accord avec un modèle hérité des générations précédentes. Kollhoff a œuvré à ajouter de la valeur à la ville existante, en situant son architecture dans une temporalité longue, entre filiation passée et réception future :

> *« L'instantané et la vacuité : voici le destin des jeunes mégalopoles d'Asie et d'Amérique du Sud, pour lesquelles la ville européenne a cessé depuis longtemps d'être un modèle utile, et pas simplement parce que la civilisation urbaine commence là où s'arrête la pauvreté. La ville européenne est une cristallisation du temps, des moments fixés au moyen offerts par l'architecture. Ce n'est pas une affaire d'ancien et de moderne, mais de continuité. Et quand nous sommes dans l'impasse, que nos méthodes contemporaines ne sont d'aucun secours, il nous faut nous tourner à nouveau vers la tradition.*[2] »

Le parti de Kollhoff a été vivement critiqué au cours des années 1990, taxé de néoprussianisme ou de néoteutonisme. Le modèle urbain prussien convoqué renvoyait à une ville pensée par la bourgeoisie, où derrière les façades de pierre bien ordonnées s'entassaient des familles ouvrières dans des logements indignes. S'est opérée une dissociation entre l'esthétique prussienne et les conditions sociopolitiques qui l'ont produite. En effet, au tournant du XXe siècle, rappelons que l'Allemagne était un empire autoritaire et militariste, engagé dans une industrialisation lourde exploitant des millions de travailleurs pauvres. D'autre part, le Berlin d'alors était le décor d'une vie

2 _ Hans Kollhoff, « Schlosspalast, Haus und Stadt », p. 9, cité par Annegret Burg p. 190.

urbaine très animée. Les Berlinois occupaient la rue plutôt que de rester dans leurs logements insalubres, au sein d'immeubles à cours suroccupés et dénués du confort élémentaire. Faute de véhicule, on marchait, on occupait l'espace public, on allait au café, sur les promenades. Berlin était une ville de la foule - en témoigne le film de Walter Ruttman, *Berlin : Symphonie der Grossstadt* (1 927). Or, la ville moderne est une ville qui demeure sectorisée, les quartiers tertiaires ou commerciaux sont désertés la nuit venue. Par ailleurs, les efforts de la reconstruction critique se sont concentrés sur le centre-ville, pour gommer la césure du Mur, devenu aujourd'hui une vaste zone touristique dédiée à la consommation. Corinne Jaquand évoque ce succès en demi-teinte d'une « *doctrine identitaire face à la mondialisation* »[3]. La *Potsdamer Platz*, jadis forum de Berlin, a été remplacée par un ensemble de tours, de bureaux et d'espaces de divertissement, symbole de la concentration des capitaux privés. Néanmoins, la suture à la ville ancienne fonctionne, par le maintien de la trame d'îlot et la continuité des espaces publics.

Enfin, il convient de rappeler que la réhabilitation historique du modèle urbain berlinois d'avant-guerre est sélective. En effet, la reconstruction de la ville au cours des années 1990 a abouti à un urbanisme très minéral, tandis que le modèle urbain berlinois des années 1930, notamment sous l'influence des *parkways* américains, intégrait largement la dimension paysagère et l'exercice des loisirs de plein air et du sport, dans un fonctionnement métropolitain qui affirmait la dépendance réciproque du centre et de la périphérie, de la densité urbaine et du paysage diffus.

Ainsi, Kollhoff s'est engagé pleinement dans la définition d'une nouvelle architecture berlinoise, la reconstruction critique ayant évolué pour éviter l'écueil d'un systématisme caricatural. À l'entreprise de restauration aboutie à laquelle il a participé, a succédé une nouvelle période dans l'histoire berlinoise, favorisant une architecture qui fait montre de la même austérité de façade, mais plus libre formellement, proposant des effets de ruptures et de distorsion. Kollhoff a fait école. Il a posé les bases d'un vocabulaire architectural berlinois, d'une tradition réactualisée, qu'une nouvelle génération s'emploie désormais à transgresser.

3 _ Corinne Jaquand, « La Potsdamer Platz de Berlin ou la mégastructure critique », in TURREL, Denise, Villes rattachées, villes reconfigurées, XVI XXe siècle Paris, IFA, 1 992.

Attaché à la tradition, Kollhoff n'est pas un traditionaliste. Moins puriste qu'Ungers, moins avant-gardiste que Koolhaas, il manipule les invariants de l'architecture dans un style personnel, à la manière en leur temps de Sullivan et de Peret, aujourd'hui de Rafael Moneo et de David Chipperfield. Il pose à plat un problème fondamental de la discipline, celui de la rivalité entre ville et architecture, entre grande et petite échelle. Et il fait le pari de l'architecture, puissamment soutenu techniquement et politiquement à partir des années 1990. La Réunification a été son grand moment. Au long de sa carrière, Kollhoff s'est attaché à résoudre la contradiction berlinoise, capitale polarisée par deux modèles divergents : la ville prussienne dense et tramée, l'urbanisme paysager et romantique de Schinkel.

Kollhoff participe d'un nouveau classicisme, qui entend réaffirmer le sens de la proportion, de la mesure, de la composition rigoureuse et lisible. Il rejette le formalisme technique, cache-misère selon lui d'une vacuité culturelle, au profit de l'expression de la masse, d'une architecture de l'équilibre, de la noblesse, de la sobriété. La diversité, la qualité et l'importance de son œuvre font de sa carrière une trajectoire singulière en Europe, qui mérite d'être considérée à sa juste valeur. Comment expliquer la sous-évaluation voire l'absence de son architecture dans le débat français ? Par ce travail, nous espérons avoir contribué à sa mise en lumière. Il est essentiel que la recherche, la critique et l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme, dans notre pays, continuent de porter le regard par-delà les frontières, qui plus est vers notre principal voisin, l'Allemagne.

Annexes

“Architektur contra Städtebau”

Entretien avec Hans Kollhoff, par Nikolaus Kuhnert,
Arch+, n° 105-106, octobre 1990
traduit par Antoine Scalabre

Architecture contre urbanisme

Arch+ : *L’espace public est un enjeu central de l’urbanisme. Colin Rowe, que vous avez rencontré à l’université de Cornell, s’est emparé de ce thème avec sa « Lettre ouverte à l’espace public disparu », dans laquelle il s’appuie sur le livre d’Hannah Arendt Condition de l’homme moderne. Il le cite afin d’éclairer la signification de l’espace public par la métaphore de la table : « La table disparue est devenue le postulat caractéristique de la vie. Elle ne sépare ni ne relie plus rien. La table disparue est évidemment la Res Pulica, le périmètre public de chacun, qui jadis unissait ou divisait les hommes aussi bien que les choses, qui soudait la communauté et rendait perceptible l’identité dans un même moment ». Au cours d’une conférence, vous avez fait allusion à cette publication de Colin Rowe, et affirmé que la réception mondaine avait désormais remplacé la société de la table baroque.*

Hans Kollhoff : Lorsque Colin Rowe parle de figure – fond, il s’oppose au modernisme, pour qui le bâtiment aspire à la figure, à l’objet. Theo van Doesburg traite de cela, considérant que le bâtiment présente une façade sur tous ses côtés, l’avant et l’arrière, mais également le dessus et – si on soulève la construction – le dessous. Ainsi, il est un objet parfaitement autonome.

Colin Rowe attribue au contraire cette qualité d’objet à l’espace public. À l’époque, il a esquissé le concept de poché, pour décrire la masse bâtie qui relègue le bâtiment isolé au second plan, le dissout complètement dans la texture urbaine, au point de lui enlever toute existence propre. Dans ce poché, seules les figures spatiales les plus importantes se découpent encore. Le poché se développe plus ou moins au hasard. En même temps se forment des espaces résiduels, ce que le modernisme s’est toujours appliqué à éviter. En outre, les espaces sont clairement hiérarchisés, là où le modernisme attribue à chacun une même importance latente.

De mes échanges avec Colin Rowe est né un collage, qui plus tard s'est retrouvé en frontispice de son livre Collage City. J'ai utilisé des exemples historiques très significatifs, qui évoluaient entre texture et objet, ainsi que des typologies qui se tenaient solitaires dans le paysage, en forme de croix ou de carré, et des textures qui formaient entre elles des figures.

Il s'agissait de montrer que sonder l'entièreté du spectre artistique est bien plus intéressant que de se conformer exclusivement à une idéologie, qu'il s'agisse du modernisme révolutionnaire ou du contextualisme. Bien sûr, cette approche morphologique précoce s'est aussi développée dans le travail avec Ungers. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à enseigner, d'abord à Cornell et dans le cadre des Académies d'été avec Ungers, plus tard comme assistant à Berlin.

En commun avec les étudiants, j'ai cherché à aller plus loin dans cette démarche innovante. Et j'ai compris très vite que le poché n'était plus d'actualité. D'une part, il est très difficile de trouver des programmes adaptés à la hiérarchisation spatiale organique que produit le poché. Les fonctions qui jadis permettaient de remplir ces îlots ont disparu. D'autre part, le poché génère une densité bâtie insoutenable au vu des normes de ventilation et d'ensoleillement actuelles.

Arch+ : *Diriez-vous que l'attention portée à l'espace public est aujourd'hui superflue?*

HK : Non, ce n'est pas comme ça que je vois les choses. J'ai toujours eu à cœur de penser l'espace public en considérant les exemples hérités du passé. Il en existe tout de même un très large panel. Les typologies qui érodent la ville traditionnelle, comme le Rockefeller Center à New Yok, sont particulièrement intéressantes. Le Rockefeller Center ne se cantonne plus à la grille des îlots. Il utilise néanmoins le tracé d'îlot comme un thème préexistant, et y ajoute un méandre. Schinkel opère de la même manière avec son projet pour le « Linden » à Berlin. Le choix de l'implantation de la Neue Wache au sein de la structure existante a nécessité de longues réflexions. Le projet a beaucoup glissé : sur rue, en arrière, sur le côté. L'alignement à la limite de l'îlot n'est pas l'unique possibilité. La question est plutôt de savoir : que puis-je faire de cette limite ?

Il en va de même avec l'espace public. Il est déterminant de l'appréhender comme une question, et de s'interroger sur sa capacité à accueillir la vie sociale. Une Piazza Navona à Berlin serait inconcevable. Je ne voudrais pas d'un

pareil modèle, simplement calqué là, comme le suggere Colin Rowe. Mais je ne déconsidère pas la place pour autant. Elle reste un lieu remarquable, fascinant.

Exemple admirable et tout à fait différent, l'Unité de Le Corbusier à Berlin. Certes, le projet n'offre pas la recette urbaine par excellence, mais il propose une juste réponse à une situation topographique et une attente sociale toutes particulières. Il n'existe aucun type constructif qui puisse être implanté n'importe où – à la campagne, en centre-ville, dans un village, sur la crête d'une montagne, au fond d'une vallée. La plus grande erreur consiste aujourd'hui à ne plus laisser les choses se développer par elle-même, à la place on leur impose une idéologie.

Arch+ : *Avec le projet pour un immeuble de logements près du château de Charlottenbourg à Berlin, vous n'avez pas cherché à occuper toute la surface du terrain, ni à contribuer à l'espace tant apprécié de la rue. Au contraire, comme Colin Rowe, vous essayez d'inventer un art et une manière nouvelle de travailler la perception spatiale, sur la base de l'îlot et de la parcelle. Vous en arrivez à un geste perçu comme une mégaforme qui occupe pourtant une structure foncière réduite, en cela comparable peut-être avec la Volksbühne de Poelzig, réalisée à la fin des années vingt.*

HK: C'est exact. Nous avions depuis le début des difficultés avec la stratégie proposée par Rob Krier, et qui devint par la suite une base de l'IBA. Il trouve qu'il est romantique de vouloir revenir au XIXe siècle, en re-parcellisant un terrain pour le donner à construire à différents architectes. Le parcellaire a déjà presque complètement disparu dans les immeubles à cours viennois ou, pour prendre un exemple berlinois, avec la cité du fer à cheval. Le projet a été pensé comme une unité d'habitations, et bien qu'y subsiste un reliquat de limite parcellaire, il constitue en définitive une forme fondamentale. Les énormes problèmes de logements que nous rencontrons aujourd'hui auraient été abordés bien plus tôt, si on avait accepté les grandes pièces urbaines autonomes. C'est une réalité économique, on opère facilement avec des unités répétitives et une planification du chantier bien organisée. Sans faire miroiter aux gens qu'ils habiteront des villas ou quoi que ce soit du genre.

