



**HAL**  
open science

# Brutalisme, entre théorie et pratique: la théorie brutaliste au regard de la production de Buenos-Aires

Gatienne Dubois-Thébaud

► **To cite this version:**

Gatienne Dubois-Thébaud. Brutalisme, entre théorie et pratique: la théorie brutaliste au regard de la production de Buenos-Aires. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03255125

**HAL Id: dumas-03255125**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03255125>**

Submitted on 9 Jun 2021

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

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

# BRUTALISME : ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE

La théorie brutaliste au regard de la production de Buenos Aires

Gatienne Dubois-Thébaud  
Directeur de Mémoire : Samuel Drapeau  
Séminaire Héritage[s]

UNIVERSITÉ NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGISME DE BORDEAUX  
DOCUMENTI SOUMIS AU DROIT D'ACCÈS



# BRUTALISME : ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE

La théorie brutaliste au regard de la production de Buenos Aires

Gatienne Dubois-Thébaud  
Directeur de Mémoire : Samuel Drapeau  
Séminaire Héritage[s]

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





## TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
LA GENÈSE DU MOUVEMENT	17
Mémorable comme une image	19
Visibilité de la structure	23
Mise en valeur des matériaux «comme trouvé»	31
LE TERRITOIRE D'INVESTIGATION COMME MISE EN PERSPECTIVE DU BRUTALISTE	39
La diffusion en Argentine	41
Le cas d'études des œuvres brutalistes à Buenos Aires	47
REMISE EN QUESTION DU BRUTALISME	63
L'Argentine, un cas isolé ?	65
Interrogation autour de l'idée de mouvement	73
CONCLUSION	79
CATALOGUE DES ŒUVRES À BUENOS AIRES	85
BIBLIOGRAPHIE	129
REMERCIEMENTS	133



# INTRODUCTION

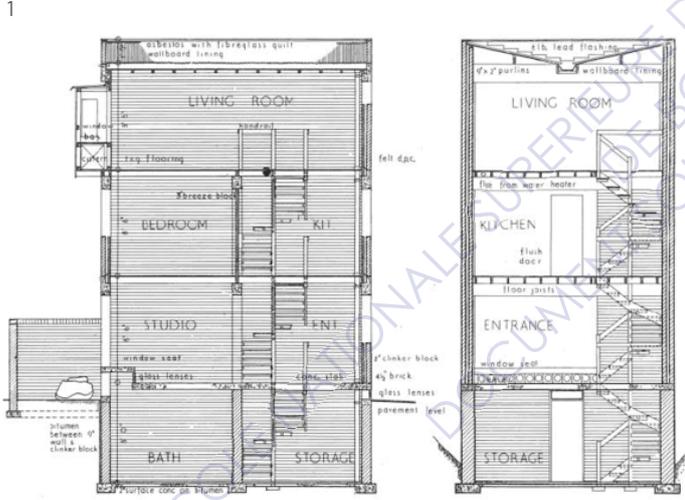
**BRUT, BRUTE** : [bRyral]adj. - XIIIe ; lat. brutus

**1. VX** Qui représente un état primitif, peu évolué ou inorganique. ⇒ grossier, rudimentaire. « C'est ainsi que devaient naître ces âmes vivantes d'une vie brute et bestiale » (Bossuet).

**2. MOD.** Qui est à l'état naturel, n'a pas encore été façonné ou élaboré par l'homme. ⇒ naturel, sauvage, vierge. Minerai brut. Pétrole brut, non raffiné. ⇒ naphte. ELLIPT Baril de brut, non taillé, non poli. Or brut. ⇒ natif. Soie brute. ⇒ grège. ◊ Qui résulte d'une première élaboration (avant d'autres transformations). Toile brute. ⇒ écru. Métal brut, brut de coulée (à la sortie de la lingotière), brut de laminage (à la sortie du laminoir). Béton brut de décoffrage. FIG., FAM. Brut de décoffrage, brut de fonderie : qui n'a pas subi de transformation, qui apparaît sous sa forme première. - Champagne brut, dont la teneur en sucre est inférieure à 2%. SUBST. Une bouteille de brut.

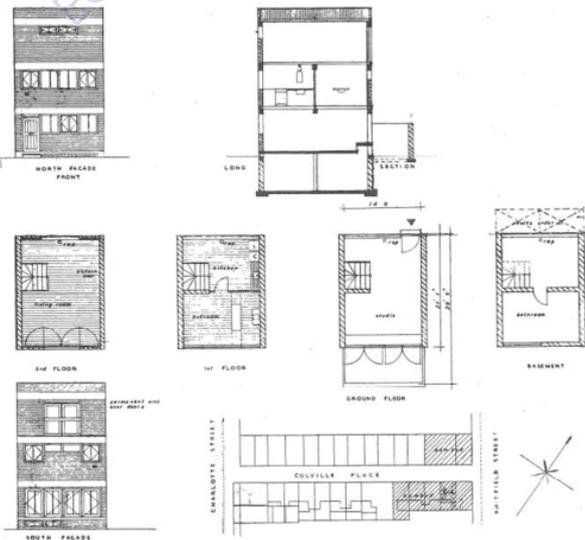
**3. FIG.** Qui n'a subi aucune élaboration intellectuelle, est à l'état de donnée immédiate. Les faits bruts, à l'état brut. « Les idées s'offraient presque toujours à l'état brut » (R. Rolland). ◊ (1994) Art brut, spontané, échappant à toute influence culturelle. **4. ECON.** Dont le montant est évalué avant déduction des taxes et des frais divers. Bénéfice, salaire brut. Immobilisations brutes, avant amortissement. Produit national brut. ADVT (RARE) L'opération doit rapporter brut un million. ◊ COMM. Poids brut, total, y compris l'emballage ou le véhicule de transport (opposé à poids net). ADVT Cette caisse d'oranges pèse brut dix kilos. ◊ CONTR. Evolué, façonné, raffiné, travaillé. 2. Net.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PATENT



Above: Sections (scale 1/8 in. = 1 ft.). Below: plans and elevations (Scale 1/4 in. = 1 ft.)

2 3



4

1 / Bengt Edman et Lennart Holm : *Villa Göth*, Uppsala, Suède, 1950, Photographie : Sune Sundahl, 1952.

2 / Alison et Peter Smithson : « House in Soho », *Architectural Design*, décembre 1953, p. 342.

3 / Alison et Peter Smithson : *Secondary Modern School* (aujourd'hui : Smithdon High School), Hustanton, Angleterre, 1949-1954, Photographie : Reginald Hugo de Burgh Galwey, 1954.

4 / Alison et Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson : *Parallel of Life exhibition*, London's Institute of Contemporary Art, Londres, Angleterre, 1953, Photographie : Nigel Henderson, 1953.

## BRUTALISME :

**1.** Le terme est utilisé, entre 1949 et 1950, par Hans Asplund (1921-1994), fils de Gunnar (1885-1940), se référant à la Villa Göth (1950) comme un exemple du *nybrutalism* [fig. 1]. Cette villa est construite à Uppsala en Suède, par Bengt Edman (1921-2000) et Lennart Holm (1926-2009). Le « ny- » peut être traduit par le terme *néo-* (*néo-brutalism*). L'utilisation du préfixe « -ism » est employé afin de taquiner les architectes. Dans les années 1950, l'architecture suédoise est en vogue en Angleterre. *The Festival of Britain*<sup>1</sup> de 1951 ressemble plutôt à *The Festival of Plagiarising Scandanivian Architecture*, où le terme *Brutalism* a dû probablement se propager<sup>2</sup>.

**2.** Alison et Peter Smithson, jeunes architectes londoniens, utilisent le terme en décembre 1953 pour décrire leur réalisation d'une petite maison à Soho dans un article paru dans *Architectural Design* [fig. 2]<sup>3</sup>.

**3.** En décembre 1955, le critique Peter Reyner Banham reprend le mot *New Brutalism* dans son article édité dans l'*Architectural Review* afin de décrire l'école *Hunstanton School* (Norfolk, Angleterre, 1949-1954), réalisée par le couple Smithson<sup>4</sup>. Il ajuste le préfixe « néo- » pour *New* (*néo* est la traduction de 'nouveau' entre le suédois et l'anglais), afin d'opposer le *New Brutalism* au mouvement le *New Empiricism* né d'après-guerre, et apparu lui aussi dans la même revue<sup>5</sup>.

**4.** De plus, Banham évoque dans cet article de 1955, une des origines du mot *Brutalism* comme étant le béton brut de Le Corbusier (1887-1965). *Brut(e)* en français, donnant *brutal* en anglais, auquel il ajoute le suffixe « -ism ».

**5.** Après avoir cité Le Corbusier dans son article, Banham s'intéresse à l'Art Brut proposé par le critique et galeriste français Michel Tapié (1909-1987) dans son livre *Un art autre*<sup>6</sup> paru en 1952. Cette parution accompagne

1 *The Festival of Britain*, a eu lieu de mai à septembre 1951 à Londres dans le but était de montrer la viabilité de la démocratie britannique tout en montrant la vie culturel vibrante du pays, mais aussi de communiquer une idée d'identité nationale après les ravages de la seconde guerre mondiale.

2 CHADWICK, Peter, *This Brutal World*, Londres ; New York : Phaidon press, 2016, p. 15.

3 SMITHSON, Alison et Peter « House in Soho », *Architectural Design*, n° 12, décembre 1953, p. 342.

4 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 355-361.

5 *The New Empiricism* ou *The New Humanism*, est un style d'architecture suédoise des années 1940, qui s'est répandu en Royaume-Uni sous le nom *Welfare State architecture* (« architecture de l'Etat providence ») après la seconde guerre mondiale a suscité la réaction des jeunes architectes britanniques tels que les Smithson et cela est devenu l'arrière-plan qui a créé la nouvelle tendance brutaliste. Le premier article concernant le mouvement est : PESVER, Nikolaus, et DE MARE, Éric, « The New Empiricism : The Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style », *Architectural Review*, Juin 1947, p. 199-200.

6 TAPIÉ, Michel, *Un art autre*, Paris : Gabriel-Giraud et fils, 1952, 128p : est un manifeste introduisant une exposition au Studio Facchetti.

une exposition où le critique présente des œuvres de Jean Dubuffet (1901-1985) dont le *Mirobolus Fig. nc*, 1945-1946. Le terme émis par le critique d'art est repris par l'artiste Dubuffet avec sa Compagnie de l'Art Brut<sup>7</sup>.

**6.** Georges Candilis (1913-1995) a aussi suggéré que le nom *Brutalism* provenait du surnom de Peter Smiton : Brutus, appelé ainsi par sa famille et ses camarades d'études pour désigner son imposante carrure physique, auquel on a ajouté le « Al » de Alison, sa femme, donnant Brut + Al + « -ism » = *Brutalism*<sup>8</sup>.

Le terme Brutalisme ou *brutalism* en anglais, apparaît dans le milieu des années 1950 en Angleterre au sein de la nouvelle génération d'architectes londoniens. Son usage et sa propagation font suite aux diverses publications du critique anglais Peter Reyner Banham (1922-1988) et du couple d'architectes londoniens les Smithson, Alison (1928-1993) et Peter (1923-2003). Pour le critique Reyner Banham, le premier bâtiment brutaliste est *Hunstanton School* (1949-1954) à Norfolk au Royaume-Uni [fig. 3]. Cela marque la naissance théorique du Brutalisme.

Les acteurs principaux du Brutalisme comme Alison et Peter Smithson et Peter Reyner Banham sont des figures de proue au sein de l'*Independant Group*, IG, mouvement dissident de la *London's Institute of Contemporary Art*, ICA<sup>9</sup>. Ils prennent d'ailleurs part à des expositions controversées et polémiques notamment *Parallel of Life and A* à l'ICA à l'automne 1953 (Alison et Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson) [fig. 4].

Ils font aussi partie de la *Team X*, groupe divergent au sein du CIAM, Congrès International d'Architecture Moderne, dans la poursuite d'une architecture moins rationnelle. Ils participent fortement à inscrire le Brutalisme dans le débat de la nouvelle génération anglaise, celle que l'on surnomme jeune et en colère<sup>10</sup>.

7 Le Foyer de l'art Brut, inventé en 1947, est installé dans le sous-sol de la galerie du marchand René Drouin. En automne 1948, grâce au prêt d'un pavillon par l'éditeur Gaston Gallimard, le Foyer devient la Compagnie de l'Art Brut fondé par Jean Dubuffet. L'année suivante, dans la galerie Drouin se tient une exposition, le titre du catalogue s'intitule : « L'art Brut préfère aux arts culturels ». La Compagnie de l'Art Brut se sépare en 1951.

8 Georges Candilis architecte français faisant partie du groupe de la *Team X*.

9 Fondé en 1946 par Geoffrey Grigson, Roland Penrose, Herbert Read, Peter Gregory, E.L.T. Mesens et Peter Watson. Ne voulant pas être qu'un musée d'art moderne, l'ICA avait pour but de se placer au premier rang de l'art et de la culture. Initialement conçu pour avoir une attention particulière pour les artistes qui travaillent à travers différentes formes d'art contemporain.

10 POWERS, Alan, *Britain*, Londres : Reaktion, 2006, p. 100 : « After the success of John Osborne's play *Look Back in Anger* at the Royal Court in 1956, the phrase "Angry Young Man" was adapted to fit any other sign of youthful rebellion ».



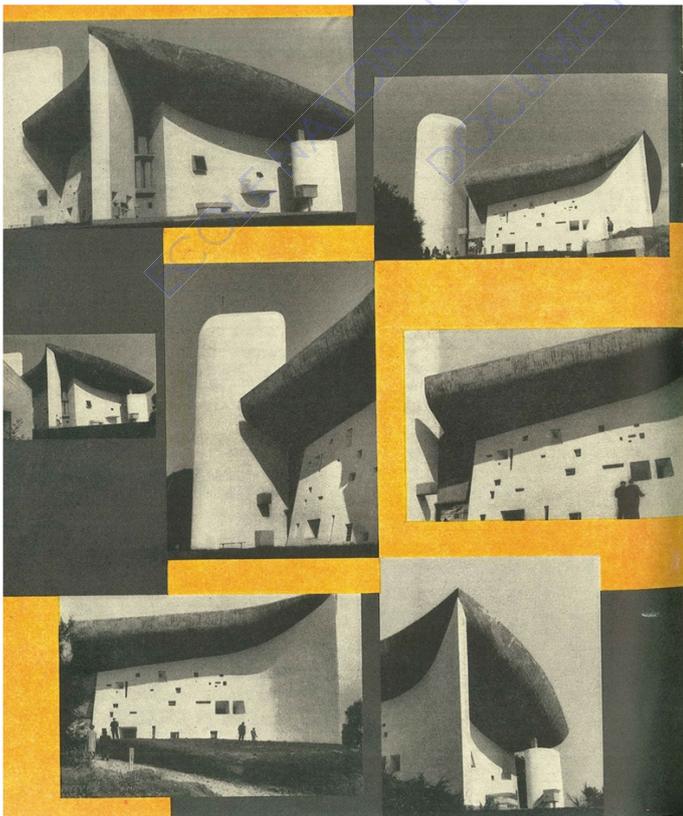
5



6



7



*In the chapel of Notre Dame du Haut at Ronchamp, Le Corbusier is generally felt to have achieved one of the most personal and surprising buildings of his career. In the first flurry of excitement at its unexpected forms, consideration has been expressed at the way a master of logical structure has set his great curving roof apparently aglant above the spaces of the massive and perforated walls—the narrow glazed gap between roof and walls can be seen in the exterior view opposite (right). Moreover, consideration will be able to evaluate how far the success of the plastic effect justifies such anti-structural waggles and, as a step toward such evaluation, James Stirling will contribute an appreciation of Notre Dame du Haut in the next year.*

Reyner Banham

## THE NEW BRUTALISM

*'L'Architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants.' Le Corbusier: Vers une Architecture.*

Introduce an observer into any field of forces, influences or communications and that field becomes distorted. It is common opinion that *Das Kapital* has played old havy with capitalism, so that Marxists can hardly recognize it when they see it, and the widespread diffusion of Freud's ideas has wrought such havoc with clinical psychology that any intelligent patient can make a nervous wreck of his analyst. What has been the influence of contemporary architectural historians on the history of contemporary architecture?