Lorsqu'on cesse de se référer au parcellaire, les immeubles de logements ne parviennent plus à former la texture de l'espace public, dans laquelle se distingue la monumentalité des bâtiments publics. Le consensus général qui a conduit à de telles structures n'existe plus. Dans cette situation, seule la mégaforme peut encore constituer une borne structurante.

Notre proposition pour la Luisenplatz découle de ce constat, une figure en forme de banane, orientée vers le château, inspiré de l'exemple du Crescent de Bath. Bath est d'ailleurs une référence de Colin Rowe. Et il ne s'intéressait pas qu'à la texture, mais au jeu ambivalent entre texture et puissance solitaire, à la manière dont le Crescent s'affranchit et se constitue librement en mégaforme, avec derrière lui la ville, devant le paysage. Dans cette optique, la forme concave de notre projet devait fermer la place devant le château, qui est en fait un parc, dans un geste d'embrassement.

En même temps, l'îlot devait être fermé et être divisé avec précision entre un avant et un arrière, une partie publique et une partie privée. La cour, un espace clairement distinct du domaine public, et qui constitue un point d'accès étiré et en recul, se développe de manière plus ou moins aléatoire. Nous avions déjà développé cette idée dans notre projet pour l'IBA à Kreuzberg, de manière presque provocante. Le « visage » de l'immeuble, sa face avant, définit l'espace de la rue. L'aléatoire doit être enfermé loin en arrière, car la façade ne concerne pas seulement les habitants de l'immeuble, mais revêt une signification publique et doit obéir à la ville en tant qu'entité englobante.

Cette typologie simple génère, jusque dans le détail, une inévitable ambivalence. D'un côté, le bâtiment est une mégaforme, de l'autre une limite d'îlot qui se partage ou se divise entre public et privé. C'est la perception simultanée de l'unité et de l'entièreté, du singulier et de l'îlot, qui nous particulièrement intéressé dans ce projet. Il s'agit aussi peut-être d'une solution à laquelle nous sommes parvenus en parcourant le spectre complet des possibilités, en évitant de chercher à nous conformer à l'idéologie de l'esprit du temps.

Arch+ : *Vous argumentez là d'une manière très subtile, et plaidez assurément pour la diversité en architecture. Mais dans le même temps, vos réalisations présentent un caractère évident. Vous inclinez – pour le formuler de manière polémique – au monumentalisme.*

HK: Les programmes actuels semblent ne plus avoir la puissance nécessaire pour produire des formes d'expression qui supportent la comparaison avec des exemples du XIXe ou du début du XXe siècle. La forme et la taille d'un bâtiment sont le résultat de la tension entre la proportion, le programme et la situation urbaine. Considérée isolement, la monumentalité n'est ni bonne ni mauvaise. Toutefois, je n'ai pas peur de créer de grand bâtiment, j'aime obtenir de telles commandes, les cultiver à travers mon métier.

À titre d'exemple, un concours a été organisé pour l'extension du musée ethnologique de Francfort. Le musée existant est une jolie villa, un bijou sur le Main. Il fallait qu'elle demeure le bâtiment central. L'extension était, du fait de son programme, deux fois plus grande mais cantonnée à l'arrière-cour. Et bien entendu, il fallait également conserver les arbres. Si on fait plus que tripler la surface utile d'une maison, il est ambigu de vouloir, pour ainsi dire, que rien ne bouge. Nous avons donc dessiné tout le programme en volume. Mais nous avons érigé l'ensemble sur un tout petit pied. C'était la seule possibilité pour s'adapter à l'échelle de la villa et en même temps préserver le parc, sans avoir à enterrer la moitié du programme, ou à le fractionner en plusieurs bâtiments. L'attitude qui consiste à dissoudre un grand volume en plusieurs petits bâtiments est simplement malhonnête. Les musées se présentent aujourd'hui comme de petites villes. Pourquoi ne conçoit-on pas un bâtiment qui révèle de l'extérieur la nature et l'étendue de son programme ? C'est à cette condition seule que la construction peut entrer en dialogue avec la ville.

Arch+ : *Vous avez expliqué à propos du musée ethnologique qu'il ne s'agissait pas pour vous de produire une mégaforme pour elle-même, mais plutôt de concevoir le site – comme le disait Ungers – en tant que liaison, le site comme thème de l'architecture.*

HK : Effectivement, la confrontation au site, depuis Ungers, depuis Rossi, m'a conduit, par l'affirmation de la masse, à prendre comme point de départ de mon travail non plus le site mais le programme. J'ai longtemps cherché à développer le projet à partir du site. En fait, tout mon enseignement en tant qu'assistant à Berlin s'est concentré là-dessus. Et puis un jour, j'ai constaté que ça ne suffisait pas. Je pense désormais qu'un bâtiment doit prendre vie de l'intérieur, avant que l'on puisse le mettre en relation avec son contexte.

Seulement, c'est terriblement difficile. C'est avec le projet pour Moabit que nous avons, pour la première fois, expérimenté cette approche. Dans notre désespoir de ne pas parvenir à développer un bâtiment autrement que depuis son contexte, nous sommes tombés sur Adlof Behne, qui parle des « jouets » et des « outils » de l'architecture. Afin de revenir aux caractéristiques de l'outil, nous sommes partie à la recherche de silos dans Moabit. Ces bâtiments sont de magnifiques sculptures, qui découlent entièrement d'un parti fonctionnel, conçus sans autre aspiration architecturale. Ils rappellent par leur charme les outils dessinés dans les vieilles encyclopédies. Nous les avons ensuite collés

dans la ville, et nous avons établi qu'on pouvait aisément se les représenter. Ces bâtiments ont une existence propre, de ce fait ils peuvent entamer un dialogue avec la ville. Bien sûr, ces collages tenaient de la pirouette, mais à ce jour nous n'avons sans doute jamais été plus près du but.

Arch+ : *Comment avez-vous évolué par la suite ? Vous parlez désormais de scénarios fonctionnels.*

HK : Les programmes actuels semblent ne plus avoir la puissance nécessaire pour produire des formes d'expression qui supportent la comparaison avec les exemples du XIXe ou du début du XXe siècle. Les raisons sont à chercher dans l'assèchement du caractère public en faveur d'une privatisation totale de l'espace, ou dans le déplacement de la production industrielle vers le secteur des services. D'une manière toute différente de l'époque de la mécanisation, les nouvelles technologies instaurent une représentation formelle directe. Cependant, même dans les programmes les plus banals, se cachent les traces de phénomènes vecteur d'un potentiel formel implicite. Il suffit de les chercher. En tant qu'architecte, on doit se donner la peine d'un pareil travail qui s'apparente à une mise au monde, au terme duquel on traduit ces traces. Et ce processus de traduction s'apparente à un scénario. À ce propos, Louis Kahn reste absolument d'actualité. Il a posé la question : Que veut être le bâtiment ? Il est allé plus loin en demandant : « Que veut être la brique ? ». À titre d'exemple, l'idée de communauté s'apparente pour lui au cercle. Le bâtiment qui incarne cette idée ne doit pas nécessairement être une expression littérale de ce cercle. Il peut s'agir aussi de proposer un carré, dans lequel le cercle est circonscrit. La centralité est essentielle.

En ce sens, je m'applique à être réceptif à toutes les dimensions du programme, afin de filtrer ce qui pousse à prendre forme en priorité. Et vers cela qu'il faut tendre. Le scénario fonctionnel implique aussi un processus de traduction d'un programme inerte en une expression vivante ; laisser venir le programme, en sachant bien que le projet finira par trouver sa forme.

Il s'agit aussi, évidemment, d'une conceptualisation au sens d'Ungers, lequel a dit un jour que toute existence hypertrophiait la matière. Le tigre est ainsi une dentition acérée, l'éléphant une trompe gigantesque. De tels concepts peuvent paraître gentiment outranciers. Ils font clairement ressortir des caractéristiques du programme, à un niveau plus ou moins subjectif, mais aussi objective.

Une fois le concept, le plus fondamental possible, élaboré sur cette base, nous le confrontons au contexte. La confrontation à la situation construite de la ville est importante à nos yeux, en ce qu'elle constitue une possibilité supplémentaire pour empêcher le bâtiment de devenir formaliste, empêcher que la forme se détache de son contenu.

Le projet pour Nantes intervient dans une situation de périphérie. Un concours devait permettre l'installation d'un pôle de recherche et de production high-tech dans le fantastique paysage qui entoure Nantes. La tendance dominante, là comme partout ailleurs et de manière similaire, voyait lentement proliférer dans la campagne des boîtes à chaussures prédatrices. D'après nous, Nantes annihilait là tout son potentiel.

Nous avons cherché à formuler une alternative à cette situation, et avons regroupé l'ensemble des fonctions – production, recherche, université, offres culturelles et de loisir - dans un bâtiment gigantesque. De l'extérieur, conséquence de l'agglomération des fonctions, il adopte une forme tendue vers le ciel, la ville de Nantes, la topographie et l'eau. À l'intérieur, le bâtiment dans son ensemble peut s'adapter aux nécessités de l'exploitation et de la partition, une œuvre brute avec la permanence d'une cathédrale gothique. Toutes les fonctions sont ici concentrées, qui autrement se retrouveraient disséminées dans le paysage. Dans cette logique, nous sommes allés très loin, au point de connecter le bâtiment au métro et à un tunnel reliant la ville, afin qu'on puisse, depuis le rez-de-chaussée, accéder directement à la verdure.

Arch+ : *Au début de notre entretien, nous avons rappelé que Colin Rowe subordonnait l'architecture à l'espace public. Votre projet pour Nantes renverse cette hiérarchie. Absorber des éléments de la ville et développer un environnement urbain intérieur revient rapidement à engager une polémique contre l'espace public.*

HK: Même avec les meilleures intentions du monde, il est impossible de parvenir à développer la ville, au sens où Colin Rowe l'entend, sur la base de ce qu'on a laissé proliférer en périphérie. Cela conduit – et c'est bien ce se développe en Amérique, avec tous les désagréments qui s'y attachent - à des centres commerciaux ou à Disneyland. Du moment qu'on s'y refuse, il faut accepter de déplacer à l'intérieur du bâtiment une partie de ce que fut la ville traditionnelle. C'est une tendance dans l'air du temps, que l'on songe à Houston ou à Atlanta, absolument regrettable. Là-bas, les « meilleures sociétés » s'encapsulent à l'écart des classes

défavorisées, et se replient sur elles-mêmes dans une soi-disant urbanité introvertie et inaccessible depuis le domaine public. Il peut toutefois en être autrement. Notre projet pour Nantes propose l'alternative à l'isolement.

Arch+ : *Vous considérez que la planification au sens traditionnel, avec les plans d'occupation des sols, les schémas d'aménagement, les master plans, n'est plus envisageable car ces méthodes sont trop rigides pour être adaptées à des configurations qui évoluent désormais rapidement. Se pose alors la question d'une autre manière de planifier. Berlin a connu le plan Hobrecht et l'influence du modèle urbain américain au XIXe, décrit par Tafuri et Rem Koolhaas. Architecture et urbanisme y sont considérés comme deux méthodes de planification différentes, distinctes l'une de l'autre. L'espace public et le réseau de transport sont définis selon une trame, tandis que l'architecture se trouve libérée de sa relation à la fabrique de la ville. Koolhaas a réactualisé ce concept avec son projet pour Melun-Sénart. L'architecture - le plein, selon son propre terme - ne pourra plus y être contrôlée, aussi s'attache-t-il à définir le vide, l'espace public.*

HK: Ce que fait Koolhaas n'est pas très éloigné de ma propre démarche, de ce qui m'intéresse. La différence fondamentale réside dans le fait qu'il accorde à l'infrastructure urbaine une puissance expressive architectonique, dont la manifestation finit par dominer l'architecture, comme dans son projet pour Lille. Selon moi en revanche, cette infrastructure est désormais dénuée de toute urbanité. Il y manque cette facilité de remémoration, cette image des quartiers qu'Hobrecht, avec ses places et ses églises, avait réussi à mettre en œuvre, et qu'on trouve encore à Manhattan. C'est la qualité de cette expressivité morphologique que doit aujourd'hui assumer l'architecte. Deux bâtiments assez gros et situés à quelques distances l'un de l'autre peuvent entamer un dialogue, et structurer consciemment ce qui se trouve entre eux et qui s'agite encore. Par ailleurs, en tant qu'architecte, il est très important d'avoir une sensibilité toujours plus maquée aux enjeux très pragmatiques de la construction, des proportions, de la matérialité, de la situation par rapport à la lumière, au soleil.

ARCH+ : *À travers différents textes, notamment votre notice pour le projet de la gare d'Austerlitz à Paris, vous revendiquez une refondation de l'urbanisme par l'architecture. Vous évoquez l'« architecture contre urbanisme » : l'espace de la ville doit être précisé par la prégnance d'objets architecturaux singuliers.*

HK : La planification urbaine est devenue un instrument de neutralisation de la ville. Il est devenu habituel que les plans d'aménagement et d'occupation des sols soient anachroniques et obsolètes avant même leur entrée en vigueur. L'énergie du pouvoir politico-économique est consommée, et l'initiative individuelle se voit dépossédée de la responsabilité de ses opérations par une réaction en chaîne de compromis. Les projets détonants ne semblent plus pouvoir être réalisés que dans des niches libres de planification.

De même que les processus de production en série, et coûteuse gestion de stocks normalisée, se déporteront à court terme vers la production individuelle, la planification urbaine doit désormais, pour rester pertinente, abandonner l'approche par master plan figé et réinventer ses lourds instruments, par des stratégies capables de s'adapter ad hoc aux impératifs politiques et à la pression économique. Par conséquent, elle va devoir élaborer de nouvelles conceptions de la ville et de l'ordre urbain, éviter d'étouffer les pulsations vitales sous le blâme de l'histoire et la stérilité fonctionnaliste, se révéler au contraire dans toute la force de ses expressions individuelles. Cet épanouissement échappera de plus en plus au contrôle. L'architecture pourra ainsi se réapproprier la spécificité de sa discipline. On pourra alors envisager une diversité architecturale, une superposition et une confrontation des besoins, un champ de tensions entre des volumes aux échelles différenciées. L'espace se constituera d'abord par le déplacement de l'observateur.

Avec le projet pour la gare d'Austerlitz je n'ai imposé aucun schéma directeur au site, j'ai préparé au contraire un théâtre sur lequel les puissances urbaines pourraient se mettre en scène et se défouler. L'étendue du site, au sein même de la ville, est pour moi une qualité qu'il faudra faire valoir malgré l'extrême densité.

Berlin connaît aujourd'hui une situation analogue sur la Potsdamer Platz. L'intérêt manifesté par Daimler-Benz a créé l'urgence, qui ne pourra s'accommoder des méthodes de planification traditionnelles. On doit définir à court terme la place que tiendra l'espace public au sein du projet, sans pouvoir s'appuyer sur une vision d'ensemble de ce à quoi ressemblera la Potsdamer Platz dans le futur. Il faudra aussi se mettre d'accord sur les règles du jeu, et s'engager avec curiosité et créativité.

Entretien avec Florian Hertweck

- Professeur titulaire à l'école nationale supérieure d'architecture de Versailles
- Chercheur Laboratoire Infrastructure, Architecture, Territoires (LIAT)

réalisé le 9 février 2016 à Versailles,
par Antoine Scalabre

Antoine Scalabre : *La formation de Kollhoff doit beaucoup à sa rencontre avec Oswald Mathias Ungers et son séjour à Cornell, où il a également côtoyé Rem Koolhaas. Comment ces trois architectes ont-ils été amenés à collaborer ?*

Florian Hertweck : Il faut savoir que Hans Kollhoff est de la même génération que Rem Koolhaas, le premier est né en 1946, le second en 1944. Kollhoff grandit en Allemagne de l'Est, en Thuringe, mais passe très jeune à l'ouest avec sa famille. Ce sont les études de Kollhoff à Karlsruhe qui constituent le premier lien. Ungers y fut l'un des premiers étudiants d'Egon Eiermann, et Kollhoff l'un des derniers. Eiermann était une figure très importante de l'architecture de l'après-guerre. Passons sur ce que Kollhoff fait ensuite, pour aborder son séjour à Cornell, réalisé grâce à une bourse d'étude, exactement comme Koolhaas mais un peu plus tard. Koolhaas va à Cornell pour travailler à Delirious New York. En ce qui concerne Ungers, il quitte de Berlin en 1969 pour aller enseigner à Cornell, d'une part à cause du désastre du Märkisches Viertel, d'autre part parce qu'il est mis à l'écart par le mouvement étudiant de 1968. Dégoûté de l'architecture, Ungers se consacre à l'enseignement et la recherche. Là-bas, il engage des assistants : Koolhaas, Kollhoff, Ovaska. Pratique courante à l'époque, comme par exemple chez Eiermann, les chefs de projet au sein d'une agence étaient souvent aussi des assistants à l'école, et inversement. Mais à cette époque, Ungers ne faisait pas de projet, au sens où il ne

réalisait pas de bâtiments. Il s'occupait de recherche et, surtout, faisait des concours. Mais pas nécessairement pour gagner. Il s'agissait plutôt pour Ungers d'articuler ses idées, de les tester. Ses projets de concours sont d'ailleurs les plus intéressants à mon sens. Dans ce cadre, il travaillait avec Kollhoff, mais aussi avec Koolhaas. Ungers et Koolhaas formaient un véritable tandem. Koolhaas parle de lien "télépathique" dans sa relation avec Ungers. Lorsqu'ils se rencontraient, en coup de vent à l'aéroport, ils échangeaient immédiatement des croquis, discutaient des projets et se comprenaient. Puis Kollhoff arrive à Cornell. Il est lui aussi extrêmement brillant. C'est ce qu'il y a de très énervant avec ce qui arrivera au début des années 1990, car Kollhoff était certainement l'architecte allemand le plus doué de sa génération. Hyperpuissant, vraiment très doué. Kollhoff rejoint donc Ungers et les deux se mettent à dessiner des projets de concours ensemble.

AS : *À cette époque, comme l'a montré Sébastien Marot, Cornell constitue un creuset intellectuel de premier ordre qui voit l'émergence d'une nouvelle pensée sur la ville, autour notamment de la notion de collage, et stimulée par l'opposition entre Oswald Mathias Ungers et Colin Rowe. Comment s'opère alors l'apprentissage de Kollhoff ?*

FH : Il y a d'abord cette fameuse Académie d'été organisée à Berlin, qui a pour thème la « Urban villas ». Et l'année précédente, celle intitulée « Urban Gardens » qui a donné lieu à une publication, à laquelle Kollhoff apporte un texte décisif. Le texte de Kollhoff s'intitule "cities of places". Il s'agit d'un écrit très pertinent. Les images elles aussi sont instructives. Des plans de ville, Rome notamment. Et ce qu'il a produit avec Colin Rowe, le collage de Kollhoff intitulé "the city of composite presence". On y retrouve le plan du Colisée mais aussi celui de l'unité d'habitation de Le Corbusier, et de nombreux autres fragments. Kollhoff y affirme que c'est l'hétérogénéité qui fait la ville. Sa proposition pour Friedrichstadt reposera sur cette même idée du fragment. Kollhoff n'est pas dans la démarche de la reconstruction critique, qui se prépare à peu près en même temps, en 1978. Il affirme dans ce texte un registre complètement différent, celui du collage. En résumé, Kollhoff arrive à Cornell et fait des concours avec Ungers. Celui pour Braunschweig est particulièrement intéressant, qui développe le principe

d'îles urbaines. Ungers avait en effet cette capacité de s'entourer de gens très puissants conceptuellement. Lui-même doutait beaucoup. Dans le travail il avait un rôle de modérateur, et se nourrissait de l'énergie des autres. D'autre part, Kollhoff forme aussi un duo avec Ovaska. Ils participent à l'Académie d'été « Urban Gardens », puis décident de s'associer pour fonder une agence à Berlin. Ils participent ensuite à l'IBA et proposent ce projet très intéressant, qui articule barre et villas urbaines (à Friedrichstadt). Il faut mesurer également l'importance de l'autre Académie d'été, « Urban villas » que Kollhoff organise avec Fritz Neumeyer.

AS : *Fritz Neumeyer, historien de l'architecture, est un fidèle de Hans Kollhoff, dont il a abondamment commenté l'œuvre. Sur quoi repose leur relation ?*

FH : Fritz Neumeyer est le plus grand historien allemand de sa génération, un homme au charisme incroyable, une force argumentative incomparable. Jeune professeur il a enseigné à Dortmund. C'est là qu'a dû avoir lieu la rencontre avec Kleihues. Kleihues, qui sera par la suite directeur de l'IBA et qui porte l'idée de la reconstruction critique, qui la théorise en rupture avec la rénovation urbaine. Neumeyer a ainsi travaillé chez Kleihues, autres figures qui, comme Ungers, a su très bien s'entourer de collaborateurs talentueux. Ungers et Kleihues se sont détestés, bien qu'ils fussent idéologiquement assez proches. Leur relation est très compliquée. Je pense en résumé que c'est Kleihues qui présente Neumeyer à Kollhoff. À partir de ce moment, Kollhoff et Neumeyer se témoignent une fidélité qui dure encore aujourd'hui. L'un est l'architecte, très brillant conceptuellement, très talentueux, l'autre théorise son travail, s'en fait la plume, défend et articule sa position.

AS : *Et que sait-on de la relation de Koolhaas et Kollhoff. Quel est le lien entre les nombreux projets de tour de Kollhoff et l'attraction du modèle de Manhattan ?*

FH : Au cours des années 1980, Koolhaas et Kollhoff sont très proches. Ils s'échangent des idées. Kollhoff est fasciné par New York, et particulièrement par le Rockefeller center. Il est admiratif des

gratte-ciel, cette typologie qui s'inscrit dans la réglementation urbaine par ses retraits et autres adaptations. Cette morphogenèse new-yorkaise l'inspire beaucoup, mais aussi la tectonique des façades. On ne peut comprendre Kollhoff sans saisir sa fascination pour New York.

AS : *New York, mais aussi Berlin. Quels sont donc les modèles de villes qui permettent une meilleure lecture de l'œuvre de Kollhoff ?*

FH : Berlin, New York et Milan. À quoi renvoient ces trois villes dans la réflexion de Kollhoff ? Berlin, c'est pour lui la ville du fragment. Il s'y rend beaucoup. Eisenman dira que tous ses camarades architectes ont été marqués par les promenades berlinoises menées par Ungers, et notamment à Glienicke. Kollhoff raconte la même histoire, souligne cette référence à Glienicke, faute de pouvoir se rendre à Berlin Est voir l'île aux musées. La fascination pour Milan se développe un peu plus tard. À Milan, c'est surtout le travail de l'architecte Giovani Muzio qui captive Kollhoff. Quand on considère les projets de Muzio et qu'on les superpose aux projets de Kollhoff, ceux du début des années 1990, il y a une similitude très frappante. À cela s'ajoute bien évidemment un intérêt pour l'Italie en général, toute sa culture urbanistique et architecturale. Et l'*Architecture de la ville* d'Aldo Rossi est un manifeste qui exerce une grande influence sur tous les architectes allemands de la génération de Kollhoff, lesquels attendaient un texte pareil pour se relancer dans la réflexion sur ville, comme d'ailleurs ce fut le cas en France. Cependant le texte de Rossi est traduit en allemand beaucoup plus tôt qu'en français. L'édition italienne parait en 1966. Même si d'autres ont déjà abordé la question de la typologie, l'œuvre de Rossi devient très vite extrêmement populaire. Elle est publiée en allemand en 1973, et seulement vers 1979 en français. Les architectes allemands se nourrissent donc de Rossi.