They have created the idea of a Modern Movement—this was known even before Basil Taylor took up arms against false historicism—and beyond that they have offered a rough classification of the 'isms' which are the thumb-print of Modernity into two main types: One, like *Cubism*, is a label, a recognition tag, applied by critics and historians to a body of work which appears to have certain consistent principles running through it, whatever the relationship of the artists; the other, like *Futurism*, is a banner, a slogan, a policy consciously adopted by a group of artists, whatever the apparent similarity or dissimilarity of their products. And it is entirely characteristic of the New Brutalism—our first native art-movement since the New Art-History arrived here—that it should confound these categories and belong to both at once.

Is Art-History to blame for this? Not in any obvious way, but in practically every other way. One cannot begin to study the New Brutalism without realizing how deeply the New Art-History has bitten into progressive English architectural thought, into teaching methods, into the common language of communication between architects and between architectural critics. What is interesting about R. Furieux Jordan's parthian

8

5 /  
Ludwig Mies Van Der Rohe :  
*Alumni Memorial Hall*, Illinois  
Institute of Technology, Chicago,  
États-Unis (1945-1947).  
Photographie : Ryan Dan, 1946.  
6 /  
Ludwig Mies Van Der Rohe :  
*Friedrichstrasse Skyscraper  
Project*, Berlin-Mitte, Allemagne  
(1921),  
Maquette : 1922.  
7 /  
Ludwig Mies Van Der Rohe :  
*Promontory Apartments*, Chicago,  
États-Unis (1946-1949)  
Photographie : Anonyme, 1947.  
8 /  
Peter Reyner Banham : « The  
New Brutalism », *Architectural  
Review*, n° 708, décembre 1955,  
p. 354-355.

*The New Brutalism : Ethic or Aesthetic* de Banham en 1966 et sa traduction en plusieurs langues, dont l'allemand, permettent d'augmenter de manière significative la popularité du Brutalisme au sein de différents groupes de pensée comme le *Structuralism* aux Pays-Bas ou le *Metabolism* au Japon.

De nombreux mouvements en art ou en architecture sont nés car en désaccord avec des idées passées toujours actives. C'est le cas du Brutalisme dont la naissance se fait au sein de différents groupes de pensées contestataires.

Dans chacun de ces groupes, le Brutalisme remet en cause et fustige l'écriture architecturale classique. L'*Independent Group* veut proposer un contre-art, un art de tous les jours, un « everyday architecture » et une « promotion de l'ordinaire »<sup>11</sup>. Au sein du CIAM, la *Team X* est en réaction au cube blanc fonctionnaliste de l'architecture moderne et aux matières lisses qui cachent les matériaux. Les brutalistes ont envie d'honnêteté vis-à-vis des matériaux, de les laisser visibles.

A partir du milieu des années 1950, les critères du Brutalisme sont diffusés par différents acteurs. Tout d'abord par ceux que l'on pourrait appeler les initiateurs du Brutalisme, c'est-à-dire le couple d'architectes Smithson, et le critique Reyner Peter Banham.

Ils diffusent leurs idées, non seulement grâce à leur participation à des groupes de pensées, mais aussi grâce aux médias architecturaux tels que les magazines mensuels *The Architectural Review* (AR) et *The Architectural Design* (AD), dans lesquels ils publient régulièrement<sup>12</sup>.

Leurs amitiés avec les différents collaborateurs de ces revues leur permettent d'appuyer, de soutenir et de relayer leurs propos. Les Smithson étaient des amis de longue date de Theo Crosby (1925-1994), éditeur technique chez AD<sup>13</sup>. Reyner Banham est quant à lui introduit dans le cercle des contributeurs de AR par son directeur de thèse, Ni-

kolaus Pevsner (1902-1983)<sup>14</sup>.

C'est d'ailleurs en première page de cette revue que Reyner Banham rédige ce que l'on peut apparenter au manifeste du Brutalisme. Le critique et initiateur énonce une définition comportant les trois points suivants : « 1, Formal legibility of plan ; 2, clear exhibition of structure, and 3, valuation of materials for their inherent qualities 'as found' »<sup>15</sup>. Dans le même article, les trois points évoluent ainsi : « 1, Memorability as an Image ; 2, Clear exhibition of Structure ; and 3, Valuation of Materials 'as found.' »<sup>16</sup>. Le premier point est celui qui varie le plus entre ces deux définitions. Nous traduirons la deuxième définition qui est plus communément utilisée : 1, Mémorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux "comme trouvé".

Bien que ce Brutalisme se positionne comme contestataire au Mouvement moderne et aux héros d'avant-guerre, Le Corbusier (1887-1965) et Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969) font partie de ceux qui l'ont inspiré.

L'importante influence de Mies Van Der Rohe est visible par la ressemblance et les proportions utilisées par les Smithson pour leur école à Norfolk, qui n'est pas sans rappeler l'*Illinois Institute of Technology* de Chicago, États-Unis, 1945-1956 [fig. 5]. Les réalisations les plus connues de Mies Van Der Rohe sont principalement en verre et en acier avec une apparence légère comme son projet d'une tour de verre à Berlin en 1921 [fig. 6], et la *Farnsworth House* près de Plano, États-Unis, 1946-1951. Il prouve qu'il est également maître dans l'usage du béton avec *Promontory Apartments* à South Shore (1946-1949) [fig. 7] et *Alumni Memorial Hall, Illinois Institute of Technology*, Chicago (1945-1947), aux États-Unis. Pour cela, Reyner Banham le désigne comme un des prédécesseurs du Brutalisme, dans son ouvrage de 1966.

La deuxième référence est Le Corbusier, avec son usage du béton brut dans la « Maison du Fada » à Marseille, 1947-1952. Banham utilise d'ailleurs des photos de la chapelle de Ronchamp et une citation de l'architecte franco-suisse pour débiter son article de 1955 : « L'Architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants » [fig. 8]<sup>17</sup>.

Au vu des éléments émis par le critique anglais Peter Banham, il est difficile de définir

11 PARNELL, Steve, « Ethics VS Aesthetics Architectural Design 1965-1972 », *Field*, Vol. 4 (1), janvier 2011, p. 50 : « The attitude of the proponents of the New Brutalism would be that of sublation, with its promotion of the "ordinary", the "as found" ».

12 SMITHSON, Alison et Peter, « House in Soho », *Architectural Design*, n° 12, décembre 1953, p. 342, BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 355-561, BANHAM, Reyner, « This is Tomorrow », *Architectural Review*, septembre 1956, p. 186-188, SMITHSON, Alison et Peter, « Whiter CIAM ? », *Architectural Design*, octobre 1956, p. 343, SMITHSON, Alison et Peter, « The New Brutalism, Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page », *Architectural Design*, avril 1957, p. 113, ect ...

13 Theo Crosby est éditeur technique chez Architectural Design de novembre 1953 à mai 1962.

14 Nikolaus Pevsner est un critique et historien de l'art.

15 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, Décembre 1955, p. 357.

16 *Ibidem*.

17 LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris : Flammarion, Malesherbes, 2014 [réé 1924], 255p.

Reyner Banham

# The New Brutalism



9

ECOLE NATIONALE SUP  
DOCUMENT SC  
DROIT D'AUTEUR  
RE ET DE PAYSAGE

les caractéristiques du Brutalisme. Pour Barnabas Calder dans *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism* : « aucun style n'est systématiquement victime d'autant de stéréotypes négatifs que le Brutalisme »<sup>18</sup>.

Le béton laissé brut ou nu est souvent vu comme unique synonyme du Brutalisme. Pourtant, laisser visible la brique, l'acier ou le bois est une démarche qui entre tout autant dans la pensée brutaliste. Il faut montrer le bâtiment tel qu'il est constitué : sa structure est visible ainsi que les matériaux du bâtiment. Cela est défini par les protagonistes du Brutalisme comme de « l'honnêteté ».

Dans un récent exposé sur le Brutalisme, *Troubles in Theory V : The Brutalist Moment(s)*, Anthony Vidler conclut que celui-ci est à la fois polymorphique et auto-contradictoire : polymorphique dans son architecture, et auto-contradictoire dans ses théories<sup>19</sup>. Tout d'abord polymorphique, grâce à des bâtiments aux formes audacieuses et courageuses comme le décrit Reyner Banham lui-même<sup>20</sup>. Ils respectent toutefois une lisibilité du plan avec une géométrie orthogonale. Cela permet aux édifices d'être un repère dans une ville et de devenir une image mémorable, un élément dont on peut se souvenir.

Dans le même temps, le Brutalisme est contradictoire car Banham prône que l'éthique doit l'emporter sur l'esthétique. En 1966, il titre son ouvrage *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*, l'utilisation du pronom « ou » en français lui permet d'énoncer qu'à ses yeux l'architecture brutaliste doit être l'un ou l'autre, éthique ou esthétique<sup>21</sup>. Il conclut dans le même ouvrage que l'esthétique l'a emporté sur l'éthique, alors que pour lui l'inverse est plus important<sup>22</sup>.

Suite à une mobilité internationale en Argentine pour effectuer une quatrième année d'étude d'architecture, nous avons choisi d'intégrer à nos recherches les diverses réalisations architecturales brutalistes de Buenos Aires. En effet, on peut trouver dans cette capitale un nombre important productions brutalistes, visibles et assumées, dont

18 CALDER, Barnabas, *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism*, London : William Heinemann, 2016, p. 4 : « No style is as routinely victim to such adverse stereotypes as Brutalism ».

19 VIDLER, Anthony, « Troubles in Theory V : the Brutalist moment(s) », *The Architectural Review*, janvier 2014.

20 ŠTECH, Adam, « "SOS Brutalism" exhibition in Frankfurt saves Brutalist architecture », *Domusweb*, 22 novembre 2017, édition en ligne : « Banham defined the stream of bold forms, concrete sculptural creations ».

21 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, 196p.

22 *Idem*, p. 134 : « For all its brave talk of 'an ethic, not an aesthetic', Brutalism never quite broke out of the aesthetic frame of reference ».

certaines sont des symboles importants de la ville. Une des raisons qui peut expliquer l'engouement du Brutalisme en Argentine provient potentiellement de l'ouverture des architectes lors de leurs formations en complétant leurs études par des voyages à l'étranger aux Etats-Unis ou en Europe, où ils ont pu observer le Mouvement moderne.

Nous avons pu identifier à Buenos Aires vingt-et-une réalisations brutalistes que nous retiendrons comme corpus d'étude. Cette sélection repose sur des choix structurels et matériels. Nous avons retenu les bâtiments qui répondent au moins à l'un des trois critères établis par Reyner Banham : 1, Mémorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux "comme trouvé".

La première œuvre architecturale date de 1948, tandis que la dernière réalisation est de 1979. L'achèvement des travaux de certains bâtiments est quelque peu tardif, à cause du contexte politique de l'Argentine, où la dictature se termine en 1983. La construction de certains bâtiments s'achève en 1992. La ville étant très étendue, les œuvres brutalistes ne se concentrent pas dans un seul quartier.

Toutefois certains édifices sont assez proches géographiquement du fait de leurs programmes, comme les bureaux ou les ambassades. Si certaines productions brutalistes ont des programmes identiques, la globalité des bâtiments est assez diversifiée. L'énumération va de l'université à l'hôpital, en passant par des établissements bancaires.

Il y a peu de sources relatant le Brutalisme en Argentine, ou de documents théoriques parlant de celui-ci sous le spectre argentin. Par conséquent, le corpus bibliographique que nous avons pu établir se concentre principalement sur des documents européens. Il faut mettre en évidence que les principaux écrits proviennent d'Europe, notamment d'Angleterre, dont les parutions jouent le rôle d'initiateur dans la théorisation du Brutalisme comme les premiers articles du couple Smithson et de Peter Reyner Banham.

Nous pouvons classer les parutions écrites dans deux catégories distinctes. La première est constituée par des articles émis durant la période de diffusion du Brutalisme lui-même par des architectes ou des critiques d'architecture, entre 1945 et 1975.

La deuxième catégorie s'organise autour d'ouvrages plus récents édités par des historiens et des critiques, tels que Barnabas Calder, Julia Gatley, ou Chris van Uffelen. On peut noter un nombre grandissant d'ouvrages sur le sujet depuis le milieu des années 2010.



10



11

Différents historiens s'accordent à établir le cycle du Brutalisme entre 1945 à 1975, dont Ruth Verde Zein, une référence majeure dans ce domaine, et Elian Harwood, historienne spécialisée sur l'Angleterre.

L'historienne brésilienne Ruth Verde Zein établit en 2014 que la production architecturale dite brutaliste est terminée depuis les trois dernières décennies. Ainsi le Brutalisme devient pour elle un sujet d'étude historique<sup>23</sup>.

Lorsqu'on observe le Brutalisme depuis certains pays considérés à la marge, comme l'Argentine, un certain nombre d'interrogations émergent rapidement.

En effet, quand on compare la date du bâtiment étant théoriquement la première construction brutaliste - la *Hunstanton School* des Smithson, selon Banham - avec la date de conception de certains bâtiments établis hors Angleterre, on constate de fortes contradictions chronologiques dans la constitution du Brutalisme.

Nous sommes alors en mesure de nous demander s'il est légitime de penser que la naissance du Brutalisme est globale et son expansion mondiale.

Ainsi, Le Corbusier construit l'Unité d'Habitation ou la « Cité Radieuse » de Marseille entre 1947 et 1952, bâtiment de référence cité par Peter Reyner Banham dans le premier chapitre de son ouvrage de 1966 [fig. 10]. De même, la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional (Ex militar)*, un édifice de Buenos Aires, résultant d'un concours de 1948, semble répondre lui aussi aux critères de Banham pour intégrer le courant brutaliste [fig. 11].

Pourtant, le projet de l'école de Hunstanton (concours de 1949) des Smithson est considéré comme initiateur du Brutalisme et se place chronologiquement après les deux œuvres prises à l'instant en exemple. En raison des anachronismes entre la théorie et les réalisations mondialisées, il convient de se demander si le seul champ de l'hégémonie anglaise est la source de la doctrine du Brutalisme ?

De plus, l'assise théorique du Brutalisme n'étant constituée que d'un unique manifeste, faisant preuve d'une grande souplesse, il est possible de s'interroger sur sa capacité à « faire mouvement ». La terminologie même de « mouvement » semble pouvoir être questionnée.

Enfin, la grande flexibilité des critères exposés en 1955 dans ce manifeste, seuls éléments permettant a priori de qualifier une

œuvre de « brutaliste », renforce la difficile caractérisation du Brutalisme.

A partir de l'étude des vingt-et-une réalisations architecturales retenues à Buenos Aires selon les critères de 1955, nous essayerons d'établir en quoi les éléments théoriques brutalistes paraissent insuffisants pour définir le Brutalisme comme un mouvement.

A travers toutes ces observations, on peut s'interroger pour savoir si ces mêmes critères sont assez déterminants pour définir le Brutalisme comme un mouvement architectural.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à la naissance théorique du Brutalisme et de son contexte, à la jeunesse anglaise d'après-guerre, à l'influence des médias, à l'importance de l'image, aux idées dissidentes aux académies établies et à l'opposition aux héros du modernisme.

Puis, à travers l'étude de cas qui se concentre sur les vingt-et-un ouvrages recensés à Buenos Aires, nous tenterons de comprendre comment le Brutalisme fait « mouvement » dans un pays si éloigné de celui de la naissance théorique du dit « mouvement ».

Nous finirons par nous interroger sur l'importation du Brutalisme dans d'autres pays. Dans le même temps, nous essayerons de poser les bases d'une définition de « mouvement » en architecture avant de faire un retour critique vis-à-vis du Brutalisme.

Nous introduirons à la fin un catalogue regroupant les édifices brutalistes de Buenos Aires.

<sup>23</sup> ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014, p. 13.



# LA GENÈSE DU BRUTALISME

## La symbolique du mot

Pour bien comprendre le Brutalisme, il est essentiel de revenir aux fondements du celui-ci au moment où il a été pensé. Son origine est complexe et plus particulièrement sa dénomination.

Chacun des participants au Brutalisme émet une nouvelle origine, chaque initiateur en réclame la paternité.

Le terme provient de Hans Asplund qui utilise le terme de « ny-brutalism » entre 1949 et 1950 pour décrire une villa près d'Uppsala en Suède, la villa Göth construite par Bengt Edman et Lennart Holm en 1950. Le « ny » peut être traduit par le terme « néo », Hans Asplund ajoute la terminaison « -ism » afin de se moquer des architectes de la villa. Il avoue avoir utilisé un ton sarcastique concernant la maison dans une lettre qu'il envoie à Eric de Maré (1910-2002)<sup>24</sup> en août 1956<sup>25</sup>.

Le terme se répand à Stockholm, avant d'être repris par des architectes anglais, des pèlerins de l'architecture suédoise<sup>26</sup>, parmi lesquels se trouvent Oliver Cox (1920-2010), Graeme Shankland (1917-1984) et Micheal Ventris (1922-1956). Ce terme accrocheur, dont l'épithète ne signifie pas grand-chose, ou comme il ne signifie peu, a été repris par la jeunesse artistique anglaise.

Il se propage très probablement en Angleterre lors du *Festival Of Britain* à Londres de mai à septembre 1951 qui se tient exactement un siècle après *The Great Exhibition* de 1851. C'est le temps de l'espoir qui se tient six ans après la Seconde Guerre mondiale afin d'enterrer la fin d'une ère d'austérité marquée par les pénuries et le rationnement.

Il est organisé dans le but de montrer la maîtrise de l'industrie et les avantages du commerce dans un pays qui se reconstruit après

24 Eric de Maré, de nationalité anglaise, est un photographe d'architecture et travaille essentiellement pour l'*Architectural Review*.

25 FRAMPTON, Kenneth, « Chap. 2 : New Brutalism and the architecture of the Welfare State : England 1949-59 », *Modern architecture : a critical history*, London : Thames & Hudson, 1980, p. 262.

26 CHADWICK, Peter, *This Brutal World*, Londres : New York : Phaidon press, 2016, p. 15.

# SOUTH BANK EXHIBITION

L O N D O N

H. GAMET



# FESTIVAL OF BRITAIN

GUIDE PRICE 2/6

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

les ravages dévastateurs de la guerre.  
Il est décrit comme un « tonique pour la nation » [fig.12]<sup>27</sup>.

Une fois utilisé sur le territoire anglais, le mot se propage principalement à Londres. Il est employé par le couple d'architectes Smithson dans la description d'une maison qu'il vient de terminer dans Soho à Londres dans *The Architectural Design*, un magazine d'architecture<sup>28</sup>. En utilisant ce terme, le couple veut désigner l'architecture d'un hangar, « warehouse aesthetic », où tout est visible, tant dans les matériaux que dans sa structure<sup>29</sup>.

Peu de temps après, le terme est de nouveau utilisé et de fait officialisé par le critique d'architecture Peter Reyner Banham, dans un article s'intitulant : *The New Brutalism*<sup>30</sup>. Le mouvement théorique fait alors son apparition. Dans ce même article, le critique énonce les trois critères du Brutalisme, qui sont les suivants : « 1, Memorability as an Image ; 2, Clear exhibition of Structure ; and 3, Valuation of Materials 'as found.' », traduisible de la manière suivante : « 1, Mémorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux "comme trouvé" »<sup>31</sup>.

Afin de faire comprendre le Brutalisme dans son ensemble, nous allons prendre chacun de ces trois points, l'importance de l'image, la visibilité de la structure et la valeur des matériaux, pour l'expliquer dans ces généralités.

## Mémorable comme une image

En premier lieu, nommer un mouvement architectural est un phénomène habituel de la presse architecturale.

Le fait de définir un style, par rhétorique nécessaire, intérêt intellectuel et reconnaissance extérieure, n'est pas une tentative sans risque, car les mots permettent de prétendre à une propriété et à une autorité<sup>32</sup>. L'action de désigner un mouvement peut être réalisée par les membres prenant part à celui-ci, ou bien par des figures extérieures. Le nom est soit alors choisi ou subi.

Les termes stylistiques explicites sont compris comme représentatifs du mouvement

nommé ; on peut prendre exemple du mouvement Minimaliste ou bien du Futurisme. Ils disent en un mot ce que l'image raconte, ces termes sont techniquement des ekphrasiques, qui représentent une tentative de célébrer les arts visuels par l'imitation verbale. L'utilisation d'un tel terme peut être à double tranchant. Par l'usage du mot Brutalisme, qui provient du mot brutal, une conception stéréotypée de l'architecture produite se retrouve alors influencée par le mot lui-même.

Cette dénomination apparaît officiellement dans un article de la presse architecturale par le critique Peter Reyner Banham qui en fait la promotion dans *l'Architectural Review* en 1955. Il concède lors de son ouvrage de 1966<sup>33</sup>, que le sens du terme s'est rétréci presque immédiatement après son introduction<sup>34</sup>. Le Brutalisme est souvent vu comme désignant toutes les architectures en béton, même s'il englobe en réalité plusieurs diversités.

Le mot « brut » rappelle sans équivoque le béton brut, qui renvoie vers une des origines possibles du Brutalisme : celle du béton brut de Le Corbusier. Dans la même lignée, l'origine de « brut » provient aussi de l'Art Brut théorisé par Michel Tapié où il énonce le principe d'Art Autre, volonté reprise par Banham avec « architecture autre »<sup>35</sup>.

Dans tous les cas, ce terme n'est pas choisi par hasard. Banham explique que le préfixe et le suffixe autour du mot brutal sont utilisés comme des marqueurs temps afin de l'inscrire dans une perspective historique. Il écrit dans son article de 1955 la description suivante : « La capacité de traiter de si belles nuances de signification historique est en soi une mesure de notre maniabilité avec la méthode historique d'aujourd'hui, et l'utilisation de phrases de la forme « Le nouveau X-isme » - où X est égal à toute racine adjectivale - est devenue courante au début des années 1950 »<sup>36</sup>.

De plus le New fait référence aux mouvements *New Empiricism* et *New Humanism*, eux aussi discutés dans *l'Architectural Review*, que Banham prend pour cible. Il estime

33 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, 196p.

34 MAY, Kyle, *Brutalism*, New York : CLOG, 2013, p. 166 : « Banham conceded that the term's meaning had narrowed almost immediately upon its introduction ».

35 MACARTHUR, John, « Brutalism, ugliness and the picturesque object », *Formulation Fabrication - The Architecture of History : Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, Wellington : Society of Architectural Historians, 2000, p. 256.

36 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 356 : « The ability to deal with such fine shades of historical meaning is in itself a measure of our handiness with the historical method today, and the use of phrases of the form "The New X-ism" - where X equals any adjectival root-became commonplace in the early nineteen-fifties ».

27 BLOXHAM, Andy, « Festival of Britain 1951 : "A tonic for the nation" », *The Telegraph*, 20 janvier 2011, édition en ligne.

28 SMITHSON, Alison et Peter, « House in Soho », *Architectural Design*, n° 12, décembre 1953, p. 342.

29 Ibid., p. 342.

30 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 355-61.

31 Idem, p. 361.

32 MACARTHUR, John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review*, Vol. 10, n° 2, 2005, p. 101 : « Names claim propriety and authority ».



13



14

que le magazine trahit le modernisme en se rapprochant du goût populaire traditionnel et en faisant du pittoresque l'héritage anglais de l'architecture moderne. Cette idée, de l'importance du pittoresque, est soutenue par son directeur de thèse, Nikolaus Pevsner, qui l'introduit en tant que rédacteur littéraire adjoint chez l'*Architectural Review* en 1952. Banham continue toutefois, d'être une voix dissidente au sein du journal jusqu'en 1964.

### La relation avec la presse architecturale

Le Brutalisme a pu se développer rapidement au Royaume-Uni grâce à l'influence et la popularité des journaux d'architecture. L'*Architectural Review* est un des deux journaux d'influence des années 1950 en Angleterre, le deuxième étant l'*Architectural Design*. Ce sont tous les deux des mensuels aux discours bien différents.

Le premier représente les institutions déjà en place. Durant l'après-guerre, le magazine fait campagne pour l'application du pittoresque dans l'aménagement urbain.

L'*Architectural Design* a une démarche plus progressiste. Il introduit le terme brutaliste en 1953 dans la description de la maison de Soho du couple Smithson, sous la direction de Theo Crosby qui est éditeur technique de 1953 à 1962.

C'est un ami de longue date d'Alison et de Peter Smithson. Ils se rencontrent en Italie en 1948, leur ami éditeur leur a probablement donné un accès privilégié pour publier leur idée dans son magazine. Par ailleurs, pour augmenter son lectorat, le magazine a besoin de faire connaître des idées radicales à de nouvelles générations autant que les architectes ont eux aussi besoin des journaux d'architectures pour diffuser leurs idées.

L'*Architectural Design* finit par être dans les années 1960 et 1970 le magazine le plus influent en architecture en Angleterre, voire au monde, en empruntant la formulation de Steve Parnell<sup>37</sup>.

Cela est notamment rendu possible grâce à la montée du mouvement *Archigram*. Ce dernier rentre en continuité du Brutalisme tout en ayant une attitude opposée pour réunir l'art et la vie. *Archigram* voit l'art comme une sublimation, un idéal à atteindre ou une utopie. Cependant le Brutalisme se dirige dans une direction opposée, en ramenant l'art au niveau du banal. Cela se fait avec la promotion de « l'ordinaire » et le « tel que trouvé »<sup>38</sup>.

### Une volonté « d'anti-art »

Cette poursuite de « l'anti-art » fait partie des intérêts que soutient le groupe d'influence

auquel Peter Reyner Banham participe. Le critique prend part à l'*Independent Group*, qui se retrouve à l'*Institute of Contemporary Arts*. Ce groupement dissident rassemble des architectes, des artistes, des designers et des critiques, qui malgré des intérêts quelquefois contradictoires (allant de la pop culture à l'anti-art), reflètent tous le désir général de réviser les valeurs établies de la haute culture moderne<sup>39</sup>. Ils se réunissent en deux séries de sessions, en 1952 et 1955. Banham est le président principal des réunions à partir de 1952. Il participe à la conception de l'exposition : *Parallel of Life and Art*, qui a lieu à l'automne 1953.

Cette exposition est présentée par un groupe constitué d'Eduardo Paolozzi (1924-2005)<sup>40</sup>, Nigel Henderson (1917-1985)<sup>41</sup>, Alison et Peter Smithson, qui ont des aspirations identiques. Cette exposition, organisée à l'*Institute of Contemporary Arts* de Londres, a bousculé les institutions établies et choqué une partie de ses visiteurs.

L'exposition a pour but, en utilisant un « art autre », de rejeter le formalisme et les conventions strictes de beauté.

Pour cela, les artistes ont montré une série d'images floues aux sujets qui ne sont pas conformes aux standards typiques de l'art abstrait. Cela comprend des photographies assemblées et annotées par les quatre artistes [fig. 13 et 14]. Ils mettent aussi en scène des photos d'actualités provenant de diverses sources telles que l'archéologie, l'anthropologie ou encore la zoologie. Ils exposent aussi des rayons X, de l'architecture primitive, des études en slow-motion.

Ces images offrent des scènes de violence et des vues déformées ou encore des figures humaines anti-esthétiques, tout cela avec une texture grossièrement granuleuse considérée par les collaborateurs comme principales vertus de l'exposition. Au total 122 œuvres sont rassemblées, après avoir été choisies pour l'impact émotionnel qu'elles ont eu sur les organisateurs, et qui s'est reporté sur ceux qui sont venus voir l'exposition.

Cette notion d'anti-art se retrouve également dans la représentation graphique du Brutalisme, comme l'explique John Macarthur : « Le *New Brutalism*, précisément parce qu'il voulait se présenter comme un mouvement artistique (ou anti-mouvement) devait aus-

39 LANGEVIN, Jared, « Reyner Banham », *Architectural Review*, Vol. 16, avril 2011, p. 6.

40 Eduardo Paolozzi est un sculpteur et artiste écossais, mondialement considéré comme l'un des pionniers du pop-art. Il fait partie des artistes cités par Michel Tapié comme « anti-artiste », au côté de Pollock, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu...

41 Nigel Henderson est photographe et artiste documentariste anglais.

37 PARNELL, Steve, « Ethics VS Aesthetics Architectural Design 1965-1972 », *Field*, Vol. 4 (1), janvier 2011, p. 49.

38 *Idem*, p. 50.



si se représenter lui-même, par lui-même ; être brutal sur la page. Tout comme, si elle était considérée comme un mouvement artistique, l'architecture brutaliste ne pouvait pas avoir un style ou un ensemble de caractéristiques définies, elle ne pouvait pas non plus l'avoir en représentation graphique. Pour ce faire, il faudrait construire un point de référence externe. Pour être un mouvement avant-gardiste plutôt qu'un ensemble de caractéristiques observées, il devait paraître autonome et ne se comprendre que par la différence. »<sup>42</sup>.

Pour Banham, cette notion « d'anti-art » entre en compte lorsqu'il développe les caractéristiques du Brutalisme. Il explique cette idée dans son premier critère du Brutalisme : *imageability* ; traduisible en français par l'association des mots image et capacité, pouvant être traduit par « capacité à faire image ».

Il décrit l'image comme « quelque chose qui a une valeur visuelle, mais pas nécessairement selon les normes de l'esthétique classique. [...] L'image peut être définie comme *quod visum perturbat* - ce qui est vu, affecte les émotions »<sup>43</sup>.

Il continue en disant que ces réactions émotionnelles ne sont pas forcément « agréables » car l'image ne correspond pas à une définition classique de la beauté, et cela naturellement en réaction aux associations harmoniques des images faites par l'homme<sup>44</sup>.

L'architecture brutaliste intervient comme un élément nouveau inhabituel dans le paysage urbain. Cet élément nouveau vient alors se fixer dans notre imaginaire, car il est perçu comme surprenant ou inattendu. En utilisant ce terme *imageability*, qui n'est pas anglais, il entend désigner la forme et les effets

42 MACARTHUR, John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review*, Vol. 10, n° 2, 2005, p. 104 : « The new brutalism, precisely because it wished to present as an art movement (or anti-movement) needed also to represent itself, in itself ; to be brutal on the page. Just as, if considered as an art movement, New Brutalist architecture could not have any define style or body of characteristics, neither could it have this in graphical representation. To do so would be to construct an outside reference point. To be an avant-gardist movement rather than an observed set of characteristics, it had to appear autonomous and understood only through difference ».

43 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 358 : « Ultimately, however, it means something which is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics. [...] image may be defined as *quod visum perturbat* - that which seen, affects the emotions ».

44 *Ibidem* : « Something which is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics. [...] Image may be defined as *quod visum perturbat* - that which seen, affects the emotions, a situation which could subsume the pleasure caused by beauty ».

de celle-ci.

Laurent Stalder l'explique de la manière suivante : « Pourtant, au-delà de cette prétention à la nouveauté, il s'agissait avant tout de démontrer que l'architecture, outre ses stipulations techniques, constructives ou fonctionnelles, était aussi « l'image » - ou, pour reprendre les termes de Wittkower, « l'expression symbolique »<sup>45</sup>. Cette notion d'image, comme mémoire visuelle est un élément central de la thèse de Banham pour le Brutalisme.

Pourtant cette idée n'est pas soutenue par tous les membres du Brutalisme.

Par exemple, les Smithson n'ont pas fait de « l'image » un élément central de l'argumentaire brutaliste, même si cela ne veut pas dire qu'ils se sont désintéressés de ce thème. Comme le révèlent les propos de Peter Smithson en 1990 : « « image » était le mot favori de l'époque [...] « une bonne image » était le plus grand éloge possible, pour la photo du journal, pour une publicité [...] en fait pour n'importe quoi. »<sup>46</sup>.

Dirk van den Heuvel complète en disant qu'ils préfèrent parler de motifs et d'amas, de géométries et de textures, de processus, de traces et de souvenirs. Ils cherchent des structures ou des systèmes au-delà de l'image singulière ou du « visuel pur »<sup>47</sup>.

Pour eux, ce qu'il y a de plus significatif dans l'architecture brutaliste est sa structure, qui est la deuxième caractéristique de la théorie proposée par Banham.

## Visibilité de la structure

Dans ce deuxième critère, Banham souhaite une « structure lisible » tout en évitant que l'agencement soit dit classique ou de type palladien.

Cette notion de visibilité de la structure est un élément que l'on retrouve dès le premier bâtiment des Smithson : « [notre] intention, dans ce bâtiment, [est] de faire en sorte que la structure soit entièrement exposée, sans finitions intérieures dans la mesure du possible. L'entrepreneur doit viser un niveau

45 STALDER, Laurent, « 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image' : some remarks on the architectural debates in England around 1950 », *The Journal of Architecture*, Vol. 13(3), Juillet 2008, p. 275 : « Yet, above and beyond this claim to newness, the primary issue was to demonstrate that, besides its technical, constructional or functional stipulations, architecture was also the 'image' - or, again to quote Wittkower, the 'symbolic expression' ».