Autre phénomène d'importance capitale : la décroissance. À cette époque, New York et Berlin sont deux villes qui perdent de la population. Il y a la crise du pétrole, une récession mondiale. Ces villes sont plus ou moins abandonnées par les architectes, personne ne voulait aller à New York ou à Berlin. Aujourd'hui les choses ont bien changé, le processus de gentrification est terminé, surtout à New York et à Paris, à Berlin sans doute un peu moins. Au début des années 1980,

on assiste ainsi à une redécouverte de villes longtemps abandonnées.

AS : *Ce retour à la ville, considérée comme objet de réflexion et de pratique pour les architectes, s'incarne notamment dans l'IBA 84 à Berlin. Quelle est alors la posture des architectes ?*

FH : L'IBA se prépare dès la fin des années 1970. c'est un événement très important pour les architectes allemands. Il y a là un nouveau marché qui s'ouvre, principalement autour du logement social. Toutefois on oublie souvent qu'il y a deux IBA, l'IBA alt-Bau et l'IBA neu-Bau. Finalement, l'IBA alt-Bau est beaucoup plus intéressante. Mais l'IBA Neu-Bau, dirigée par Kleihues correspondait peut-être plus à l'application des théories néorationalistes italiennes sur la ville, bien que Kleihues les ait énormément simplifiées.

Il s'agit plus ou moins de reconstruire le plan urbain, en termes de tracé, d'îlots, mais pas à l'identique. On liquide la politique de modernisation qui consiste à raser la ville, et on reconstruit point par point, petits bouts par petits bouts, et non plus par zones sur de grands terrains dégagés. Kleihues a présenté son masterplan de l'IBA rétrospectivement, car à l'origine le projet n'était pas aussi défini. C'est en partie Ungers qui l'a poussé à intervenir sur le site de Friedrichstadt. Initialement, Ungers était pressenti pour piloter l'IBA-neu. Enfin sur ce point, il existe plusieurs hypothèses. Je pense que la plus valable veut que Ungers ait refusé la fonction in fine, car il était soucieux, après huit ans de pause, de pouvoir construire. Or devenir directeur signifiait pour lui ne pas pouvoir accéder aux commandes de l'IBA. Kleihues assure donc la direction de l'IBA. La leçon de l'histoire est qu'un peu après la fin de l'IBA, tombe le mur de Berlin. Tout le marché s'offre soudain à Kleihues, en bonne position, qui devient alors l'architecte le plus occupé de Berlin.

AS : *Vous dites qu'Ungers, alors encore enseignant à Cornell, n'a pas saisi l'opportunité de devenir le directeur de l'IBA, au profit de Kleihues. Or, ce jeu politique pour la direction dénote une certaine institutionnalisation du mouvement. Toutefois l'IBA est souvent présentée comme un mouvement bottom-up, issu notamment du mouvement des squats berlinois. Quelle en est la nature réelle ?*

FH : Il ne faut pas confondre deux phénomènes, qui sont évidemment liés. Il y a deux IBA, et deux histoires qui les précèdent. L'une est issue de la contestation de 1968, portée par une scène très alternative, de gauche. Rappelons qu'avant cela, dès 1965, Wolf Jobst Siedler, un réactionnaire de droite, avait publié Die gemordete Stadt (la ville assassinée), ouvrage très important qui montre comment la politique urbaine en cours à Berlin conduisait à la table rase de la ville historique. Cette théorie des deux destructions de Berlin va énormément influencer Hans Stimman (responsable de l'urbanisme à Berlin après la chute du mur), et se diffuser dans les milieux militants de gauche comme de droite. En résumé, à la première destruction de Berlin, celles des bombardements massifs, fait suite la destruction engendrée par la politique de modernisation. Stimman dira plus tard avoir voulu œuvrer à éviter une troisième destruction de la ville. Il y a donc un mouvement alternatif de gauche qui procède aux squats comme méthode de lutte pour préserver la ville ancienne, plus précisément au Instandbesetzung. Il s'agit d'un jeu de mots en allemand, difficile à traduire en français. Besetzen signifie squatter, tandis qu'instandsetzen signifie remettre en état, réparer. Les Instandbesetzer sont donc des squatters qui remettent en état les murs qu'ils occupent. À l'époque, circule ce mot d'ordre au sein d'une génération très engagée : "Wir haben es lieber wenn unsere Kinder Hauserbesetzen als Landerbesetzen" (On préfère que nos enfants squattent des maisons plutôt qu'ils occupent des pays). De plus, les logements dans le centre de Berlin ouest sont très bon marché, car la classe moyenne cherchait son bonheur ailleurs, dans la banlieue ouest, entre lacs et forêts, refusant de vivre dans les casernes à loyer que de toute manière la politique moderne cherchait à raser. À chacun sa villa et son jardin en toute tranquillité. Néanmoins, plusieurs architectes s'intéressent à la situation en centre-ville, notamment Hardt Waltherr Hämer qui devient directeur de l'IBA alt-bau, et aide le mouvement en l'institutionnalisant. Comprenons qu'il s'agissait d'une véritable bataille, très virulente, les tenants de la politique urbaine alors en cours cherchant à expulser de leurs occupants les appartements squattés. Le concept de cette première IBA consiste donc en la réparation douce de la ville. C'est en effet un mouvement bottom-up, qui a grandi plus tard avec l'aide d'architectes et de différents spécialistes, de

beaucoup d'immigrés turcs aussi, dans l'idée du know-how. Ensemble ces différents acteurs ont œuvré à légaliser leur mouvement.

Parallèlement, Leon Krier, qui travaille alors dans l'agence de Kleihues, développe l'idée d'une reconstruction urbaine. Kleihues s'est vu passer commande d'un atlas urbain sur les fragments du Berlin historique, et les moyens de les compléter, en abordant notamment la problématique du logement. Kleihues théorise à cette occasion une nouvelle forme de révélation urbaine, notamment dans le cadre de l'exposition "Rational Architecture". Il y radicalise les thèses des rationalistes italiens, et introduit une dimension savante dans le débat. On peut résumer la situation théorique à cette équation simple : Krier + Rossi = Kleihues. C'est là l'émergence du concept de reconstruction critique. La nouvelle génération d'architectes allemands est ainsi très marquée par Rossi et Krier. Il est utile de préciser que Léon Krier est alors jeune professeur à la AA School de Londres, où il incarne une posture opposée à celle de Rem Koolhaas.

AS : *On comprend la distinction dans la constitution des deux IBA, mais toutes deux ne s'intéressent-elles pas à la réparation urbaine ?*

FH : Certes, les deux postures de l'IBA concernent la réparation de la ville, mais l'IBA alt-Bau concerne l'existant. Il s'agit de rénover la ville, toutefois pas au sens de rénovation urbaine qui à l'époque signifie à ne pas s'y tromper destruction. L'enjeu est de remettre en état les structures existantes. Tandis que l'IBA neu-Bau définit une nouvelle architecture à construire, qui devra être inscrite dans un tissu historique. Et Krier va plus loin, affirmant que cette architecture devra être historiciste. Ce mouvement de nouvelle pensée sur la ville est soutenu par le sénateur de la construction et le directeur de l'urbanisme de Berlin dès 1975-1976. C'est d'ailleurs pour cela qu'Ungers vient à Berlin rédiger avec ses collaborateurs le manifeste de la ville archipel.

AS : *Berlin est un lieu de renouveau urbain. À quel moment Hans Kollhoff fait-il son entrée sur cette nouvelle scène ?*

FH : Kollhoff fonde son agence à Berlin avec Ovaska en 1978. Les deux architectes enchaînent les concours. Kleihues et Hämer (les directeurs de l'IBA) ont alors un grand pouvoir dans l'attribution des projets, et favorisent les jeunes architectes comme Koolhaas, Zaha Hadid, Portzamparc. Dans cette dynamique, Kollhoff et Ovaska remportent et réalisent le projet pour la Friedrichstadt. À cette époque, Kollhoff dessinent plusieurs projets très intéressants, qu'ils renient malheureusement aujourd'hui, en limitant la diffusion. Je pense par exemple au projet Atlanpole à Nantes, au musée d'ethnologie pour Francfort, au projet pour la gare d'Austerlitz, et à cette fameuse Académie d'été qu'il a organisé avec Fritz Neumeyer, et qui a donné lieu à la publication Grossstadt Architektur. C'est dans cet ouvrage que Kollhoff signe un texte explicite "Architektur contra Städtebau" (architecture contre urbanisme), également publié un peu plus tard dans la revue Arch +.

Pour moi, tous les projets de Kollhoff datant d'avant la chute du mur sont très importants. Ils partagent une même emprise au sol réduite, et cette idée de créer des mini-cités, de proposer de grandes architectures très travaillées. Koolhaas s'inscrit dans la même démarche, exactement en même temps. Dans le projet d'Atlanpole, il y a même l'idée de relier le projet au réseau du métro en souterrain, quand bien même Kollhoff affirme désormais n'avoir jamais été obsédé par l'infrastructure. À cette époque, Kollhoff projette une architecture massive, faite d'objets lourds, tectoniques, une architecture de pierre, tandis que Koolhaas s'inscrit dans une matérialité plus contemporaine. Toutefois, les deux architectures s'inscrivent dans le Bigness. Et Atlanpole est une contre-proposition à l'idée d'une ZAC pour le développement de Nantes, qui oppose à l'étalement en largeur la densité verticale. À cette même époque, Kollhoff réalisent deux ou trois immeubles de logements magnifiques à Berlin, dont l'un qui reprend l'idée de collage de Colin Rowe, et l'autre qui, situé le long des voies de chemin de fer, se distingue par une écriture un peu néo-expressionniste, avec notamment des pans de vers obliques en loggia. Ce sont deux barres de logements.

AS : *Revenons sur la publication de "Architektur contra Städtebau". Ce texte est une critique de la démarche engagée au même moment par Kleihues, alors même que Kollhoff et Ovaska ont participé juste avant, à leur manière, à l'IBA. Quelle est donc plus précisément la posture de Kollhoff à l'égard du mouvement ?*

FH : Effectivement, il s'agit d'une attaque en règle. Mais Kollhoff n'a pas participé intellectuellement à l'entreprise de réparation urbaine de Kleihues. Il faut bien garder à l'esprit que Kollhoff est beaucoup plus proche de Ungers, et qu'il lutte jusqu'en 1991 contre l'idée de la reconstruction de l'îlot, laquelle Stimman empruntera ensuite à Kleihues en la radicalisant. Pour Kollhoff, la ville ne doit pas être la reconstruction de Rob Krier proposant un tissu constitué d'îlots, une ville de trottoirs, d'espaces publics et d'immeubles qui s'alignent. Au contraire, dans un certain sens, Kollhoff est alors schinkelien, défendant un urbanisme de grands corps avec des emprises au sol peu importantes. Kollhoff changera radicalement de position après 1991.

AS : *Comment lire alors le projet urbain pour l'Alexander Platz, qui propose des tours façon Manhattan mais ayant pour bases des îlots de gabarit prussien, dans un étrange rapport de proportion, l tout fabricant un tissu régulier et dense. Pensez-vous qu'il s'agisse là d'une bascule de son regard sur la ville, d'un passage contradictoire ?*

FH : Non, ce changement intervient avant, à travers le concours pour la Potsdamer Platz. Kollhoff propose pour le premier concours de la Potsdamer Platz un projet constitué de sept tours, sept Rockefeller Center, avec au sol un glissement magnifique du Tiergarten. Il est cohérent ici avec le projet Atlanpole et le musée ethnographique. Cependant, siège dans le jury Hans Stimman, en poste depuis peu. Stimman dicte très clairement la nouvelle orientation de la politique urbaine de Berlin, indiquant la doctrine à suivre par les architectes. Kollhoff présente son projet au jury, mais comprend qu'il n'a aucune chance de gagner. Énervé, il quitte la présentation. Koolhaas a défendu ce projet de Kollhoff, qui présente des similitudes avec son projet pour la Défense, auquel avaient d'ailleurs participé Kollhoff et Neumeyer. Les deux projets, de Kollhoff et de Koolhaas, sont une dérivation de l'idée de ville archipel. C'est un projet médiocre qui gagnera la première phase du concours de la Potsdamer Platz.

Puis vient le temps de la deuxième phase du concours. Kollhoff se présente avec un projet d'essence différente, qui respecte le gabarit de hauteur fixé à Berlin à 22 m, ne construisant d'ailleurs que des îlots. C'est en cela que Kollhoff est brillantissime. Il développe une idée, il

la radicalise et l'exprime d'une manière extrêmement clair. Il y a beaucoup à apprendre de lui, car tout architecte doit savoir procéder avec cette netteté. Toutefois, Kollhoff perd à nouveau. Il faut bien comprendre que trois grands promoteurs s'étaient partagé tous les terrains de la Potsdamer Platz. Et que contraints et forcés par la municipalité de Berlin, ils avaient accepté l'idée d'un concours d'architecture à regret. Les promoteurs avaient même déjà contacté Richard Rogers pour définir le projet. La ville de Berlin les oblige donc à un concours, mais il faut que soient respectées par les candidats les exigences programmatiques des promoteurs. Or le projet de Kollhoff, en arasant tous ses bâtiments à 22 m de hauteur, ne développe qu'une surface de plancher très faible au regard de l'énorme capacité potentielle.

Le concours pour Alexander Platz lieu un an après, en 1992. Kollhoff a appris de ses erreurs, il a compris comment gagner. Il développe donc cette typologie (tours sur îlots) qui existe ailleurs, à New York, à Milan. Finalement, il s'agit de la combinaison des deux projets de Potsdamer Platz, prenant un îlot de 22 m et posant une tour dessus. Cette proposition rend à la fois justice à Stimman, par son côté radical, et à la demande des promoteurs. C'est ainsi qu'il gagne la consultation.

AS : *En France Hans Kollhoff est principalement connu pour son architecture austère, tramée, aux façades de pierre, qu'il développe seulement à partir des années 1990. Ce changement d'écriture s'opère donc lors du second concours de la Potsdamer Platz, et s'apparente à une allégeance à la doctrine urbaine de Stimman.*

FH : C'est exact, on parle à ce propos de la « reconversion » de Hans Kollhoff, bien qu'il ait développé par la suite une série de thèmes préexistants. Mais il faut bien comprendre sa situation. Kollhoff est alors l'architecte le plus important, le plus intéressant à Berlin. Kleihues est vieux, il a une grosse agence mais n'est pas très talentueux. Ses meilleurs projets ont été pensés par d'autres, notamment Sawade. Ungers quant à lui est loin. Kollhoff sait donc qu'il est le meilleur, et que toute la ville est à reconstruire. Pour un architecte, le marché est immense. D'autant qu'il profite des bons réseaux, qu'il est soutenu par le directeur de l'urbanisme. Évidemment, il a complètement adapté son parti. Par ailleurs, je pense qu'il a cru à cette

démarche contextualiste, ou plutôt qu'à force de devoir la défendre il s'est mis à y croire. Toutefois, je considère que ce n'est pas si grave pour un architecte. Je parlerais de "bon opportunisme". Et puis il est évident que Kollhoff est un conservateur, quelqu'un qui aime la ville, l'urbanité, la pierre. C'est un très bon architecte. Aujourd'hui il se défend en rappelant que tout ce qu'il a dessiné et construit avant 1991 concernait la périphérie, et qu'il s'est agi ensuite de reconstruire la ville elle-même. Son attitude peut se comprendre.

En revanche, beaucoup plus étonnante est la posture de Fritz Neumeyer, un historien, qui a fait de même. Neumeyer a défendu l'attitude de Kollhoff pendant des années, et simultanément il se met à plaider pour autre chose. Avant 1991, il affirmait que l'architecture de la ville devait être schinkelienne, de grands vides, la nature. Or après 1991, il plaide pour une disparition, une fusion de l'architecture dans le tissu, et assène que la ville ne répond pas de l'ego d'un architecte. Ce revirement est beaucoup plus problématique de la part d'un historien que d'un architecte. En architecture, il est normal d'expérimenter des choses radicalement différentes.

À présent, Kollhoff vit dans sa maison en Toscane. Il a gagné beaucoup d'argent dans les années 1990. Ces dernières années, il a beaucoup construit aux Pays-Bas, des choses pas maladroites mais pas très intéressantes, et très marquées par le post-modernisme.

AS : *Vous venez d'employer le terme "post-modernisme". À ce propos, concernant le style de Kollhoff, est-ce une étiquette qu'il a pu revendiquer un moment ?*

FH : Non, et d'ailleurs presque personne en Europe ne s'est ouvertement revendiqué du post-modernisme. Aux États-Unis oui, mais pas en Europe. Pas Rossi. Seuls peut-être de rares exceptions. De toute façon, ces catégories ne sont pas du tout pertinentes.

AS : *L'architecture de Kollhoff semble érudite, référencée de toute la production allemande des années 1920-1930, et de l'ambiance de la métropole berlinoise de cette époque. Kollhoff a-t-il consciemment décidé de renouer avec cet héritage ?*

FH : Non, je ne pense pas qu'il y ait une volonté directe de sa part. Bien sûr que Kollhoff a des références, il connaît le XIXe siècle. C'est d'ailleurs un peu le problème de la dissociation entre esthétique et contexte sociopolitique de la ville. Aujourd'hui, on rêve d'urbanité, Urbanität en allemand, ce qui ne veut pas dire la même chose qu'en français. Il s'agit de la vie urbaine. Cela fait référence à une époque où il y avait énormément de gens dans la rue, tandis que dans le zoning il n'y a pas d'urbanité, des quartiers qui accueillent des fonctions tertiaires sont complètement morts la nuit venue. Ce n'est pas la ville, il y manque le mélange des fonctions, la densité. Et on oublie que le contexte sociopolitique a complètement changé. Les gens occupaient la rue car ils ne supportaient pas de rester chez eux, dans les conditions insalubres de leurs logements, dans des immeubles surchargés. Et puis ils n'avaient pas de voiture, ils marchaient. Quand on regarde les photos de Berlin datant du XIXe siècle, ce qui marque, c'est la foule qui emplie les rues. L'architecture d'aujourd'hui est complètement zonée. C'est curieux, cette image romantique du passé sert aujourd'hui une certaine consommation de la ville.

AS : *Kollhoff a publié récemment un recueil d'articles, paru précédemment dans différentes revues : Architektur, Schein und Wirklichkeit. Il y dénonce les effets de la mondialisation sur la fabrique de la ville, sa commercialisation et en même temps un abandon de l'architecture par les architectes. S'agit-il d'une prise de position qui peut éclairer son œuvre ?*

FH : Non, je pense que comme dans le cas de Claude Nicolas Ledoux lorsqu'il rédige après coup ses théories architecturales, il s'agit avant tout chez Kollhoff d'une légitimation rétrospective. Il faut observer son architecture passée et les changements qui s'opèrent à partir de 1991. Après cette date, son architecture ne m'intéresse plus tellement. Il y a bien quelques beaux projets, notamment l'ensemble de logements réalisé à Amsterdam ou sous certains aspects la Leibniz Kolonnaden, mais le reste m'est indifférent. Kollhoff reste néanmoins un très bon dessinateur, un architecte impressionnant.

AS : *Est-il envisageable de contacter Hans Kollhoff aujourd'hui ?*

FH : Non je ne pense pas. Il reçoit très peu. Il vit retiré. Son agence néerlandaise est peut-être toujours en activité.

AS : *Et ce qui concerne son association professionnelle avec Helga Timmermann, son épouse, une architecte au parcours également très riche, comment mesurer son influence ?*

FH : Je ne sais pas, c'est une piste à creuser. Il faudrait pour cela s'adresser à Jasper Cepl, auteur de la monographie la plus complète sur Kollhoff et Timmermann.

AS : *On ne peut que regretter que l'architecture de Kollhoff soit si peu connue en France.*

FH : Effectivement, il est effrayant de constater qu'aussi peu de textes de Kollhoff ont été traduits en français. Il faut absolument se préoccuper de ce qui s'est passé ailleurs. À ce propos, il faut toutefois distinguer le travail remarquable mené en ce sens par Sébastien Marot. C'est également le grand mérite de chercheurs comme Jean-Louis Cohen, Antoine Picon ou Françoise Fromonot, que de construire un regard sur l'architecture curieux de l'international. Mais ils sont trop peu nombreux. Je pense à une phrase de Michel Foucault qui, à la fin de sa carrière, aurait dit : si j'avais connu plus tôt l'école de Francfort, énormément de travail m'aurait été épargné.

AS : *En conclusion, vous semblez disqualifier à regret l'essentiel de ce que Kollhoff a pu produire comme architecture dans les années 1990-2000.*

FH : Pas à ce point, mais je considère que c'est un vrai gâchis. Il suffit de regarder Atlanpole, le musée ethnographique, ses premiers logements, pour envisager ce qui aurait pu advenir, ce que Kollhoff aurait pu apporter de différent, par son immense talent, à la production architecturale.

Entretien avec Corinne Jaquand

- Maître-assistante en Histoire et cultures architecturales (HCA) à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville
- Chercheuse à l'Ipraus, UMR AUSser 3 329

réalisé le 12 février 2016 à Paris,
par Antoine Scalabre

Antoine Scalabre : *On constate un changement dans l'approche urbaine de Hans Kollhoff avant et après 1991, l'architecte passant d'une architecture d'objets relativement autonomes, inspirée en partie par le mouvement du Stadtlandschaft, à une très forte intégration du projet dans le tissu urbain, selon la doctrine diffusée par Hans Stimman alors directeur de l'urbanisme à Berlin. Est-ce le fait d'un véritable basculement ?*

Corinne Jaquand : Oui et non. L'enjeu est en effet de comprendre comment et pourquoi Hans Kollhoff aurait, pourrait-on dire, "virer sa cuti". Il faut pour cela revenir sur l'épisode du manifeste de la Ville archipel, réédité récemment par Florian Hertweck et Sébastien Marot. Il s'agit d'une publication réalisée sous la direction d'Oswald Mathias Ungers, alors enseignant à l'université de Cornell à Ithaca, dans le cadre d'un séminaire d'été à Berlin. Le séminaire consistait en un grand workshop, auquel a notamment collaboré Rem Koolhaas, qui n'était pas encore très connu. C'est également la période d'institutionnalisation de ce qui deviendra l'IBA 84. À cette époque, deux visions de l'urbanisme sont en concurrence à Berlin : la tendance de Ungers et celle de Kleihues.

Ungers s'inscrit, sans vraiment le dire ni même le savoir, dans la tradition de la ville paysage, celle notamment de Hans Scharoun. La démarche vise à ré-empaysager les villes, en partant du postulat de la décroissance. Dans le manifeste de la ville archipel, Ungers ne

sauvegarde de Berlin que des formes remarquables, autant de bijoux urbains. Du temps de Scharoun, cet inventaire se serait réduit aux monuments prussiens, mais Ungers y attache des projets prémodernes, c'est-à-dire constitutifs de la ville d'avant 1914. Il constitue ainsi une collection de morceaux de tissu urbain et de mégastructures, entourés d'un immense système de parcs et de coulées vertes, d'où ce titre de "ville archipel". Le manifeste parait en 1977 et constitue, de mon point de vue, un objet de transition à l'aube de la ville postmoderne. Il faudrait toutefois interroger en profondeur la désignation de cette période marquée par le retour à la ville et la reconstitution du velum ancien.

Kleihues incarne la seconde tendance, celle du retour à la ville. À Berlin, ce mouvement est porteur d'une forte visée sociale en accompagnement d'un nécessaire travail de sutures, de coutures urbaines. Il s'agit alors de revenir à la matrice d'avant-guerre, mais sans le faire de façon systématique, ce qui de toute manière aurait été impossible. D'où cette appellation de "reconstruction critique" qui émerge. La démarche est à la fois morphologique et sociale. Je rappellerais aussi l'influence de Hardt Waltherr Hämer pour qui tout l'enjeu est le maintien des populations habitantes sur place. Il importait de stopper la rénovation urbaine – le fait de raser des pans de villes entiers - et de considérer les Berlinois qui occupaient les lieux menacés. Hämer développe le principe de la "réparation douce" du tissu, tissu urbain mais aussi social. Les origines de ce mouvement sont pour partie italiennes, liées à l'expérience de Bologne, municipalité communiste ayant à sa charge de planifier les premiers grands projets de restauration-réhabilitation du centre ancien, avec à l'esprit le danger de ce qu'on appellerait aujourd'hui la gentrification. À Bologne, sont donc mises en place des techniques de réhabilitation qui sont une alternative aux opérations tiroirs lourdes, dans le but de permettre le maintien sur place des populations, même pendant les travaux. Car dès que les remaniements sont trop fondamentaux, les gens partent.