46 SMITHSON, Alison et Peter, « Team X in Retrospect », *The charged void*, New York : Monacelli Press, 2005, p. 2 : « "Image" was the favourite word of the period [...] "a good image" was the highest possible praise, for the newspaper photograph, for an advertisement [...] in fact for anything ».

47 VAN DEN HEUVEL, Dirk, « Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life », *The Journal of Architecture*, Vol.20(2), 2015, p. 303.



18



15



16



20

ECOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE  
D'UNIVERSITE LAUSANNE  
DROIT D'AUTEUR

15 /  
 Alison et Peter Smithson :  
*Secondary Modern School*  
 (aujourd'hui : Smithdon High  
 School), Hustanton, Angleterre,  
 1949-1954,  
 Photographie : John Maltby,  
 1954.  
 16 /  
 Idem,  
 Photographie : Reginald Hugo  
 de Burgh Galwey, 1954.  
 17 /  
 Louis Kahn : *Yale University Art  
 Gallery*, New Haven, Etats-Unis,  
 1947-1953,  
 Photographie : Jason R. Woods,  
 2016.  
 18 /  
 Vottoriano Vigano : *Istituto  
 Marchiondi Spagliardi*, Milan,  
 Italie, 1955-1957  
 Photographie : Architettura del  
 moderno, date inconnu.  
 19 /  
 Kenzo Tange : *Kagawa Prefec-  
 tural Office*, Kagawa, Japon,  
 1954-1958,  
 Photographie : Cotaro Tahara,  
 2013.  
 20 /  
 Alison et Peter Smithson :  
*Secondary Modern School*  
 (aujourd'hui : Smithdon High  
 School), Hustanton, Angleterre,  
 1949-1954,  
 Photographie : Maltby, John,  
 1954.

élevé de construction de base, comme dans un petit entrepôt » comme l'explique Peter Smithson<sup>48</sup>.

C'est pourtant dans leur deuxième réalisation, *Hunstanton School* (1949-1954) à Norfolk au Royaume-Uni, que Banham souligne la structure du bâtiment comme un élément essentiel du Brutalisme.

On peut remarquer que ce bâtiment a des proportions semblables à celles utilisées par l'architecte Ludwig Mies Van Der Rohe. Toutefois, dans le bâtiment des Smithson, il manque une séquence de poteaux, car ils ne sont placés que là où ils sont nécessaires. Lors de l'exposition *Parallel of Life*, Alison et Peter Smithson déclarent : « Nous n'allons pas parler de proportions ou de symétries. ».

En plus de mettre en évidence la structure de leur bâtiment, les Smithson en dévoilent le fonctionnement. Les éléments utilitaires comme la tuyauterie et l'installation électrique sont aussi apparents [fig. 15 et 16]. Banham conclut sur l'école Hunstanton de la manière suivante : « On peut voir de quoi Hunstanton est faite, et comment elle fonctionne, et il n'y a pas autre chose à voir que le

jeu des espaces. »<sup>49</sup>.

Il continue d'expliquer son deuxième point du Brutalisme en comparant la réalisation avec un bâtiment de Louis I. Kahn (1901-1974), *Yale University Art Gallery*, New Haven en 1951-1953 [fig. 17]. Le critique l'explique de la manière suivante : « Comme Hunstanton, il a un plan formel et axial (un peu plus sophistiqué dans sa planification, aussi) et son esthétique de base s'appuie fortement sur l'expression franche de la structure et des matériaux. »<sup>50</sup>. Ce plan permet alors de rendre visible son arrangement spatial, même de l'extérieur.

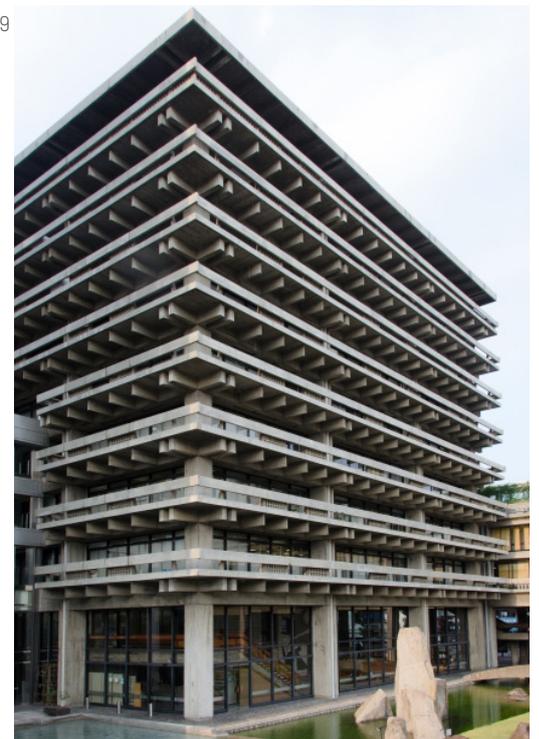
Cette volonté de montrer une « structure visible » est mise en valeur dans certaines architectures dont les éléments structurels sont projetés à l'extérieur du volume du bâtiment, tel que *Istituto Marchiondi Spagliardi* de Vottoriano Vigano (1919-1996) à Milan en 1960 [fig. 18]. Nous pouvons aussi citer le bâtiment de Kenzo Tange (1913-2005) avec le *Kagawa Prefectural Office* à Kagawa au Japon, dont le béton armé imite l'architecture traditionnelle japonaise. La structure provient d'une grille qui se continue et se projette à l'extérieur du bâtiment [fig. 19].

La grille ou la trame est un premier élément de lecture de la structure visible. Un deu-

48 SMITHSON, Alison et Peter « House in Soho », *Architectural Design*, n°12, décembre 1953, p. 342 : « It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The contractor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse ».

49 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n°708, décembre 1955, p. 357 : « One can see what Hunstanton is made of, and how it works, and there is not another thing to see except the play of spaces ».

50 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, p. 44 : « Like Hunstanton, it has a formal and axial plan (rather more sophisticated in its planning, too) and its basic aesthetics leans heavily on the frank expression of the structure and materials ».

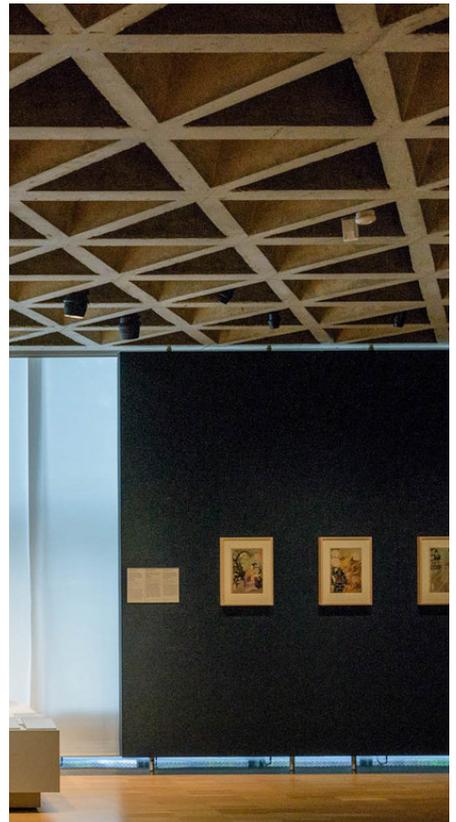




21



22



23

21 /  
Egon Eiermann : *Kaiser Wilhelm Memorial Church*, Berlin, Allemagne, 1956-1961,  
Photographie : Horstheinz Neuendorff, date inconnue.

22 /  
Georges Candilis et Shadrach Woods : *Nid d'Abeille*, Casablanca, Maroc, 1952-1953,  
Photographie : anonyme, date inconnue.

23 /  
Louis Kahn : *Yale University Art Gallery*, New Haven, Etats-Unis, 1947-1953,  
Photographie : Samuel Ludwig, 2018.

24 /  
Intérieur d'une librairie bombardée à *Holland House*, Londres, Royaume-Uni,  
Photographie : anonyme, 1940.

xième peut être le motif.

Certains éléments peuvent être considérés comme de « l'ornementation ». Dans certains bâtiments cela vient remplir des espaces vides.

Dans l'école dessinée par le couple Smithson, la structure en acier est remplie par de la brique pour assurer la stabilité du bâtiment [fig. 20].

Dans d'autres édifices, cela donne une opportunité à l'architecte de développer un motif entre deux éléments structurels.

Tel est le cas de la *Kaiser Wilhelm Memorial Church* à Berlin en 1956-1961 par Egon Eiermann (1904-1970) [fig. 21].

Des éléments de plus grandes échelles peuvent être aussi positionnés à l'extérieur du bâtiment, structurant la façade grâce à la répétition, bien que la structure de celle-ci ne soit pas très innovante et de manière générale préfabriquée.

Cela peut se matérialiser par l'usage de balcons projetés hors du bâtiment comme l'ont fait Vladimir Bodiansky (1894-1966) pour le bâtiment résidentiel avec ATBAT-Afrique à Alger ou bien Georges Candilis (1913-1995) et Shadrach Woods (1928-1973) à Casablanca [fig. 22]<sup>51</sup>.

Un dernier élément qui permet de mettre en place un motif est la structure du plafond, qui rend visible l'ossature visible, comme dans

l'édifice de Louis Kahn [fig. 23].

## Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale

Une des raisons possibles d'un usage prépondérant de la matière, laquelle peut être perçue dans certains cas comme exagérée, provient peut-être du contexte particulier de l'après Seconde Guerre mondiale et de l'abondance de ressources constructives.

C'est d'ailleurs dans ce contexte surréaliste persistant de la vie à Londres d'après-guerre que se forme l'*Independent Group* et que naît le Brutalisme pour reprendre les mots de Beatriz Colomina<sup>52</sup>.

Surréaliste car la vie continue malgré les chocs et les dures conditions de vie affligées par la guerre.

Comme l'analyse, dans le même article Beatriz Colomina, le « Brutalisme, même le mot lui-même, est inséparable de la guerre »<sup>53</sup>.

Chaque membre de l'*Independent Group* est marqué par la guerre, dont certains d'entre eux y participent même.

C'est le cas de l'artiste Nigel Henderson qui a été pilote de combat avant de souffrir d'une dépression nerveuse. L'*Independent Group* joue un rôle de thérapie pour lui, c'est peut-être le cas pour l'ensemble des membres du groupe.

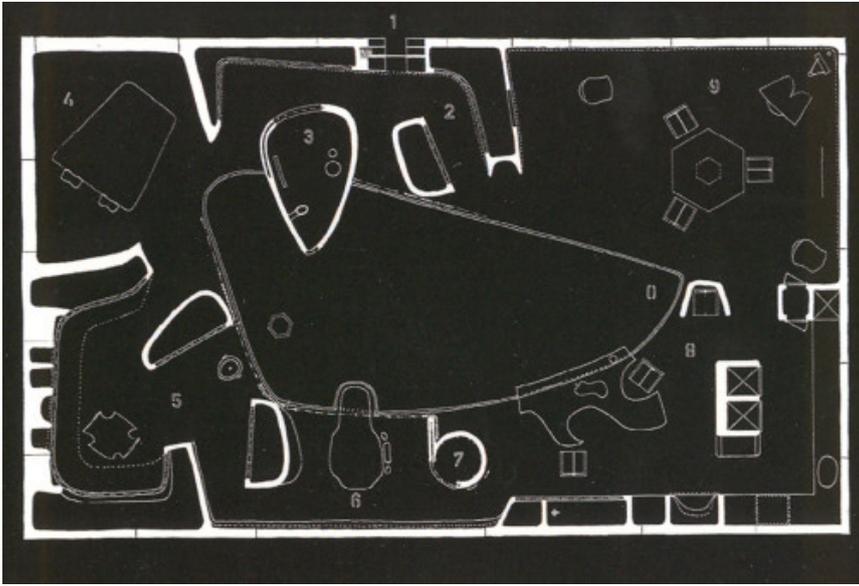
Eduardo Paolozzi, italo-écossais, a été détenu dans un camp d'internement en tant

51 A.T.B.A.T Atelier des bâtisseurs est à l'origine le bureau d'études techniques en charge de la construction de l'Unité d'Habitation de Marseille sous la direction de Bodiansky. Ce dernier propose à Georges Candilis de devenir le directeur de la filiale ATBAT-Maroc et ATBAT-Afrique.

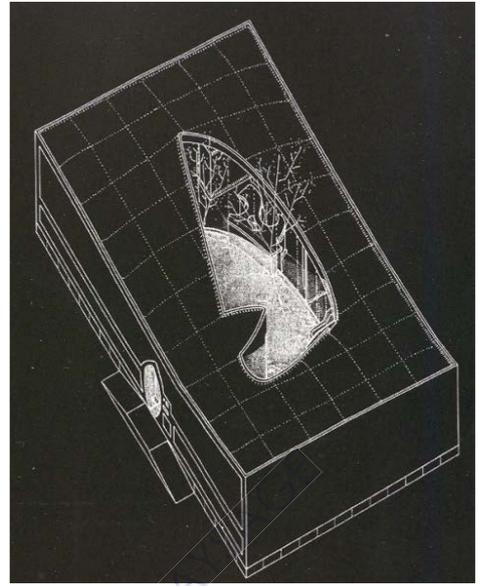
52 COLOMINA, Beatriz, « Brutalism and War », *Brutalism : contributions to the international symposium in Berlin 2012*, Zurich : Park Books, 2017, p. 18-19.

53 *Idem*, p. 21 : « Brutalism, even the word itself, is inseparable from war ».

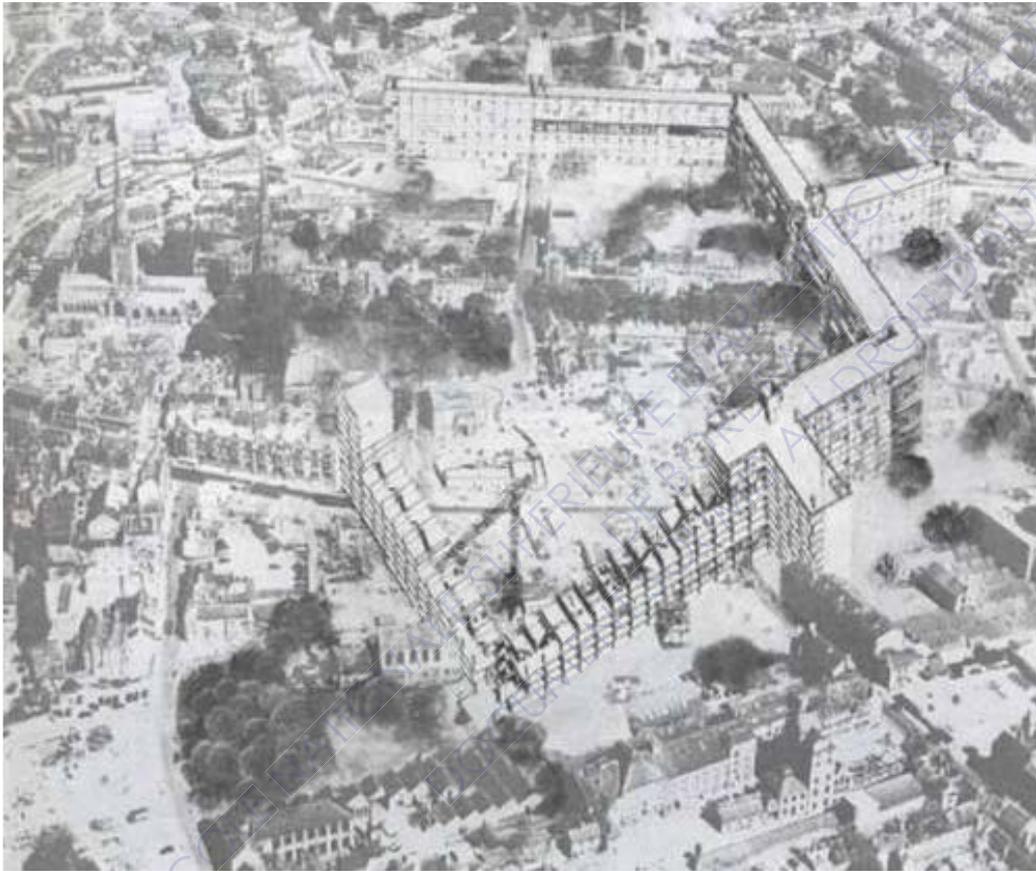




25



26



27

« qu'ennemi étranger » à ses 16 ans. Durant les étés précédant la guerre, il été envoyé pour les vacances dans un camp pour faire de lui un jeune fasciste, son père étant fasciné par Benito Mussolini (1883-1945).

Il finit par incorporer l'armée en rejoignant les Pioneer Corps<sup>54</sup>.

On peut aussi citer l'artiste hongroise Magde Cordell (1921-2008) qui est la seule de sa famille à avoir survécu à l'Holocauste. Peter Reyner Banham a travaillé pour l'industrie aéronautique.

Peter Smithson a été obligé de quitter l'école d'architecture à l'âge de 19 ans pour entrer dans l'armée et envoyé en Inde. Alison Smithson, sa femme, a passé son enfance sous les bombardements avant d'être évacuée en Ecosse.

James Stirling (1926-1992), membre de l'*Independent Group* et figure reconnue du Brutalisme, a participé au débarquement du Jour J : de son unité, seul son sergent et lui ont survécu. Cette énumération pourrait être prolongée longtemps...

Dans leur seconde exposition, *This is Tomorrow* qui a lieu à *Whitechapel Art Gallery* à Londres en 1956, toujours avec la participation d'Eduardo Paolozzi et Nigel Henderson, la guerre est toujours omniprésente. Ils y exposent leur installation *Patio & Pavillon*, avec en œuvre principale la *House of the Future*, une maison ouverte sur un patio interne et fermée sur l'extérieur [fig. 24 et 25]. Les allures de cette maison au style *Pop* et ses surfaces lisses cachent une tension non résolue, une peur structurelle<sup>55</sup>. Un besoin de se protéger de l'extérieur, c'est un bunker, un abri anti-aérien.

Ce souvenir du traumatisme causé par la guerre se retrouve dans un des premiers concours de logements publics, *Golden Lane Project* à Londres en 1952, auquel participent Alison et Peter Smithson, intervenant dans un site largement bombardé.

La représentation met l'accent sur l'image de dévastation plutôt que de la remplacer : le bâtiment brutaliste est placé délibérément sur un site bombardé, apparaissant comme un mur de protection en béton tel une fortification de défense [fig. 26].

### Une politique d'Etat

L'ampleur de la dévastation de la Seconde Guerre mondiale est considérable, et le Brutalisme devient un outil de reconstruction

façonné par l'Etat anglais.

Les premières architectures brutalistes commencent avec l'élection de *Labour Government* (parti travailliste anglais) jusque dans les années quatre-vingt, au début du mandat de Margaret Thatcher (1925-2013). Cette architecture est principalement associée aux logements publics et aux immeubles gouvernementaux. C'est dans cette optique de la Reconstruction qu'un nombre important de concours sont organisés par différentes institutions.

Le Brutalisme britannique est largement considéré comme le style architectural de l'État providence, « *Welfare State* ». C'est un moyen de construction bon marché, rapide, et qui peut répondre à des projets à grande échelle comme des logements, des hôpitaux, des écoles polyvalentes et une expansion massive des universités. La richesse énergétique du Royaume-Uni dans les années 1960 a permis de soutenir l'importante expansion de la construction brutaliste.

Toutefois, l'augmentation du prix des matières premières provoque un ralentissement évident dans la production architecturale de type brutaliste. Les différentes crises du pétrole des années 1970 augmentent fortement les prix des matériaux et des ressources premières nécessaires aux constructions architecturales.

De ce fait, le coût de production augmentant de manière considérable, les architectes doivent alors envisager de nouveaux modes de conception, ce qui mène à un abandon graduel de ces formes architecturales.

Grâce aux grandes réserves énergétiques, le Brutalisme n'a pas été hanté par la culpabilité face à leur consommation, voire une surconsommation de certains matériaux, et l'explosion de la construction des années 1960 a été une célébration de ces conditions exceptionnelles.

Le béton a donné aux architectes une toute nouvelle gamme de possibilités pour répondre à leurs besoins. Désormais, les bâtiments peuvent être intégrés dans n'importe quelle forme adaptée à leur fonction et à leur site. L'énergie bon marché a rendu le béton et l'acier disponibles en quantité et la technicité des ingénieurs du béton armé s'est rapidement développée.

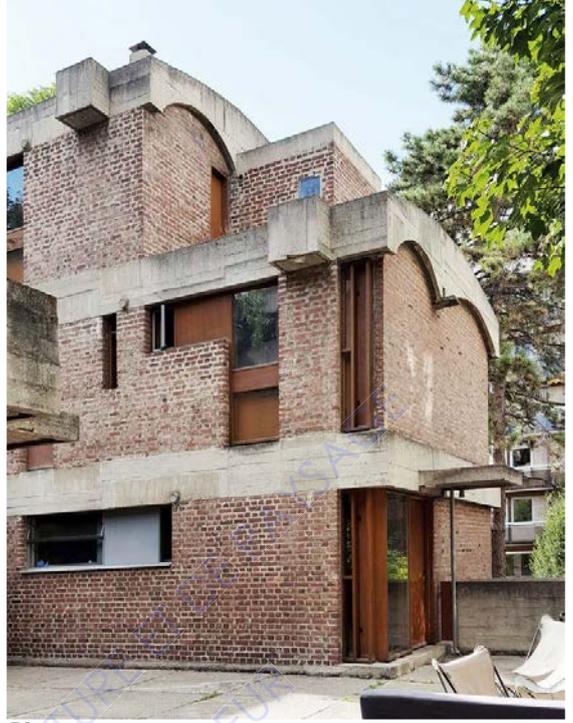
Pour la première fois dans l'Histoire, le poids des très grandes structures n'a plus besoin de descendre dans des murs verticaux et des colonnes, ni de suivre les lignes inflexibles des arcs et des voûtes. Il est facile de comprendre pourquoi cette réécriture complète des règles a incité les architectes à reconsidérer tout ce qui leur a été enseigné et à repenser tout ce que chacun a toujours consi-

<sup>54</sup> Cette branche de l'armée est composée essentiellement de combattants provenant de pays de l'Empire britannique ou de pays occupés par le régime nazi.

<sup>55</sup> COLOMINA, Beatriz, « *Brutalism and War* », *Brutalism : contributions to the international symposium in Berlin 2012*, Zurich : Park Books, 2017, p. 24.



28



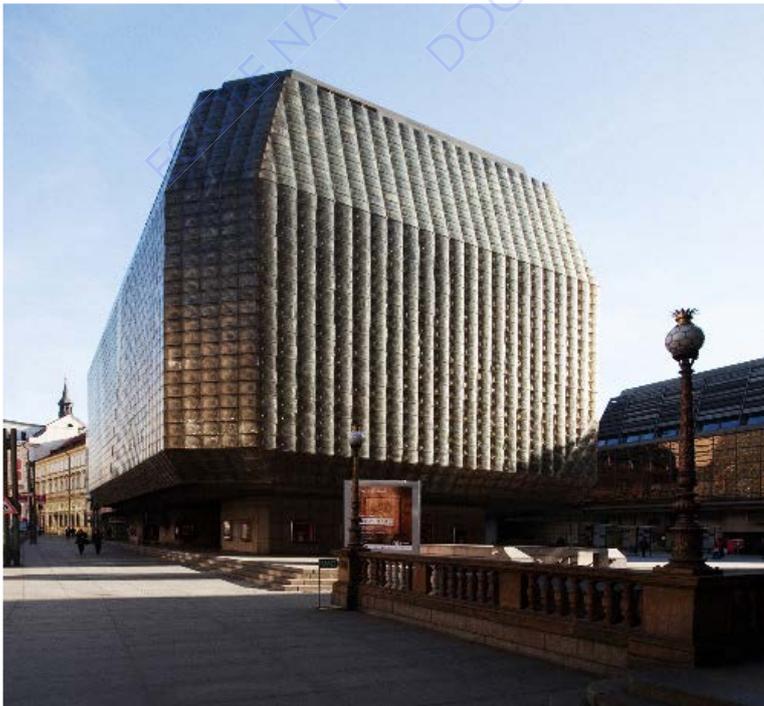
30



29



31



34

28 /  
Hugo Häring : *Farmhouse, Gut Garkau*, Royaume-Uni, 1923-1926,  
Photographie : Larry Speck, date inconnue.

29 /  
Alvar Aalto : *Säynätsalo Town Hall*, Säynätsalo, Finlande, 1949-1952,  
Photographie : Larry Speck, mai 2016.

30 /  
Le Corbusier : *Maisons Jaoul*, Paris, France, 1951-1956,  
Photographie : a+t research group, octobre 2018.

31 /  
James Stirling et James Gowan : *Langham Close*, Londres, Royaume-Uni, 1955-1958,  
Photographie : James O Davies, date inconnue.

32 /  
Arne Jacobson et Otto Weitling : *Town Hall Mainz*, Mayence, Allemagne, 1968 - 1974,  
Photographie : Larry Speck, date inconnue.

33 /  
Luigi Figini et Gino Pollini : *Chiesa della Madonna dei Poveri*, Milan, Italie, 1952 - 1954,  
Photographie : Larry Speck, date inconnue.

34 /  
Karel Prager : *Nova Scéna*, Prague, République-Tchèque, 1977-1983,  
Photographie : Národní divadlo, date inconnue.

déré comme acquis.

L'architecture de l'après-guerre a explosé en de nouvelles formes, de nouvelles idées de ce que le bâtiment peut et devrait être.

## Mise en valeur des matériaux

### « comme trouvé »

C'est grâce à la matérialité que Banham détermine le troisième point de sa définition, avec des matériaux « comme trouvé ». La possibilité d'avoir à disposition des matériaux peu onéreux a permis à ce volet de la définition de faire sens.

La structure du bâtiment est autant visible que les matériaux. Quand on évoque le Brutalisme, le béton est le premier matériau auquel on l'associe.

Toutefois, le Brutalisme utilise d'autres matériaux.

La brique joue aussi un rôle important que Banham justifie se référant à des précédents. Il cite les étables de la ferme *Gut Garkau* d'Hugo Häring (1822-1958) de 1922 comme référence [fig. 28]. Les planchers traversant la façade sont visibles sous forme de bandes de béton supportées par les murs de briques brutes.

De la même manière, pour la mairie de Säynätsalo d'Alvar Aalto (1898-1976) en Finlande, l'usage de la brique et du bois, met l'accent sur un lien à la fois rural et local [fig. 29]. On retrouve cet usage de la brique dans l'œuvre de Le Corbusier, dans les maisons Jaoul en 1956, il souligne la brique par des

plafonds incurvés [fig. 30].

James Stirling a été clairement impressionné par « l'image mémorable » quand il a visité ces bâtiments. Cette forte influence est visible dans la réalisation de *Langham Close* de Londres, qu'il réalise avec James Gowan (1923-2015) [fig. 31].

La brique offre une palette de couleurs variées, du rouge à l'orange ou du rose, et versatile, en forme aussi régulière ou incurvée.

La pierre naturelle est aussi employée comme la pierre de calcaire norvégienne dans le bâtiment de Arne Jacobson (1902-1971) et Otto Weitling (1930-) à Mainz en Allemagne [fig. 32]. On peut aussi citer l'*Eglise Madonna dei Poveri* à Milan par Luigi Figini (1903-1984) et Gino Pollini (1903-1991) [fig. 33].

Les matériaux industriels tels que le verre et l'acier se sont avérés problématiques du point de vue de leur « éthique » liée à la nature physique.

Ils ont nécessité une transformation physique et/ou chimique importante. En incorporant un matériau utilisé de manière archaïque, il apparaît alors « comme trouvé ».

Cette nouvelle altération humaine des matériaux permet de les intégrer dans la catégorie de bâtiments brutalistes dont le principal matériau est retravaillé pour compléter le critère « comme trouvé », en les travaillant ou les modifiant ils peuvent intégrer de nouveau le troisième critère.

Avec l'utilisation de 4 000 briques de verre soufflé, travaillées par l'industrie bohémienne, le *Nova Scéna* à Prague de Karel Prager (1923-2001) est un exemple d'architec-



32



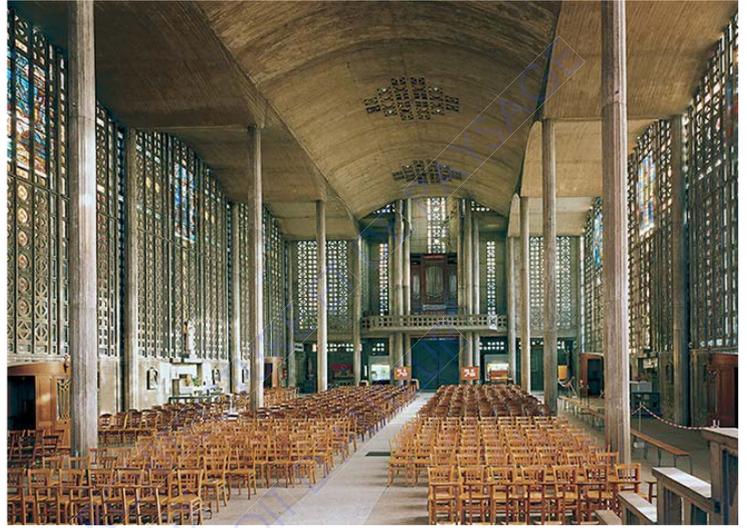
33



35

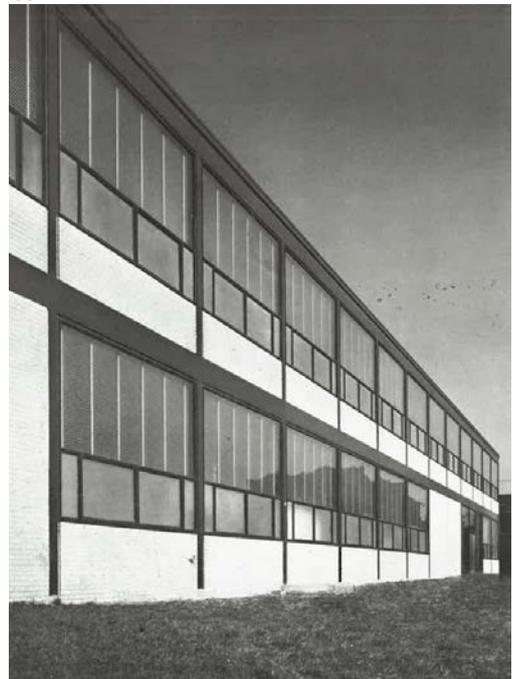


37



36

38



39



35 /

Frank Lloyd Wright : *Unity Temple*, Oak Park, États-Unis, 1905-0908, Photographie : Xavier de Jauréguiberry, 2018.

36 /

Auguste Perret : Notre-Dame-de-Raincy, Le Raincy, France, 1922-1923, Photographie : Martin Charles, date inconnue.

37 /

Friedrich Tamms : bunker, plage atlantique, Photographie : Paul Virilio, 1975.

38 /

Ludwig Mies Van Der Rohe : *Alumni Memorial Hall*, Chicago, États-Unis, 1945-1947, Photographie : Hedrich-Blesing, date inconnue.

39 /

*Ibidem*.

ture brutaliste composée essentiellement de verre [fig. 34]<sup>56</sup>.

Comme pour l'usage de la brique, l'emploi du béton nu apparaît avant le Brutalisme.

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, différents architectes laissent visible le béton, parmi eux Frank Lloyd Wright (1867-1959) avec le *Unity Temple* réalisé entre 1905 et 1908 aux États-Unis [fig. 35], ou bien Auguste Perret (1874-1954) avec Notre-Dame-de-Raincy (1922-1923) [fig. 36].

Certains critiques et historiens comme Christopher Beanland, considèrent que les bunkers peuvent être considérés comme les premiers bâtiments brutalistes, en termes d'image et de masse<sup>57</sup>. Ces bâtiments ont eu un impact fort sur les générations suivantes par leurs formes et leurs images. Ils arborent un béton apparent et permettant les formes les plus surprenantes.

En cela, il faudrait presque considérer Friedrich Tamms (1904-1980) de *l'Organisation Todt* comme le premier architecte brutaliste [fig. 37]. Les blockhaus utilisent un béton banché qui laisse apparaître le coffrage.

Pourtant, comme l'énonce Peter Banham dans son ouvrage de 1966, Le Corbusier est celui qui a réinventé le béton car il « en fit un nouveau matériau, utilisant sa grossièreté et celle du coffrage de bois pour créer une surface architectonique d'une noblesse rude, à l'instar des colonnes et temples doriques par le temps »<sup>58</sup>.