AS : *Berlin à la fin des années 1970 est donc le lieu où se définissent de nouvelles pensées sur la ville, l'une tournée vers un urbanisme d'objets et le postulat de la décroissance, l'autre sur un certain retour à la trame historique et une attention sociale aux populations. Quel constat et quelle approche Hans Kollhoff embrasse-t-il ?*

CJ : Dans ce contexte, il faudrait en effet revenir sur la biographie de Kollhoff, dont je ne suis pas une absolue spécialiste. Kollhoff a été largement influencé par la doctrine italienne. Il faut observer attentivement ce qui se passe lors de son séjour à Cornell. Ungers y est enseignant, tout comme Colin Rowe. Kollhoff y séjourne, rencontre aussi Rem Koolhaas. Le travail de thèse de Sébastien Marot aborde pertinemment ces enjeux. Cornell constitue donc un véritable pivot.

Mais Kollhoff a aussi entretenu à un moment une grande proximité avec les Hollandais, développant un modernisme qu'on pourrait dire corbuséo-néerlandais. Et c'est en tant que "jeune sauvage" qu'il est invité à l'IBA. Il porte une image de radicalité. Il faut se référer à la revue Arch+ pour saisir la nature de sa notoriété d'alors. Kollhoff réalise un projet néo-corbuséen à Charlottenburg, mais dans une posture hybride. Il s'agit d'un projet à la fois radical moderne, qui fait abstraction du tissu parcellaire, qui ne propose pas de collage vis-à-vis des bâtiments existants, qui marque la distance à la ville historique, mais qui en même temps forme un îlot, crée presque un immeuble à cour, et ne se présente pas comme une barre autonome. En résumé, il s'agit d'un entre-deux. Je pense également à cet autre projet de logements dessiné par Kollhoff, situé le long des voies ferrées vers Hohenzollern Dam, qui s'apparente à cette même démarche. À cette époque, il est perçu par beaucoup comme un moderne alternatif.

AS : *Puis arrive la période Stimman à Berlin, qui impose une ligne architecturale plus restrictive et d'obédience historiciste.*

CJ : Oui, et Kollhoff va se rallier à Hans Stimman, nouveau directeur de la construction. Il faut distinguer dans cette organisation la fonction du sénateur de la construction, poste politique, de celle de directeur qu'occupe Stimman, laquelle est davantage celle d'un chef des services administratifs avec néanmoins une certaine coloration politique. Par ailleurs, Stimman donne à sa fonction une importance doctrinale. Sur cette question, il faut se pencher sur la thèse de HDR de Denis Bocquet, ainsi que plusieurs de ses articles qui explorent l'ère Stimman dans les années de la réunification. Hans Stimman est une figure majeure. Ancien de l'IBA 84, il occupe ensuite un poste

important à Lübeck, dans le nord de l'Allemagne, où il met en place une politique urbaine de rénovation douce parcelle par parcelle. Du fait de son expérience, il est naturellement appelé à Berlin au début des années 1990. Là, s'opère avec Stimman une alliance entre un groupe d'architectes, autour de Kleihues puis de Kollhoff, et un groupe d'intellectuels dont les figures sont Fritz Neumeyer, historien, et Dieter Hoffmann Axthelm, journaliste et critique d'architecture. Cette alliance entre un milieu intellectuel et professoral et un groupe d'architectes, lesquels sont tour à tour invités comme participants ou comme membres de jury, s'intéresse à la reconstruction du centre urbain. En périphérie, les exigences sont moins strictes, la commande moins difficile d'accès et laissée accessible à de jeunes architectes. Dans l'hyper-centre, seul compte l'application des principes de la reconstruction critique.

AS : *Toutefois, les principes d'une reconstruction critique radicalisée par Hans Stimman ne sont érigés en doctrine qu'après 1991. Comment s'est opéré le pilotage des projets urbains à Berlin avant cela, dans la période qui suit immédiatement la chute du mur ?*

CJ : Effectivement, il faut entrer dans les détails de ces premières consultations. À l'époque, j'étais stagiaire au Sénat de Berlin. Novembre 1989, la chute du mur. Un an plus tard, en octobre 1990, se met en place un bureau au sein du Sénat auquel j'ai participé, dirigé par Hanno Klein. Stimman n'était pas encore en poste. Ce bureau s'est trouvé très vite chargé des premiers programmes de reconstruction de la Friedrichstrasse. Les deux villes, est et ouest, venaient de fusionner et n'y avait aucun document des services techniques à disposition.

Toutefois, l'idée était de ne pas attendre les trois ou quatre ans nécessaires à l'établissement d'un plan d'aménagement. Le Sénat de la construction était l'acteur principal de cette mobilisation, à travers le bureau de Hanno Klein constitué de 12 membres de l'ouest et de 12 membres de l'est. L'enjeu : la reconstruction a minima de la Friedrichstrasse, avec des règles urbaines très simples, comme un retour au gabarit ancien, soit une hauteur de corniche fixée à 22 m et un faîtage à 30 m. Le projet d'ensemble était constitué de trois blocs,

devant être irrigués par un passage commercial en remplacement d'un ancien passage détruit lors des bombardements. À ce sujet, il convient de consulter l'ouvrage de Jonas Geist qui montre l'importance des passages à Berlin, certes construits bien plus tard qu'à Paris, mais très importants dans la vie urbaine. Pour l'opération de la Friedrichstrasse, le bureau du sénat de Berlin assure une coordination légère entre trois groupes d'investisseurs associés à des agences d'architecture. Le concours est lancé au cours de l'année 1990. Y participent les galeries Lafayette associées à Jean Nouvel, Leoh Ming Pei et Tischman-Speier (consortium germano-américain) et O.M. Ungers associé à un autre promoteur américain. Remarquons que c'est l'occasion pour Ungers de faire son vrai retour à Berlin.

Parallèlement, les investisseurs de la Potsdamer Platz, et principalement une filiale de Daimler-Benz appelée Debis, demandent à Richard Rogers de proposer une étude du site. Rogers développe alors un dessin très intéressant qui propose une densité décroissante, un bâti haut côté Tiergarten puis décroissant vers la ville ancienne. Mais ce projet n'a pas été reçu positivement par la mairie de Berlin, qui souhaitait sans doute mettre son grain de sel dans l'aménagement de la Potsdamer Platz, et agir dans le cadre d'un processus ouvert de concours en reflet de la nature démocratique de la ville réunifiée. Voilà donc comment tout un nouvel urbanisme se met en place très vite, de mois en mois.

AS : *Une précision sur le foncier. Comment s'est passé le remembrement opéré par les investisseurs dans cette zone auparavant no man's land en bordure du mur, ainsi qu'à Berlin est ?*

CJ : Il s'agit d'un processus très complexe opéré par le biais d'une Treuhand Anstalt, ce qu'on appellerait en français société fiduciaire, fondée par l'État allemand pour récupérer, vendre, réaménager tout le patrimoine foncier de la RDA. Ce patrimoine était très variable, composé notamment de grandes emprises industrielles et, dans le centre-ville, de nombreux terrains expropriés à différentes époques.

Se posait notamment le problème des biens étatisés par le régime communiste et qui avaient appartenu auparavant à des propriétaires juifs expropriés sous le nazisme. En RDA, contrairement à ce qui

s'est passé en Allemagne de l'Ouest, il n'y avait pas eu de restitution des biens spoliés aux juifs. Autre enjeu : les terrains expropriés par les Soviétiques jusqu'en 1947, puis récupérés sous un autre statut par la RDA. Puis les expropriations propres à la RDA. En résumé, la situation foncière s'est révélée extrêmement compliquée à régulariser. La première mesure a été la restitution systématique du foncier aux anciens propriétaires, notamment juifs, en application des lois d'Allemagne de l'Ouest. Ceux-ci se voyaient proposer le choix entre une restitution et une compensation, cette dernière étant systématique dans le cas de projet d'intérêt public. Pour éviter que rien ne se passe et que l'économie berlinoise s'en trouve ralentie, l'accent a été mis sur la rapidité d'exécution. Mais l'identification des anciens propriétaires a nécessité un important travail d'enquête, l'intervention de nombreux notaires et avocats. Parfois, l'ancien propriétaire pouvait se voir proposer de participer au projet de réaménagement dans le cadre d'une joint-venture avec un investisseur. De nombreux scénarios étaient possibles. L'immobilier à Berlin à cette époque, c'était un peu le farwest mais avec des juristes.

AS : *Comment s'est déroulée la passation d'autorité de Klein à Stimman en 1991 ?*

CJ : Hanno Klein, responsable du petit bureau paritaire du Sénat, était l'homme fort de Berlin avant l'arrivée de Stimman. Stimman entre en fonction au poste de Senatsdirektor début 1991, avec la volonté de mettre fin à l'action de Klein au motif que les architectures produites étaient toutes identiques. Certes, le gabarit historique était respecté mais l'idée du vieux Berlin fait d'un parcellaire dense de petite dimension avait complètement disparu. Il s'agissait officiellement d'un changement de direction idéologique. Stimman voulait réintroduire une forme de parcellaire exprimée par la variété des façades, à l'image de ce que Rossi à fait pour son îlot de la Friedrichstadt. Dans la plupart des projets de l'ère Stimman on a assisté au découpage d'un parcellaire artificiel. La conduite des opérations de reconstruction nécessitait de gros investissements. L'échelle en était l'îlot. Puis des architectes étaient invités à travailler à l'échelle du nouveau parcellaire.

La passation de Klein à Stimman s'explique officiellement par ces divergences sur le tissu et l'architecture. Officieusement, le problème était que Klein avait volontairement privilégié des investisseurs étrangers. Deux mois après l'arrivée de Stimman, Klein est assassiné par une lettre piégée. Klein n'était pas corrompu, mais selon lui les investisseurs allemands n'étaient pas assez solides pour mener à bien la reconstruction de Berlin. Sa stratégie consistait à faire intervenir les gros opérateurs internationaux en centre-ville, et les Allemands, les Hambourgeois ou les Munichois, dans la première périphérie notamment autour d'Alexander Platz. Si Hanno Klein s'est fait assassiner, je pense – mais c'est là une interprétation personnelle - que c'était pour faire peur à Stimman. Les intérêts financiers en jeu étaient énormes. Dans un premier temps, on a accusé du meurtre la Fraction Armée Rouge, malgré l'absence de revendication. Par la suite, il ne s'est pas dit grand-chose. Il s'agit d'une affaire mafieuse, même si Berlin n'était pas encore à l'époque une plaque tournante de l'argent sale, et d'un signal destiné à Stimman mais ayant visé son entourage. En outre, Hanno Klein n'aurait sans doute pas dû mourir. Mais il était très myope et la lettre piégée l'a touché à bout portant. Après sa mort, la géométrie des investisseurs a évolué. C'est après ce drame que j'ai décidé de prendre de la distance avec ces affaires.

AS : *Stimman a introduit une doctrine urbaine très précise. Mais la réflexion sur le modèle à suivre à Berlin a dépassé sa seule autorité.*

CJ : Oui, Stimman a imposé une vision à laquelle il fallait se conformer pour avoir accès à la commande. Mais cette doctrine s'est appliquée uniquement à l'hyper-centre. Dans la périphérie, on pouvait réaliser des bâtiments plus libres. Et ce principe n'est pas que le fait de Stimman. Un concours d'idées est organisé à l'époque, intitulé Berlin Morgen. De nombreux architectes ont envoyé des dessins. Nouvel par exemple, produisant des images renvoyant à la ville japonaise. À l'époque, on ne parlait pas de ville chinoise ; la Chine n'était pas la puissance qu'elle est aujourd'hui. La ville asiatique était donc la ville japonaise, vitrée, sans visage. D'autres propositions se référaient à la Tendenza, ou à la ville américaine, et on trouvait aussi des "blups", des formes sans références.

Des positions variées sont montrées, discutées, et s'affirme le rejet de la ville transparente. Il faut à Berlin retrouver une certaine composition de façade. Un travail doctrinal autour de la tradition de Schinkel et des rationalistes est en gestation. O.M. Ungers, ou encore Fritz Neumayer, enseignant à la TU et biographe de Mies, prennent position. En a émergé cette manière d'architecture un peu atemporelle, rationnalo-moderniste, moderniste classique, perretiste loosien, dans laquelle Kollhoff a excellé. Tout un nouveau discours sur la modénature a vu le jour, concernant aussi la question du joint. Car avec les techniques constructives d'enveloppe en cours en Allemagne depuis bien plus longtemps qu'en France, c'est-à-dire l'isolation thermique extérieure des façades, de fait, la question structurelle aurait très bien pu être éludée. Les façades ne sont pas porteuses, couvertes chez Kollhoff de pierre agrafée. Le joint n'a pas d'importance majeure, mais Kollhoff a fait son devoir de créer des joints qui restituent une modénature. Je trouve cette démarche de reconstruction de Berlin assez admirable. Et en même temps, heureusement que ça s'est arrêté car à la fin ça devenait caricatural. Dès qu'il y avait un terrain de libre, il fallait le lotir en blocs alignés. Le projet le plus ridicule est à mon sens le concours pour le Humbolt Haven, derrière le Spree Bogen, gagné par Ungers : un grand bâtiment monotone qui voulait venir fermer le quai et obturer ainsi un beau paysage ouvert. Cette idée me paraît avoir été à la fois extrême stupide sur le plan du paysage et en matière de découpage urbain.

AS : *Ungers, Koolhaas et Kollhoff ont-ils été en concurrence à Berlin ?*

CJ : Étaient-ils d'accord entre eux ? S'affrontaient-ils en affaire ? Je n'en sais rien. Mais il y a une filiation certaine entre Ungers et Koolhaas, Ungers puis Kollhoff, et Koolhaas et Kollhoff. Un moment important à mettre en valeur : lorsque Koolhaas quitte Berlin. La relation de Koolhaas à Berlin est forte et complexe. Il a construit à Checkpoint Charlie dans le cadre de l'IBA. Exodus ou les prisonniers volontaires, son travail de diplôme, est en prise directe avec la question du mur de Berlin. Berlin était pour Koolhaas une ville démonstrative très importante. Mais il n'a pas été invité à participer au concours pour la Potsdamer Platz et, fâché, il a claqué la porte et a abandonné Berlin.

AS : *La reconversion urbaine et architecturale de Kollhoff s'explique-t-elle par une prise de conscience des impératifs du nouveau marché berlinois ?*

CJ : Non, je ne crois pas qu'il s'agisse ici d'opportunisme. Kollhoff est un très grand et très bon architecte. Je pense à un premier projet qui marque la transition dans son architecture, un petit Hof d'immeubles situés dans une zone de grands ensembles. Kollhoff détermine un îlot par un travail très miesien du socle, agençant des bâtiments identiques qui dos à dos ou face à face créent un espace intermédiaire. Les façades sont très belles, en briques "ratées". Il faut également s'intéresser au projet de Leibniz Kolonnaden, qui exprime pour moi cette dimension intemporelle. Et l'immeuble dans lequel il avait son agence à Berlin, dont je crois qu'il a lui-même rénové la façade, pareil. On ne pouvait dire s'il s'agissait d'une architecture années 1930, d'une reconstruction post IIIe Reich, d'un retour au classicisme moderne. On ne savait pas, et c'était fait exprès.

AS : *Le travail de Kollhoff semble très référencé de l'architecture allemande des années 1920-1930, et concerné par une certaine problématique identitaire.*

CJ : Oui, mais on peut poser la question de l'identité de l'architecture allemande à l'inverse. Majoritairement, ce qui se construisait dans la banlieue de Berlin dans les années 1930 était à classer du côté du néo-baroque. L'architecture moderniste était minoritaire, et connaissait en parallèle plusieurs mouvances. Il y avait les moyen-radicaux du Bauhaus mais qui n'ont pas beaucoup construit, les modernistes hambourgeois, le modernisme horizontal de Mendelsohn, celui de Taut à la fois radical et classique car soulevant toujours la question de l'assise du bâtiment, de l'intimité, des attiques. C'est la mouvance Tessenau à l'échelle de la maison. Et il faut compter aussi l'influence de Behrens, notamment à l'échelle des grands bâtiments.

AS : *Kollhoff renoue donc avec une histoire architecturale très riche, en partie occultée par le nazisme et la rénovation urbaine de l'après-guerre.*

CJ : Oui, c'est ce que j'ai appelé l'architecture de la "restauration", avec l'idée qu'à ce moment-là les intellectuels allemands en avaient assez de se placer en rupture et en avant-garde de ceci ou de cela. Avec aussi la volonté de reconstituer une histoire nationale continue. S'éprouvait le besoin de dépasser le nazisme et de construire en récit national entre l'est et l'ouest. C'est aussi le moment d'une nouvelle historiographie. Qui a fait l'histoire à ce moment-là ? Et l'histoire scientifique de la RDA ? Je pense à une exposition intitulée Zwei Architektur, où conjointement une historienne de l'architecture ouest-allemande et un historien de l'architecture est-allemand ont montré qu'on pouvait lire l'histoire de l'architecture allemande de l'après-guerre non plus comme une opposition est ouest mais comme un parallélisme. Ce rapprochement est le fait d'un groupe d'historiens qui ne portaient pas un regard polémique sur la réunification berlinoise. Néanmoins leurs travaux allaient à l'encontre du groupe de Stimman. Pour lui, il y avait un modernisme auquel on ne touchait pas, celui de Berlin ouest, en revanche on s'accordait à trouver laid le modernisme de l'est qu'il fallait démolir.

AS : *Au cours des années 1990, la reconstruction de Berlin donne à voir une ville très minérale alors même que l'urbanisme allemand des années 1930 était marqué par l'urbanisme américain des systèmes de parcs.*

CJ : Absolument. Il s'agit de l'autre tradition moderne – et c'est d'ailleurs mon hypothèse de thèse - celle du Stadtlandschaft et de l'architecture organique, qui s'est trouvée mise entre parenthèses.

AS : *Aujourd'hui, certains considèrent Kollhoff comme un architecte conservateur.*

CJ : Kollhoff est de l'ancienne génération, et j'ai l'impression qu'il est plus ou moins resté sur sa ligne. Une nouvelle génération d'architectes, après lui, a su mêler des héritages variés. Cette architecture dite de la restauration est toujours actuelle, qui présente une sorte de monotonie, avec une composition de façade bien lisible, mais aussi de petits décalages et effets de rupture ou de distorsion. Il y a eu après

Kollhoff une inspiration et une prise de distance, pour qu'aujourd'hui soit proposée une architecture berlinoise superbe, très contemporaine.

Le rôle des revues est à considérer dans ce mouvement, notamment Bauwelt et Arch+, cette dernière qui à un moment s'en est pris à ce qu'elle a qualifié de Neue Teutonismus, ciblant notamment Kollhoff.

AS : *Florian Hertweck a une vision critique de Kollhoff, qu'il considère comme un jeune architecte au potentiel énorme, à l'image de Koolhaas, mais s'étant fourvoyé dans une production générique après 1991.*

CJ_ Il n'est pas le seul à penser ainsi. Mais je réagis comme à la fois berlinoise et historienne, d'où le terme que je choisis de restauration. Le tournant de la restauration allemande est un phénomène général qui n'est pas simplement lié à l'architecture. C'est une restauration de l'idée allemande. Et je suis heureuse que l'approche expérimentale de la ville se soit essoufflée, le déconstructivisme notamment. Liebeskind avait par exemple proposé un projet très complexe, impossible, pour la Potsdamer Platz. Le musée juif est un beau bâtiment, encore que les Berlinois n'ont pas alloué les fonds nécessaires à sa bonne réalisation. Mais s'il y avait eu du Liebeskind partout à Berlin…

AS : *Dans la reconstruction de Berlin, la question de l'infrastructure est laissée de côté.*

CJ : Oui, étonnamment. J'ai d'ailleurs écrit un article sur la Potsdamer Platz intitulé "La mégastructure critique". Fait très étrange, dans les projets de la Potsdamer Platz, pratiquement aucune proposition n'a pensé à ce qu'il y avait sous la place, n'a pensé la Potsdamer Platz comme étant une gare. C'est pour cette raison que lors du deuxième concours de réalisation lancé par Debis, s'est remarquablement distingué Renzo Piano en faisant la ville en coupe. À la Potsdamer Platz, une grande difficulté résidait dans la maille d'îlot au gabarit de 40x40m - dessiné par l'agence Himmler Sattler – trop petit pour faire des îlots à cour. En effet, avec deux épaisseurs de bâti de 12 m, ne reste que 16 m de façade à façade intérieures, or c'est insuffisant selon la réglementation berlinoise pour pouvoir dessiner une cour. On est

alors obligé de couvrir, de procéder comme s'il s'agissait d'un même bâtiment. Le maillage a été mal dimensionné et Potsdamer Platz a aussi souffert d'un déni complet de sa fonction de gare. On se retrouve aujourd'hui avec une gare souterraine, qui fonctionne bien mais qui ne se voit signifiée que par deux petits édicules. Si l'on songe au projet d'Euralille dessiné par Koolhaas, on peut confronter deux paradigmes absolument différents. À Lille, les infrastructures lourdes sont en surface, et sont enterrées les infrastructures légères comme le métro. À la Potsdamer Platz, c'est l'inverse.

Résumé

La formation de Kollhoff est marquée par le travail en agence, et les enseignements de Colin Rowe et O.M. Ungers à Cornell. Installé à Berlin en 1978, il se distingue, dans le cadre de l'IBA 87, par une architecture radicale qui porte un discours sur la fabrique urbaine à contre-courant de la reconstruction critique. Toutefois, à la chute du mur, Kollhoff semble changer son fusil d'épaule et se soumet à des principes urbains qu'il contestait jusque-là avec virulence, ceux du retour au paradigme du *Städtebau*. Cette reconversion doctrinale répond à une forme d'opportunisme : accéder aux commandes historiques de la réunification. Les concours pour la *Potsdamer Platz* puis l'*Alexander Platz* constituent les grandes étapes de son revirement progressif. Dès lors, son architecture se concentre davantage sur la composition de la façade, avec pour objectif de retrouver l'ordinaire de l'urbanité berlinoise.

Kollhoff, comme nombre d'architectes de sa génération, a longtemps considéré Berlin comme une ville archipel, une ville du fragment, éprouvant une certaine nostalgie pour l'ancienne condition métropolitaine en même temps qu'une attirance pour une architecture d'objets disposés dans un paysage de nature. Ainsi, de sa participation en 1978 avec Oswald Mathias Ungers, Arthur Ovaska et Rem Koolhaas au manifeste *La ville dans la ville, Berlin archipel vert,* à l'entretien qu'il donne à la revue *Arch* + en 1989 intitulé « Architektur contra Städtebau », Kollhoff perpétue une conception de la ville qui le rattache à l'œuvre de Karl Friedrich Schinkel. Kollhoff ambitionne de faire la ville par l'architecture, proposant en cela des projets radicaux capables par leur aspect monumental et massif, expression puissante du programme, d'exercer une influence gravitaire et structurante sur le tissu urbain alentours. Cette dimension monolithique est commune à de nombreux projets de Kollhoff. C'est pourquoi nous cherchons à élaborer à partir du terme *Grossform,* qu'il évoque ponctuellement, et que nous traduisons en français par mégaforme de même que *Grossstadt* signifie métropole, un concept qui éclaire la dimension morphologique de son œuvre. Et, considérant les liens qui unissent Kollhoff à Koolhaas dans les années 1980, il est signifiant de mettre en résonance

le concept de *Grossform* avec celui de *Bigness* théorisé par Koolhaas en 1994. Ce rapprochement permet de distinguer le parti urbain des deux architectes à cette époque, leurs causes communes et leurs divergences.