D'ailleurs Banham n'a cessé de reprendre les mots de Le Corbusier pour expliquer en quoi les matériaux sont essentiels au Brutalisme, que cela soit dans son article de 1955 ou dans son ouvrage de 1966. C'est la phrase qui ouvre son premier article : « L'Architecture, c'est, avec des matières brutes établir des rapports émouvants ».

Dans son article *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, il conclut son chapitre sur l'Unité d'habitation de Le Corbusier de la manière suivante : « La création de rapports émouvants avec des matières brutes devait devenir la préoccupation dominante du Brutalisme »<sup>59</sup>.

Toutefois, comme le rappelle le critique Francesco Tentori (1931-) dans son article de 1968, cette phrase de l'architecte fran-

56 VAN UFFELEN, Chris, *Massive, Expressive, Sculptural : Brutalism Now and Then*, Salenstein : Braun Publishing, 2018, p. 14-18.

57 BEANLAND, Christopher, *Concrete concept : brutalist buildings around the world*, London : Frances Lincoln, 2016, p. 19.

58 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, p. 16.

59 LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris : Flammarion, Malesherbes, 2014 [réé 1924], 255p.

co-suisse permet d'assimiler au Brutalisme à peu près ce que l'on veut<sup>60</sup>.

Les nouvelles technicités du béton découvertes après la Seconde Guerre mondiale ont permis une plus grande créativité de formes et des espaces. Derrière l'uniforme sobriété du béton, si on regarde de plus près, se cache une gamme subtile d'exubérance et de couleurs, un témoignage permanent de la façon dont le bâtiment a été construit<sup>61</sup>.

Cela correspond aussi à la vision de Banham, lorsqu'il décrit l'Unité d'habitation de Le Corbusier, car « on ne s'y contentait pas non plus des heureux effets du hasard : les planches du coffrage grossier étaient disposées avec un grand soin et imprimaient sur le parement l'équivalent moderne d'une sorte de maçonnerie »<sup>62</sup>. Banham continue son exposé sur la bâtiment de Le Corbusier en le félicitant avec un ton sarcastique, car pour lui en « France, [on] atteint rarement un degré de précision suffisant pour une clôture » lorsqu'on fait l'usage de béton<sup>63</sup>.

Cette remarque, quelque peu acerbe, semble souligner à quel point les bétonneurs anglais sont bien meilleurs que leurs voisins. Barnabas Calder, relativise cette comparaison et souligne la grande qualité des ouvrages des ouvriers du béton en disant qu'on peut les comparer aux meilleurs artisans charpentiers maçons<sup>64</sup>.

### L'héritage des Modernes : une prise de distance comme acte de naissance

S'il fallait désigner l'instigateur dans le jeu du détail qui a inspiré le premier bâtiment brutaliste, Le Corbusier est battu par Mies van der Rohe.

Le Corbusier a imaginé son projet de Marseille avec une structure métallique qu'il a dû abandonner au vu des circonstances économiques et politiques.

Mies lui outrepassa une des contraintes majeures des structures métalliques en installant la structure sous une isolation ignifugée. En déplaçant la structure vers l'extérieur, l'architecte révèle alors les poteaux métalliques.

Si Le Corbusier tire gloire des traces laissées par le banchage de son béton, l'édifice de

60 TENTORI, Francesco, « Phoenix Brutalism », *Zodiac*, n° 4, octobre 1968, p. 41 : « El hecho es que, gracias a Le Corbusier, a su "beton brut" y a su 'establecer aced des Matières Brutes des rapports émouvants' se puede asimilar al brutalismo prácticamente cualquier cosa ».

61 CALDER, Barnabas, *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism*, London : William Heinemann, 2016, p. 5.

62 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, p. 16.

63 *Ibidem*.

64 CALDER, Barnabas, *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism*, London : William Heinemann, 2016, p. 9.



40



41

Nigel Henderson : *Photograph showing children playing*, London, Royaume-Uni, c. 1949- c. 1956, Photographie : Nigel Henderson, c. 1949- c. 1956.

41 /  
Team X : de droite à gauche De Carlo, Peter Smithson, Van Eyck, Richards, Guedes, Alison Smithson, Coderch, Spoleto, Italie, 1976, Photographie : Sandra Lousada, 1976.

Mies présente une grande maîtrise des détails qui sont à peine visibles, principalement sur le travail de soudure [fig. 38 et 28].

De nombreuses racines du Brutalisme proviennent des grands maîtres du modernisme, le Brutalisme vient en opposition à celui-ci. Les architectes brutalistes sont en réaction au cube fonctionnaliste des héros du Mouvement moderne d'avant-guerre.

Cette opposition est visible dans la sécession au sein du Mouvement moderne entre le CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) et la Team X. Le CIAM se forme en 1928 avec la signature de la Déclaration de Sarraz comme point de départ du Mouvement moderne et fonctionnaliste.

La Charte d'Athènes fortement influencée par Le Corbusier lors du IV<sup>ème</sup> CIAM de 1932 réduit l'urbanisme à quatre grandes fonctions qui sont : habiter, travailler, se divertir, circuler.

Lors du CIAM IX en 1951, les premières idées dissidentes font leur apparition avec le groupe anglais MARS, (*Modern Architectural Research*), créé en février 1933, sous l'impulsion de Morton Shand (1888-1960), qui désigne Maxwell Fry (1899-1987) et Francis Reginald Stevens Yorke (1906-1962) comme membres fondateurs<sup>65</sup>.

C'est pourtant en 1953, lors du CIAM VIII à Aix-en-Provence, qu'émerge une résistance menée par Alison et Peter Smithson et Aldo Van Eyck (1918-1999), qui remettent en cause les quatre catégories fonctionnalistes.

La *tabula rasa* mis en avant par Le Corbusier ne fait plus sens face pour Alison et Peter Smithson qui exposent les photographies de Nigel Henderson montrant la réalité sociale et physique de l'Est de Londres, contexte dont il n'est plus possible de faire abstraction [fig. 40]. Les futurs membres de la Team X formulent une réaction critique face au report de ce neuvième CIAM.

Pour eux il est important d'être à la recherche d'un motif plus complexe que les quatre grandes fonctions établis lors du quatrième CIAM.

La scission complète a lieu au dixième et dernier CIAM qui a lieu à Dubrovnik en 1956.

Les contestataires s'identifient plus tard sous le nom de la Team X, qui regroupe principalement Georges Candilis, Shadrach Woods (1923-1973), Jaap « Jacob » Bakema (1914-1981), John Voelcker, Sandy van Ginkel (1920-2009) et les époux Jill « Gillian » et William « Bill » Howell (1927-200, 1922-1974)

[fig. 41]<sup>66</sup>. Un des points central du désaccord entre le CIAM et la Team X est l'usage du matériau. À l'époque, beaucoup de bâtiments modernes sont construits avec une apparence blanchie à la chaux, bien qu'ils soient en acier ou en béton. Pour les brutalistes, dont certains sont affiliés à la Team X, les matériaux visibles permettent de montrer « l'honnêteté » du bâtiment. Ils se réfèrent à « l'éthique » souhaitée par Banham.

La principale mésentente chez les brutalistes : éthique ou esthétique. Est-ce que le Brutalisme doit suivre seulement un de ces deux préceptes ou peut-il être défini par les deux en même temps ? C'est ce que sous-entend le titre de l'ouvrage de Banham de 1966, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*

Les Smithson et la critique ont œuvré pour la promotion de l'éthique plus que l'esthétique, privilégiant la vérité de la structure et l'utilisation honnête des matériaux dans leur état tel que « trouvé ». Pour eux, l'esthétique englobe principalement l'image de l'édifice, celle qu'elle renvoie. Au cours de l'évolution du Brutalisme, l'esthétique est aussi de plus en plus privilégiée.

Le terme se réfère principalement aux bâtiments en béton, souvent réalisés avec des éléments de structures grossières et des surfaces de textures brutes. Banham confesse dans son livre de 1966, qu'en « dépit de toutes les belles phrases sur "une éthique et non une esthétique", le Brutalisme n'est jamais sorti de son cadre esthétique ».

Il conclut son ouvrage de la manière suivante : « Je ne prétends pas ne pas avoir été séduit par l'esthétique du Brutalisme, mais la tradition toujours vivante de son point de vue éthique, la persistance de l'idée que la parenté entre les parties d'un bâtiment et les matériaux est une moralité efficace – cela, pour moi, validera toujours le Brutalisme »<sup>67</sup>.

Dans le dernier chapitre de son ouvrage qu'il intitule « Mémoires d'un survivant », on comprend donc bien le double rôle joué par Reyner Banham depuis la naissance du Brutalisme. Il occupe autant un rôle d'acteur du « mouvement », en prenant part aux différents groupes de pensée, mais aussi théoricien et influenceur, afin de les diriger vers ce qu'il souhaite.

65 Le groupe a été créé dans le but de représenter le Royaume-Uni au CIAM. En 1942 il propose un plan radical pour la reconstruction de Londres, le groupe compte plus de 58 membres. Il finit par se dissoudre en 1957.

66 FRAMPTON, Kenneth, « Chapter 3 : The vicissitudes of ideology : CIAM and Team X, critique and counter-critique 1928-68 », *Modern architecture : a critical history*, London : Thames & Hudson, 1980, p. 269-279.

67 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, p. 135.



En filigrane de la conclusion de son livre de 1966, de par sa construction théorique et sa mise en application, on peut comprendre que le Brutalisme est européen à son origine. Le regard porté au Brutalisme est principalement focalisé et orienté sur l'Europe en raison de nombreux points. En effet, la fin de la Seconde Guerre mondiale correspond à une volonté de distance avec les modernismes par les acteurs qui initient une scission, formant ainsi une définition théorique avec une spécificité de forme et de démarche.

Banham omet de spécifier que l'architecture brutaliste est déjà particulièrement présente dans de nombreuses parties du monde, dont l'Argentine dès 1966, contrairement au Mouvement moderne qui s'est peu développé en Amérique du Sud.

C'est dans cet intérêt de l'échelle mondiale que nous allons nous intéresser au Brutalisme en Argentine. Cette mise à distance géographique, nous permet de rechercher les composantes du Brutalisme permettant de « faire mouvement », et dans le même temps confronter la théorie à la pratique afin d'en vérifier l'importance. D'après l'étude de vingt-et-un édifices se trouvant dans sa capitale, Buenos Aires, nous allons tenter de révéler son origine, ses spécificités, et son importance.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PREMIER RECHERCHÉ



# LE TERRITOIRE D'INVESTIGATION COMME MISE EN PERSPECTIVE DU BRUTALISME

Dans ce chapitre, nous essayerons de mettre en exergue l'émergence des productions architecturales qui sont considérées comme brutalistes sur le continent sud-américain, plus particulièrement sa propagation en Argentine.

Les exemples étant particulièrement nombreux dans les grandes villes du nord du pays, comme Mendoza ou Cordoba, nous avons décidé de restreindre notre étude aux édifices de la capitale Buenos Aires.

Ce choix s'explique d'un nombre important de réalisations brutalistes dans cette seule ville et des programmes hétéroclites qui les composent, lesquels ont été réalisés par une quantité importante d'architectes.

Dans le cadre des études sur les productions architecturales, le territoire sud-américain semble ne pas être totalement inexploré.

Sa production architecturale est souvent mentionnée mais généralement peu développée. Cette partie du continent américain est peu représentée dans l'ouvrage de 1966 de Peter Banham lorsqu'il recense les œuvres brutalistes. Il ne signale qu'un seul bâtiment en Amérique Latine, à savoir les habitations *Quinta Normal* à Santiago du Chili par Bresciani, Valdes, Castillo et Huidobro en 1961-1963 [fig. 42]<sup>68</sup>.

Pourtant, dès 1955, le MoMA (*Museum of Modern Art*, New York) s'intéresse à ce vaste territoire dans une exposition nommée *Latin American Architecture Since 1945* qui se déroule en ses murs de novembre 1955 à février 1956. Elle regroupe quarante-neuf bâtiments, sous la direction de Henry-Russell Hitchcock (1903-1987). Il n'y est mentionné que deux édifices argentins, la maison du Dr. Curutchet de Le Corbusier à La Plata, construite entre 1948 et 1953, et la *Casa del Puente* d'Amancio Williams (1913-1989) à Mar del Plata, construite entre 1943 et 1945. Dans

68 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, p. 119.



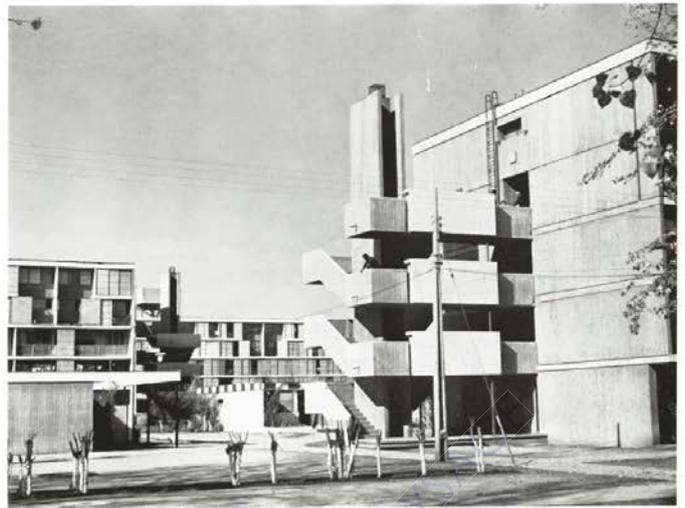
178  
Détail du centre commercial



179  
Centre commercial

180 - 182  
Branzoni, Valdes, Cusillo et Huidobro: habitations Quinta  
Normal, Santiago de Chili, 1961 - 63  
180  
Escalier extérieur  
181  
Pignon d'un bâtiment à 6 niveaux  
182  
Maisons jumelées à 2 niveaux

118



181

180

182



119

42

43



42 /  
 BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*  
 Londres : The Architectural Press, 1966, p. 118-119.  
 43 /  
 Barry Bergdoll : *Latin America in Construction ; Architecture 1955-1980*, MoMA, 2015  
 Photographie : Thomas Griesel, 2015.  
 44 /  
 Le Corbusier : *Plan Director para Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentine, 1938.

le catalogue d'exposition, entre l'introduction et la conclusion, on peut dénombrer au total six bâtiments argentins<sup>69</sup>. Plus récemment, en 2015, le MoMA a organisé une nouvelle exposition sur le continent sud-américain, intitulée *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, co-dirigée par Barry Bergdoll (1955-). Dans le livre d'exposition, tout un chapitre est consacré à l'Argentine<sup>70</sup>. Si ces deux expositions ainsi que leurs catalogues s'intéressent principalement à l'architecture moderne, seulement quelques œuvres brutalistes sont mentionnées.

Contrairement aux deux expositions du MoMA, nous allons nous focaliser sur les édifices brutalistes, d'abord en essayant de comprendre comment le Brutalisme s'est développé en Argentine puis en étudiant les bâtiments brutalistes à Buenos Aires.

## La diffusion en Argentine

Comme nous l'avons vu en Europe, le Brutalisme se manifeste dès la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945, et s'accroît de manière considérable avec les politiques de la Reconstruction.

Sur le continent européen, le Brutalisme puise abondamment ses racines au contexte post-Seconde Guerre mondiale. En revanche, le contexte d'émergence du Bruta-

69 HITCHCOCK, Henry-Russell, *Latin American architecture since 1945*, New York : The Museum of Modern Art, 1955, 203p.

70 BERGDOLL, Barry ; COMAS, Carlos Eduardo Dias ; LIERNUR, Jorge Francisco et REAL, Patricio del, *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New York : The Museum of Modern Art, 2015, 320p.

lisme est bien différent en Argentine car le pays ne participe pas à la guerre. De ce fait, nous pouvons nous interroger sur l'origine du développement du Brutalisme en Argentine.