L'architecture de Kollhoff prend une inflexion nouvelle à la réunification, marquée par l'expression sur ses façades de pierre ou de brique d'une « tectonique » (terme emprunté à Gottfried Semper) inspirée des classiques. Il compose son dessin en intégrant des conventions héritées du passé - soubassement, corniche, linteau - dans une écriture sobre et raffinée qui repose sur la maîtrise constructive du détail, notamment du joint sublimé en modénature. Entre néoclassicisme et nouveau rationalisme, cette architecture de la réunification berlinoise est à lire comme une réappropriation historique d'une culture urbaine et architecturale européenne, allemande, berlinoise, longtemps dénigrée et toujours menacée. Kollhoff revendique en cela un certain conservatisme, affirme un nouveau classicisme architectural.

Bibliographie

Bibliographie

OUVRAGES PAR HANS KOLLHOFF

KOLLHOFF, Hans, *Architektur : Schein und Wirklichkeit*, zu Klampen, Berlin, 2014

KOLLHOFF, Hans, NEUMEYER, Fritz (recueil), *Das architektonische Argument. Texte und Interviews*. Gta Verlag ETH Zürich, Zurich, 2010

KOLLHOFF, Hans, *Uber Tektonik in der Baukunst*, Hans Kollhoff ed., Braunschweig / Wiesbaden, 1993

KOLLHOFF, Hans, « Produkt, Markt, Architektur », in *Produkte 1 - Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten*, ETH Zurich, catalogue d'exposition, Zurich, 1993

OUVRAGES SUR HANS KOLLHOFF

KOLLHOFF, Hans, Architektur/Architecture, Prestel, New York, 2003

BURG, Annegret, *Kollhoff, Examples/Esempi/Beispiele*, Birkhäuser, Bâle, 1998

BRAUSCH, Marianne, EMERY, Marc, *L'architecture en question : 15 entretiens avec des architectes*, Le Moniteur, Paris, 1996

CEPL, Jasper, *Hans Kollhoff : Kollhoff & Timmermann architects*, Electa architecture, Milan, 2004.

NEUMEYER, Fritz, *Hans Kollhoff,* Gili, Barcelone, 1991

OUVRAGES SUR BERLIN

BODENSCHATZ, Harald, *Berlin urban design, a brief history of a european city,* Dom publishers, Berlin, 2013

FÜZESSÉRY, Stéphane, SIMAY, Philippe, *Le choc des métropoles*, Ed. de l'éclat, Paris, 2008

HERTWECK, Florian, MAROT, Sébastien, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert. Un manifeste (1 977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, avec Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska*, Lars Müller Publisher, Zurich, 2013

HERTWECK, Florian, *Der berliner Architekturstreit. Architektur, Stadtbau, Geschichte und Identität in der Berliner Republik 1989–1999*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2010.

JAQUAND, Corinne, *Portrait de ville : Berlin,* IFA, Paris, 1992

JAQUAND, Corinne, *« La Potsdamer Platz de Berlin ou la mégastructure critique », in TURREL, Denise, Villes rattachées, villes reconfigurées, XVI XXe siècle* IFA, Paris, 1992

KREMPEL, Léon, IMHOF, Michael, Berlin nouvelle architecture, Imhof Verlage, Petersberg, 2007

TRAITÉS ET OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'HISTOIRE ET LA THÉORIE DE L'ARCHITECTURE

BAREY, André, CULOT, Maurice, *Déclaration de Bruxelles : propos sur la ville européenne*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1980

ELLIN, Nan, *Postmodern urbanism*, Princeton architectural press, New York, 1999

FRAMPTON, Kenneth, *L'Architecture moderne : Une histoire critique,* Thames & Hudson, Paris, 2006 (1980)

HOWARD, Ebenezer, *Garden Cities of To-Morrow*, Book for business, New York, 2001 (1902)

JENKS, Charles, *The story of post-modernism*, John Wiley & Sons, Londres, 2011

KLOTZ, Heinrich, *Postmodern visions, drawings, paintings, and models by contemporary architects*, Abbeville Press, New York, 1985

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Monacelli Press, New York, 1994 (1978)

KOOLHAAS, Rem, *S, M, L, X*L, Rotterdam, 1995

KRIER, Rob, *Town spaces*, Birkhäuser, Berlin, 2003

LUPFER, Gilbert, *Théorie de l'architecture*, Taschen, Cologne, 2011

MAROT, Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire de l'architecture,* Ed. La Villette, Paris, 2010

NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort : Gedanken zur Baukunst*, Berlin, 1986

PANERAI, Philippe, CASTEX, Jean, DEPAULE, Jean-Charles, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Parenthèses, Paris, 2012

ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, L'Équerre, Paris, 1981.

ROWE, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays,* MIT press, Cambridge, 1976

ROWE, Colin, KOETTER, Fred, *Collage city,* MIT press, Cambridge, 1978

SCHNAIDT, Claude, *Autrement dit : écrits 1950-2001*, Infolio éd., Gollion, 2004

STEFFENS, Martin, *K. F. Schinkel 1781-1841, un architecte au service de la beauté*, Taschen, Cologne, 2003

SITTE, Camillo, *L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Points, Paris, 1996

SYRING, Eberhard, KIRSCHENMANN, Jörg, *Scharoun 1893-1972, marginal de la modernité*, Taschen, Cologne, 2004

TAUT, Bruno, *Auflösung der Städte*, Berlin, 1918

UNGERS, Oswald Mathias, *L'architecture comme thème*, Electa Moniteur, Paris, 1983

ARTICLES ISSUS DE PÉRIODIQUES

BOCQUET, Denis, « Hans Stimmann et l'urbanisme berlinois (1970-2006) : un tournant conservateur de la reconstruction critique ? » in *Città e Storia*, 2010

DAHAN, Philippe, « Kollhoff », in Architecture intérieure CREE, n° 229, avril-mai 1989

DITZEN, Lore, KLEIHUES, Josef Paul, HÄMER, Walter, « International Building Exhibition », in *A +U*, 1987

HERTWECK, Florian, « La reconstruction de Berlin : entre enjeu identitaire et pragmatisme économique », in BÉRARD, Ewa, JAQUAND, Corinne, *Berlin, Varsovie, Moscou. Architectures au-delà du Mur*, Picard, 2009

HERTWECK, Florian, « Schinkel et l'invention de la ville-paysage », in *Marnes*, n° 3, 2014

HUET, Bernard, « Ordonnance et composition », in *AMC*, n° 3, mars 1984

JAQUAND, Corinne, « De Berlin à Paestum », in *Marnes*, n° 3, 2014

KOLLHOFF, Hans, « Architektur contra Städtebau », Arch +, n° 105-106, octobre 1990

KOLLHOFF, Hans, « Stadt ohne Tradition ? Anmerkungen zu einer deutschen Erregung », *Werk, Baueun + wohnen*, n° 6, juin 1994

KOLLHOFF, Hans, « La Tenaglia », in Architettura della metropoli, Klaus Theo Brenner, Milan, 1990

KOLLHOFF, Hans, « Das Gefühl für das Architektonische », in *Uber Tektonik in der Baukunst,* 1993

KOLLHOFF, Hans, « Metrik und Tektonik » in *RISZ,* in *Zeitschrift für Architektur*, year 3, 1999

KOLLHOFF, Hans, Neitzke, Peter, « Es geht nicht darum eine vergangene Welt zu konservieren », in *Centrum. Jahrbuch Architektur und Stadt*, 1993

KOOLHAAS, REM, « Bigness, ou le problème de la grande taille (1994) », traduction FROMONOT, Françoise, in *Criticat*, n° 1, 2008

KOOLHAAS, REM, « What ever happened to urbanism ? », in *S, M, L, X*L, Rotterdam, 1995, pp. 961-971, traduction FROMONOT, Françoise, in *Criticat*, n° 8, septembre 2011

PINSON, Gaëlle, « La reconstruction critique à Berlin, entre formes et idéologies », in *Le visiteur,* n° 6, automne 2000, pp 130-155

REDECKE, Sebastian, « Alexander Platz », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 297, fév 1995

« Von Berlin Neuteutonia », *Arch* +, n° 122, juin 1994

MÉMOIRES, THÈSES, TRAVAUX DE DIPLÔME

BARBIER, Philippe, *Berlin*, bibliothèque de l'Ensapb, EA081989B, 1989

CHERRIER, Armelle, *Une centralité berlinoise,* bibliothèque de l'Ensapb, EA082000C, 2000

EMMINGER, *Rêves, ruines et réalités*, bibliothèque de l'Ensapb, EA081997E, 1997

GATEAU, Sophie, *Berlin, visions urbaines*, bibliothèque de l'Ensapb, EA081999G, 1999

KIM, Kyung-A, *La réparation des villes en Europe dans les années 1980,* bibliothèque de l'Ensapb, EA082006K, 2006

LEVAIN, *Rem Koolhaas, la part de Berlin,* bibliothèque de l'Ensapb, EA082008L, 2008

MASSE, *Le grand îlot berlinois,* bibliothèque de l'Ensapb, EA082008M, 2008

MORICHON, *Berlin, 1945-1961*, bibliothèque de l'Ensapb, EA081995M, 1995

JANIN, LE PENHUEL, *Berlin, vide et urbanité*, bibliothèque de l'Ensapb EA082003J, 2003

PIALOUX, Nathalie, *La politique architecturale en RDA, 1945-1971,* bibliothèque de l'Ensapb, EA082001P2, 2001

PONS-ROTBARDT, Alexandre, *Berlin, la ville, l'architecte et moi*, bibliothèque de l'Ensapb, EA082004P, 2 004

CATALOGUE D'EXPOSITION

P*aris Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, centre Georges Pompidou, Paris, 1978

NEUMEYER, Fritz (intro.), *Hans Kollhoff, Katalog zur Ausstellung in der Galerie Max Hetzler*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995

Hans Kollhoff - Helga Timmermann, Projecten voor Berlijn, AR/ GE Kunst, 1994

Hans Kollhoff - Ein stuhl, ein Haus, eine Stadt, Architekturgalerie, Lucerne, 1991

Architekturklasse, Hans Kollhoff, ETH Zurich, Aedes, Berlin, 1988

CARTES ET PLANS

GUNES, Nermin, HINTZ, Kartsen, *Die Moderne in Berlin, Bauetn 1909-1937*, Bauhaus-Archiv GmbH, Berlin, 2007

CONFÉRENCES FILMÉES

« Learning from O.M. Ungers symposium », T.U. Eidoven, mai 2007 (trois parties)

MAROT, Sébastien, « Exile on Main Street, un manifeste relatif du suburbanisme », conférence au Pavillon de l'Arsenal, Paris, 19 novembre 2008

MAROT, Sébastien, « Palimpsestuous Ithaca : a relative manifesto for suburbanism », conférence à la TU de Delft, 18 avril 2013

FILMS ET DOCUMENTAIRES

« *Paris/Berlin, destins croisés* », documentaire en quatre épisodes, Arte, 2015

Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987

Berlin : Symphonie der Grossstadt, Walter Ruttman, 1 927

SITES INTERNET

Kollhoff Architekten (www.kollhoff.de)

Zeithistorische Forschungen, THIJS, Krijn, *West-Berliner Visionen für eine neue Mitte* (www.zeithistorische-forschungen.de)

Stadtentwicklung Berlin, Archives : « Wettbewerb zur städtebaulichen Gesamtplanung », (www.stadtentwicklung.berlin.de)

Deutsches Institut für Urbanistik, « Moderne Stadtgeschichte : Westeuropäische Großsiedlungen », (www.difu.de)

The Cornell journal of architecture, « OMA re : OMU », in n° 8 (www.cornelljournalofarchitecture.cornell.edu)

Berliner Zeitung, ULLRICH, Paul, « Tod am Schreibtisch », 5 novembre 2004 (www.berliner-zeitung.de)

FRAC région centre (www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris)

Architecture in Berlin (www.architectureinberlin.wordpress.com)

Circe Paris-Sorbonne, Mémoires urbaines du Berlin socialiste (www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/berlin_busset/ruptures_batiments.html)

Arch + (www.archplus.net)

BARROWS, Naraelle, *Reinventing Traditionalism : The Influence of Critical Reconstruction on the Shape of Berlin's Friedrichstadt (www.naraelle.net)*