## L'influent voyage de Le Corbusier en Argentine

Rappelons dans un premier temps que Buenos Aires a polarisé l'attention internationale au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

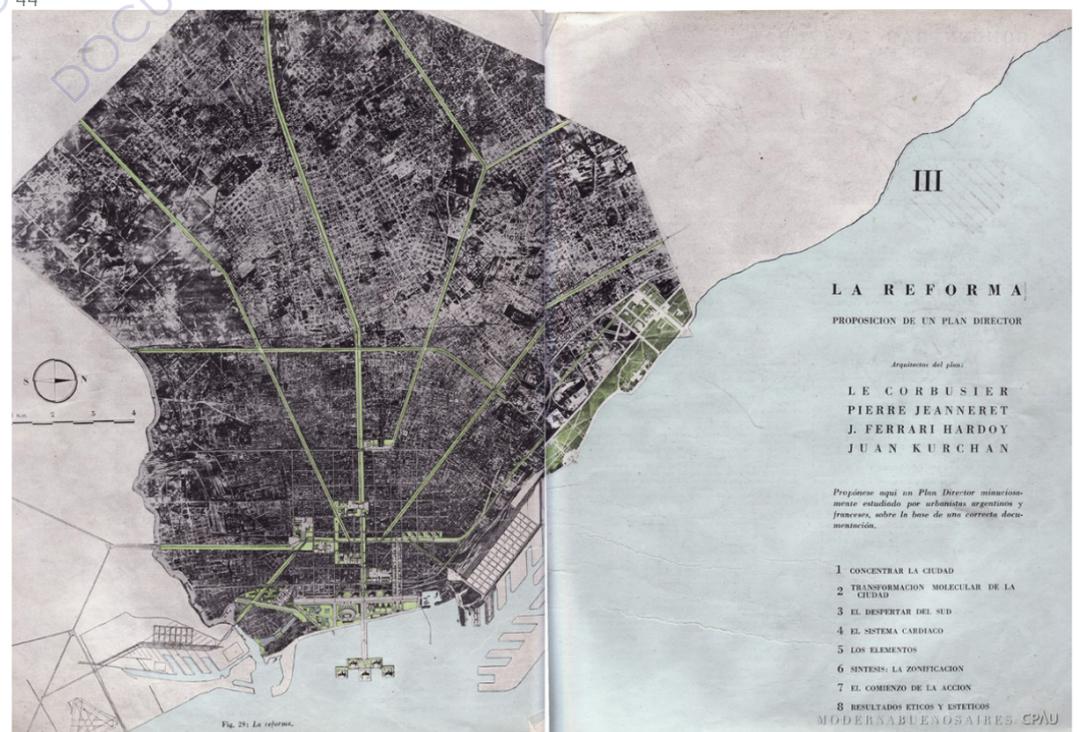
En effet, son produit intérieur brut du pays a connu une forte croissance à cette période. En 1913, le pays est classé dans les dix nations les plus riches au monde par habitant. Grâce à ses boulevards et ses monuments, la ville de l'époque est conforme aux transformations urbanistiques effectuées à Paris ou Madrid et correspond à l'idéologie de *City Beautiful* des Etats-Unis<sup>71</sup>. Cette stabilité économique s'affaïsse quelque peu dans les années 1930, à la suite de la crise boursière de 1929.

Il est possible d'établir des liens étroits entre l'introduction des formes modernes en Argentine et le séjour que Le Corbusier y effectue en 1929.

En effet, il est invité à Buenos Aires par Victoria Ocampo (1890-1979), femme fortunée qu'il a rencontrée à Paris. En 1929, il donne un cycle de dix conférences à Buenos Aires à l'*Associacion Amigos del Arte* et à l'*Associacion Amigos de la Ciudad*. Le Corbusier publie par la suite un livre portant sur ces confé-

71 Le concept de la *City Beautiful* a vu le jour en réponse à l'exposition universelle de 1893 de Chicago avec pour message que les villes doivent aspirer à une valeur esthétique pour leurs habitants.

44





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE  
DE BOUTICHERIE  
DOCUMENT SOUMIS AU

rences intitulé *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*<sup>72</sup>.

Durant ce séjour en Amérique du Sud, Le Corbusier a les premières intuitions de ce qui devient plus tard un plan directeur pour la ville de Buenos Aires. En 1937, il développe ce projet avec l'aide de Jorge Ferrari Hardoy (1914-1977) et de Juan Kurchan (1913-1972) à Paris. Ce projet n'est jamais mis à exécution, mais il le publie toutefois en 1947. Il a pour but de proposer des solutions à cette ville qu'il juge trop distendue, avec de nombreux problèmes de congestions.

Toutefois, il applique un « zoning » plus complexe que les quatre fonctions émises par la Charte d'Athènes (habiter, travailler, se divertir, circuler).

Dans ce plan, Le Corbusier imagine un geste « vertical », dans l'idée du Nouveau Monde avec des gratte-ciels de la « cité d'affaires ». Il l'imagine comme une tête lumineuse qui se reflète dans le *Río de la Plata*, comme le montre l'illustration qu'il inclut dans la publication sur le *Plan Director para Buenos Aires*, PDBA [fig. 43]<sup>73</sup>. C'est d'ailleurs dans cette zone, aujourd'hui appelée *Puerto Madero*, que se trouvent un certain nombre d'œuvres brutalistes.

Cette projection de Le Corbusier a finalement pris forme. Il préconise de placer la cité universitaire au nord de la ville ; à la fin des années 1950, la ville choisit le même emplacement pour y construire les édifices universitaires. Dans ce complexe, deux pavillons sont des bâtiments brutalistes.

Après son départ, Le Corbusier continue d'exercer sur place une forte influence, par l'intermédiaire de nombreux architectes.

En plus d'un rayonnement important de ses idées, il se lie d'amitié avec Amancio Williams qui lui envoie une lettre de présentation jointe de ses travaux. Séduit par les productions de l'architecte argentin, Le Corbusier montre les travaux à son chef d'atelier André Wogensky (1916-2004).

Ce dernier, en tant que directeur de la revue *L'Homme et l'Architecture*, envisage aussitôt de les publier en avril 1947.

L'année suivante, Le Corbusier reçoit une commande pour la villa du Docteur Curutchet. Amancio Williams supervise la réalisation de l'ouvrage qui est finalisé en 1953. C'est la seule production de Le Corbusier en Amé-

rique Latine.

Comme le rappelle Barry Bergdoll, un grand nombre d'architectes sud-américains ont travaillé dans les ateliers du 35, rue de Sèvres<sup>74</sup>. C'est le cas de Jorge Ferrari Hardoy et Juan Kurchan qui ont participé au plan directeur de Buenos Aires durant leur venue à Paris.

L'association créative de certains architectes a été possible lors de leur passage dans les ateliers de Le Corbusier : Antoni Bonet i Castellana (1913-1989) avec Jorge Ferrari Hardoy, et Juan Kurchan.

Ils forment le *Grupo Austral*, qui donne une impulsion aux débats du Mouvement moderne en Argentine à la fin des années 1930.

Antoni Bonet est un architecte espagnol d'origine catalane. Dès 1932, il commence sa carrière dans l'atelier barcelonais de Josep Lluís Sert (1902-1983) et Torres Clavé (1906-1939). Il est membre du GATCPAC (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*) qui devient le GATEPAC (*Grupo de artistas y técnicos catalanes para el progreso de la arquitectura contemporánea*), la branche catalane puis espagnole du CIAM. A la fin de ses études, en 1936, il part travailler dans les ateliers de Le Corbusier. Il y rencontre ses deux futurs associés, Jorge Ferrari Hardoy et Juan Kurchan.

En 1939, tous deux décident de retourner en Argentine, Antoni Bonet les rejoint pour fuir la guerre civile espagnole. Le *Grupo Austral* voit le jour en juin 1939. Ils éditent leur manifeste dans la revue *Nuestra Arquitectura*.

Au total, ils publient trois articles dans cette revue pionnière dans la diffusion de l'architecture moderne en Argentine. Dix architectes adhèrent à leurs idées. Le seul authentique manifeste architectural du *Grupo Austral* est la *Casa de Estudios* à Buenos Aires, construite en 1938 [fig. 45].

En juillet 1941, n'ayant pas eu plus de chance de concrétiser leurs idées avec des constructions, le *Grupo Austral* cesse de fonctionner en tant que tel.

Ce groupe prône une architecture libérée des dogmes moraux, sociaux et esthétiques hérités et exhorte à ce que, par la connaissance de l'individu, elle soit capable d'interpréter la psychologie collective pour s'humaniser et compléter l'union entre architecture, urbanisme et architecture intérieure.

Pour Silvio Plotquin, qui introduit l'Argentine dans le catalogue d'exposition du MoMA en 2015, le *Grupo Austral* propose un paradigme

72 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Georges Crès & Cie, 1930, 268p.

73 RIGOTTI, Ana María, « Le Corbusier's Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities », *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 40 (2), 2016, p. 123.

74 BERGDOLL, Barry (éd.), *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 34.



formel axé sur les matériaux<sup>75</sup>.

### Les matériaux : la vitrine du développement argentin

Une deuxième phase d'urbanisation a lieu à partir de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Comme le décrit Barry Bergdoll, cette spectaculaire urbanisation de l'Amérique Latine après 1945 a transformé la culture architecturale de cette vaste région et a produit de nombreux débats productifs de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>76</sup>. C'est dans ce contexte de développement rapide et étendu que le Brutalisme apparaît en Argentine<sup>77</sup>.

Même si l'économie argentine est fortement touchée par la Grande Dépression des années 1930, le PIB (Pouvoir Intérieur Brut) par habitant de l'Argentine reste supérieur à celui du Japon, de l'Italie ou de l'Espagne jusqu'à la fin des années 1960.

Cela est possible grâce aux politiques mises en place afin d'atteindre l'autosuffisance industrielle en mettant en avant ce secteur d'économie. C'est dans ce contexte que de nombreuses réalisations brutalistes deviennent des vitrines de certaines industries du bâtiment.

Parmi elles, on peut trouver celle du béton dont la tradition en Amérique Latine apparaît dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour Buenos Aires, cela commence en 1912 lorsque les Bétons armés Hennebique ouvrent une succursale dans la capitale.

Cette promotion des matériaux par l'architecture se note aussi dans le bâtiment SOMISA [cat. 9], de Mario Roberto Alvarez (1913-2011) construit entre 1966 et 1977 [fig. 46]. Cet édifice représente bien le lien entre l'industrie et le domaine architectural. Fondé en 1947, la *Sociedad Mixta Siderurgica Argentina* a besoin d'un nouveau siège social. Il est réalisé avec une structure apparente construite exclusivement de poutres en acier.

Comme le rappelle Barry Bergdoll, l'architecture des pays sud-américains a prospéré en même temps que d'intenses débats politiques et économiques sur la modernisation<sup>78</sup>. Une grande partie de l'architecture

de l'époque met l'accent sur la maîtrise technique de l'expression lyrique et sur une forme sans précédent, souvent avec des accents héroïques de la capacité de l'architecture à accélérer la modernisation du développement économique et social, ainsi que l'intégration des riches économies en ressources. Avec l'usage de ces différents matériaux, les édifices de sa capitale expriment la volonté de l'Argentine de valoriser son économie pour en faire une vitrine de la modernisation du pays.

Dans la préface de l'exposition de 1955, Arthur Drexler écrit : « la quantité de constructions latino-américaines actuelles dépasse la nôtre, l'apparition là-bas de villes majoritairement "modernes" nous donne l'occasion d'observer des effets que nous n'anticipons encore que nous-mêmes »<sup>79</sup>.

L'Amérique du Sud, après la Seconde Guerre mondiale, est devenue un territoire d'essai des idées urbanistiques et architecturales de Mies, Sert et Le Corbusier, où de nombreux architectes ont travaillé.

La fin de la guerre a non seulement marqué l'arrivée d'idées venant d'Europe, mais aussi l'intérêt de la presse architecturale pour les productions de cette région.

Les voyages transatlantiques redevenus possibles, la presse architecturale dédie des articles au Brésil comme l'*Architectural Review* en mars 1947, l'*Architecture d'Aujourd'hui* durant la même année, ou le magazine italien *Domus* et allemand *Werk*, en janvier 1948.

Les revues s'intéressent rapidement aux autres pays autour du Brésil, comme le démontre l'exposition de 1955 organisée par Henry-Russell Hitchcock.

### La presse architecturale : un pilier récent de la diffusion

Les publications européennes sur l'Amérique Latine se multiplient. Elles ont probablement influencé les publications argentines, dont le rayonnement reste limité au pays.

Par conséquent, il est difficile d'évaluer si ces dernières ont eu une quelconque incidence dans la diffusion des idées argentines sur les autres continents.

*Revista de Arquitectura*, *Summa* et *Nuestra Arquitectura* sont les trois journaux qui publient les productions architecturales argentines.

Les années 1960 ont été les plus prolifiques concernant les publications architecturales

<sup>75</sup> PLOTQUIN, Silvio, « Argentina », *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New-York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 93 : « A collective conversation about production and roles of architecture began with the formation, in 1938, of the Grupo Austral, which proposed a formal, materials-oriented paradigm embodied in the ateliers by Antoni Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, and Juan Kurchan ».

<sup>76</sup> BERGDOLL, Barry, *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 17.

<sup>77</sup> CACHOLA SCHMAL, Peter, ELSER, Oliver, KURZ, Philip, *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 16.

<sup>78</sup> BERGDOLL, Barry, *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 34.

<sup>79</sup> DREXLER, Arthur, « Preface », *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New-York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 9 : « The quantity of current Latin American building exceeds our own, the appearance there of predominantly «modern» cities gives us the opportunity to observe effects which we ourselves still only anticipate ».



## La Torre Dorrego

Proyecto y dirección de la obra: estudios Luis T. Caffarini, Alfredo Joselevitch-Alberto Ricur. Construcción: Polledo S.A.I.C. y F. y Roberto S. J. Servente S.R.L. Programación: Ing. Anibal Petersen. Comité: CAPATH. Ubicación: Avda. Dorrego 2269, Capital Federal.



El proyecto y la dirección integral de esta obra, ubicada en la avenida Dorrego 2269, Capital Federal, están en manos de los estudios pertenecientes a los arquitectos Luis T. Caffarini y Alfredo Joselevitch-Alberto Ricur, asociados en esta oportunidad. Juntos, estos estudios ganaron el concurso privado de anteproyectos que se realizó entre trece estudios de Buenos Aires.

La construcción de la torre Dorrego fue otorgada mediante licitación a las compañías Polledo S.A.I.C. y F. Roberto S. J. Servente Ingeniero Civil S.R.L., asimismo asociados al efecto. El ritmo actual con que se cumplen los trabajos se hizo posible por una programación de las denominadas de "camino crítico" cuyos aspectos y aplicación estuvieron a cargo del ingeniero Anibal Petersen.

El edificio es propiedad de la Cooperativa de Vivienda, Crédito y Consumo Limitada denominada "Casa Propia, Abierta y Bienestar", conocida a nivel público con la sigla de CAPATH. Es una entidad, sin fines de lucro, civil, y cuyos objetivos se condensan básicamente en entregar las viviendas a sus afiliados a costo estricto. Los adherentes son jefes y oficiales de las fuerzas armadas.

Al ritmo actual de los trabajos, se espera haber terminado la Monumental Torre Dorrego hacia fines de setiembre de 1970. Según sus creadores, será el edificio de viviendas de mayor superficie cubierta hecho en la República Argentina.

### EL PROYECTO

La planta del edificio responde en su diseño general, a dos secciones de planta circular colocadas uno a continuación de otro y de diferente radio.

El edificio ocupa el 23 por ciento de la superficie aprovechable del terreno. El resto ha sido reservado para la instalación de jardines en una superficie que excede holgadamente los márgenes impuestos por la reglamentación municipal. Los proyectistas estiman que pudo haberse ocupado hasta casi la mitad del predio, cosa que no se hizo por razones de buen diseño y para obtener

47

48

49

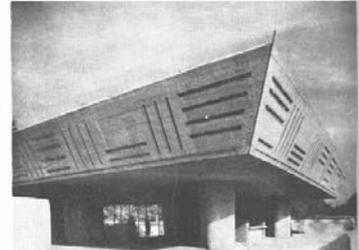
379 junio 1961

nuestra arquitectura

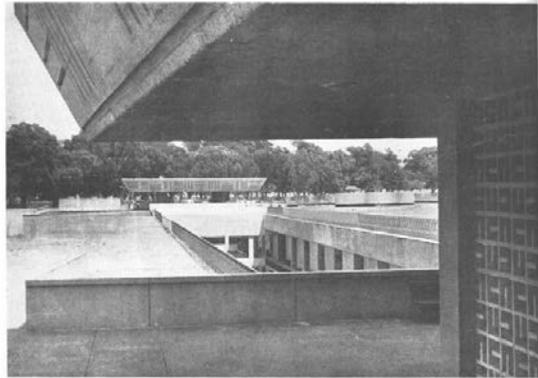
### En el cementerio de Chacarita

1  
2

Fue en el cementerio de Chacarita donde se ensayaron los primeros patrones abstractos del grupo de los que se ilustran en esta nota: los galerías que se desarrollan próximas a la entrada de la metrópolis constituyen buenos ejemplos al respecto. Largo, y de acuerdo con un plan de remodelación del cementerio, se destinó a este mismo tipo de construcción una zona en forma de trapezoides que figura en el plano de conjunto y que se denominó sexto panteón. Dentro de él se definieron secciones de formas triangulares que se fueron construyendo en forma intermitente. En este artículo se publican las secciones D1, D2 y D3. Cuando estas secciones comenzaron a proyectarse ya estaban construidos los sectores D1, D2 y D3.



1. Uno de los templos de acceso.  
2. Desde uno hacia otro templo.



36

en Argentine.

*Revista de Arquitectura* est publiée de 1904 à 1915. La revue est dans un premier temps estudiantine entre 1915 et 1917, jusqu'à ce que la *Sociedad Central de Arquitectos* rejoigne le comité de direction de celle-ci. C'est un mensuel jusqu'en 1951, puis par intermittence jusqu'en 1961. Dans le même temps, la SCA (*Sociedad Central de Arquitectos*) commence à éditer un bulletin en 1955 nommé *Revista de la SCA*. En 1986, le journal reprend son nom d'origine *Revista de Arquitectura*. Celui-ci continue à paraître aujourd'hui.

Peu de temps après, *Nuestra Arquitectura* commence à être publié par Walter Hylton Scott, ingénieur américain. Ce magazine d'architecture est imprimé entre août 1929 et mai 1986 avec un total de 523 numéros diffusés. Tiré sans le soutien d'aucune institution professionnelle, il a été un des organes de presse majeurs de l'architecture locale et nationale jusqu'au milieu des années 1960, quand il commence alors à être concurrencé par *Summa*<sup>80</sup>.

*Summa* est apparu en 1963. En 1993, la revue est remplacée par un nouveau projet éditorial nommé *Summa+*. Ce magazine publie le travail des architectes argentins et les productions étrangères les plus importantes. Les quatorze premiers numéros sont consacrés à l'architecture moderne au Mexique, au Brésil, au Chili, en Uruguay et en Argentine. La revue est aussi renommée en raison de son rôle dans la diffusion des différentes alternatives que le champ disciplinaire connu. Comme la *Revista de Arquitectura*, *Summa* publie les travaux clés tels que les concours des années 1960 tels que : la *Biblioteca Nacional* [cat. 6], le *Jockey Club*, l'*Edificio Peugeot* (de par son caractère international), l'*Escuela en Catalinas Sur*, le *Colegio Mayor de Madrid*, l'*Hospital Nacional de Pediatría* [cat. 17]. Enfin, entre 1951 et 1957, la revue *Nueva Visión* fait son apparition. Elle expose principalement les idées du groupe de pensée de OAM (*Organización de Arquitectura Moderna*).

Quelques architectes brutalistes contribuent à des publications, par exemple Francisco Bullrich (1929-2011) qui écrit pour *Summa* et *Nueva Arquitectura* dès 1963. Horacio Caminos (1914-1990) et Eduardo Sacriste (1905-1999) traduisent les conférences de Le Corbusier de à Buenos Aires de 1929 qui sont publiées par la *Revista de Arquitectura* en 1953. Le profil de *Summa* est lié aux discours

80 LIERNUR, Jorge Francisco et ALIATA, Fernando, *Diccionario de arquitectura en la Argentina : estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, tome I-N, Buenos Aires : Clarín arquitectura, 2004, p. 201 : « Junto a la *Revista de Arquitectura*, editada por la SCA, pero sin el apoyo de una institución profesional, fue uno de los órganos de difusión más importantes del medio arquitectónico local hasta mediados de los años sesenta, cuando comenzó a compartir el campo con *Summa* ».

culturels tout comme *Nueva Visión* avec l'OAM, la revue *Summa* retranscrit les articles de Reyner Banham<sup>81</sup>.

Les revues spécialisées représentent la principale source d'informations sur les productions de cette époque.

Des articles sont publiés sur des bâtiments brutalistes, principalement par *Nuestra Arquitectura* et *Summa*, la première étant plus attachée aux productions internes à l'Argentine alors que la seconde se préoccupe aussi de la production internationale.

## Le cas d'étude des œuvres brutalistes à Buenos Aires

Les vingt-et-un bâtiments ont été retenus selon les trois critères de Banham : « 1, Mémorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux "comme trouvé" »<sup>82</sup>.

Ces édifices recouvrent des programmes bien différents et leurs constructions s'étalent sur trois décennies. Le premier concours dont résulte une construction brutaliste est gagné en 1948, tandis que le dernier est remporté en 1979 et inauguré en 1983.

La *Biblioteca Nacional de Argentina* [cat. 6], un des bâtiments les plus emblématiques du Brutalisme argentin, est la dernière construction brutaliste à être livrée ; le concours est lancé en 1961, mais le chantier ne s'achève qu'en 1992.

Entre 1948, lancement du premier projet, et 1992, le contexte politique et économique du pays est très fortement perturbé. Le péronisme, établi par Juan Perón (1895-1974), est un mouvement national et populaire qui commence au milieu des années quarante, avec le soutien de la classe ouvrière. Durant cette période de politique sociale, le pouvoir établit un salaire minimum et les congés payés sont instaurés ; il y a aussi un engagement fort pour l'éducation et la santé. En 1955, Juan Perón est chassé du pouvoir par un coup d'état. Onze ans plus tard, un autre coup d'état met en place un régime bureaucratique et autoritaire. Juan Perón revient un temps à la tête du pouvoir puis sa troisième femme Isabel Perón (1931) est élue présidente jusqu'au coup d'état mis en place par la junte militaire en 1976. Une dictature militaire est instaurée entre 1976 et 1983, responsable de la mort et de la disparition d'au moins 30 000 personnes. La Guerre des Malouines avec le

81 LIERNUR, Jorge Francisco et ALIATA, Fernando, *Diccionario de arquitectura en la Argentina : estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* tome O-R, Buenos Aires : Clarín arquitectura, 2004, p. 201.

82 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 361.

BÂTIMENTS PUBLICS



[cat. 1]



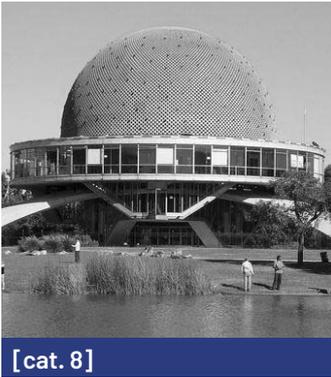
[cat. 2]



[cat. 3]



[cat. 5]



[cat. 8]



[cat. 15]



[cat. 16]



[cat. 17]



[cat. 19]



[cat. 20]

BÂTIMENTS PRIVÉS



[cat. 4]



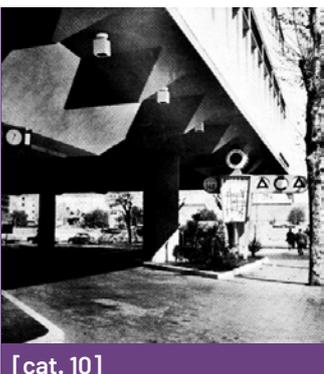
[cat. 5]



[cat. 7]



[cat. 9]



[cat. 10]



[cat. 13]



[cat. 14]



[cat. 21]

Royaume-Uni en avril 1982 précipite la chute de launte militaire.

Le programme des bâtiments brutalistes de Buenos Aires est varié.

Les constructions peuvent être regroupées en trois typologies différentes selon leur usage programmatique : logements, bâtiments publics et bâtiments privés. Les échelles de ces édifices sont diversifiées, allant de la maison particulière à l'immeuble de bureaux de 30 étages.

Il y a trois bâtiments d'habitations : la *Casa Guido di Tella* [cat. 12], la *Torre Dorrego* [cat. 11] et l'*Edificio Marcelo T. de Alvear 1302* [cat. 20] qui sont dispersés dans la capitale.

Les édifices publics sont très différents dans leurs usages. On trouve : une administration, la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional* (anciennement militaire) [cat. 1] ; un cimetière, les *Templo y nichos* de Chacarita [cat. 2] ; une faculté, la *Ciudad Universitaria UBA - Pabellones 2 et 3* [cat. 3] ; deux édifices culturels, la *Biblioteca Nacional de Argentina* [cat. 5] et le *Planetario Galileo Galilei* [cat. 8] ; trois hôpitaux, l'*Hospital Naval Cirujano Mayor Dr. Pedro Mallo* [cat. 15], l'*Hospital General de Agudos Carlos G. Durand* [cat. 16] et l'*Hospital de Pediatría Profesor Dr. Juan R. Garrahan* [cat. 17] et enfin deux ambassades, l'*Embajada de Brasil* [cat. 18] et l'*Embajada del Gobierno de la República Oriental del Uruguay* [cat. 19].

Enfin, les bâtiments à usages privés peuvent être répertoriés dans trois catégories : quatre édifices accueillant des bureaux, l'*Edificio República - Entel* (actuel *Telefónica de Argentina*) [cat. 4], l'*Edificio Teniente General Castiñeiras - SOMISA* [cat. 9], l'*Edificio Carlos Pellegrini - Unión Industrial Argentina* [cat. 13] et l'*Edificio IBM* [cat. 21], deux banques, la *Banco de Londres* [cat. 18] et l'*Edificio Bank of América* [cat. 18] et deux parkings, l'*Automóvil Club Argentina* [cat. 10] et la *Playa Gigena* [cat. 14].

Si les programmes et les usages sont hétérogènes, on peut toutefois dégager des constantes dans les matériaux utilisés. Le

béton et l'acier sont les seuls matériaux structurels employés dans la construction des édifices brutalistes de Buenos Aires.

### Les architectes, de nombreux points communs

On peut dénombrer une cinquantaine d'architectes, dont huit femmes, ayant travaillé sur les vingt-et-un projets ci-dessus.

De nombreux architectes ont construit à plusieurs reprises des ouvrages brutalistes ; le plus prolifique est Clorindo Manuel José Testa (1923-2013) avec cinq bâtiments brutalistes (cat. 2, cat. 5, cat. 6, cat. 11, cat. 15).

Nous avons été en mesure de retrouver les informations et les parcours de certains de ces architectes. Même si la formation et la carrière de chacun d'eux sont bien différentes, cela a permis d'établir des similitudes entre eux.

A l'exception de deux, ils sont tous argentins et tous diplômés de l'Université de Buenos Aires entre 1931 à 1969. Une majorité d'entre eux ont reçu leurs diplômes à la fin des années 1930. Mario Payssé Reyes (1913-1988), d'origine uruguayenne, il a fait ses études à Montevideo. Olavo Redig de Campos (1906-1984), est un architecte brésilien.

Une fois diplômés, nombreux sont ceux qui ont participé à des voyages architecturaux en Europe et aux États-Unis. Plusieurs profitent de cette opportunité pour s'installer à l'étranger et travailler pour des maîtres modernistes. Certains ont décidé de compléter leur formation initiale avec des maîtrises à l'étranger, ou de devenir professeur au sein de facultés.

De nombreux architectes, ayant effectué leurs études ensemble, s'associent par la suite afin de créer leur atelier. Le plus connu est probablement SEPRA, constitué de Santiago Sanchez Elia (1911-1976), Federico Peralta Ramos (1914-1991), et Alfredo Agostini (1908-1972).

Ainsi, se forment des équipes de plusieurs architectes comme ABEV constituées de Fernando Aftalion, (1943-), Bernardo Bischof

### HABITATIONS



[cat. 11]



[cat. 12]



[cat. 20]



50

51



52



50 / SEPRA et Clorindo Testa : *Banco de Londres*, Buenos Aires, Argentine, 1959-1966, Photographie : Federico Cairoli, 2015.

51 / *Ibidem*.

52 / SEPRA et Olavo Redig Do Campos : *Embajada de Brasil*, Buenos Aires, Argentine, 1976, Photographie : Andreés Negroini, date inconnue.

(1939- 2007), María Teresa Egozcue (1943-) et Guillermo Vidal (1940-), ou bien des binômes tels Aslan y Ezcurra (José Aslan, 1909-1981 et Hectór Ezcurra, 1909-1980).

Si de multiples architectes s'associent, ils s'affilient aussi à des groupes de pensées. Bien que les premières œuvres architecturales brutalistes apparaissent un peu avant les années 1950, de nombreux architectes argentins intègrent déjà des groupes appartenant à la mouvance moderne dès les années 1930.

Le *Grupo Austral* compte parmi ses adhérents cinq futurs architectes brutalistes. Itala Fulvia Villa (1913-1991), porteuse du projet du cimetière de Chacarita [cat. 2], travaille en collaboration avec les trois pionniers, Hardoy, Kurchan et Bonet, sur le plan directeur de la ville de Buenos Aires élaboré par Le Corbusier. Itala Villa, établi sur la capitale argentine, fournit, compile et relève toutes les informations ou documents nécessaires au déroulé du projet de l'équipe de Le Corbusier. En 1948, Clorindo Testa intègre l'atelier de Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan et Antoni Bonet.

Le *Grupo Austral* n'est pas le seul groupe de pensée moderne de Buenos Aires. Le groupe OAM, *Organización de Arquitectura Moderna*, est le relais générationnel des idées d'avant-garde et d'architecture moderne.

En 1948, il est constitué par des étudiants de la FAU-UBA, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires* qui devient dans les années 1970 la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires*.

Francisco Bullrich (1929-2011) et Alicia Cazaniga (1928-1968) sont des membres fondateurs du groupe, et sont aussi deux futurs architectes ayant réalisé une œuvre brutaliste, la *Biblioteca Nacional de Argentine* [cat. 6].

Le groupe finit par se déliter autour de 1957. L'OAM est à l'origine d'une revue, *nv*, *Nueva Visión*, qui commence à être éditée en décembre 1951 par Tomás Maldonado (1922-2018). En plus de l'architecture, la peinture occupe une place centrale dans la revue.

### Les critères du Brutalisme sur les édifices du Buenos Aires

C'est en reprenant les trois points de Banham que nous allons analyser les vingt-et-une réalisations brutalistes de Buenos Aires.

Pour cela nous allons nous fonder sur les trois critères établis par Banham : « 1, Mémorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux

“comme trouvé” »<sup>83</sup>.

### Mémorable comme une image

Tout d'abord, nous allons éprouver la pertinence du critère mémorable au spectre du contexte argentin et de Buenos Aires.

Rappelons que cette notion établie par le critique anglais provient du mot *imageability*, c'est-à-dire à dire avoir la capacité à faire image. Par cela, il tend à désigner les effets qu'ont les images sur les usagers et les observateurs. Les images brutalistes des bâtiments parce qu'elles sont nouvelles et surprenantes deviennent alors mémorables.

Pour beaucoup de bâtiments, cela est possible grâce à la confrontation avec le bâti qui les entoure. Cela est le cas d'un grand nombre d'édifices à Buenos Aires.

Une des confrontations les plus remarquables est probablement celle de la *Banco de Londres* [cat. 5], conçue par le groupe SEPRA formé d'Alfredo Agostini, Federico Peralta Ramos et Elía Sánchez et réalisée conjointement avec Clorindo Testa avec qui ils ont déjà travaillé. Le concours est dirigé par Gerald Wakeham, employé de la banque comme architecte. Il choisit une des quatre équipes en leur assurant une liberté totale pour la conception du bâtiment, qui est construit entre 1959 et 1966.

Il se situe à l'intersection de deux rues du centre financier de la capitale, entouré par trois façades de style classique aux murs opaques [fig. 50 et 51]. Si le contraste est frappant par les jeux d'ouvertures et de masses, il reste subtil par la couleur du béton utilisé. Il semble être dans les mêmes tons que la pierre de ses voisins. La *Banco de Londres* est dans la continuité des rues grâce à un squelette de béton perforé, une double peau qui vient protéger un mur rideau de la hauteur du bâti. Les façades lui faisant face se reflètent dans les creux de la façade en béton grâce à sa paroi vitrée. Cet effet voulu de mémorabilité se retient aussi à l'intérieur de l'édifice, les étages sont suspendus par des câbles en acier à la toiture en béton, et des jeux de grandes hauteurs sont mis en place, principalement à l'entrée de l'édifice.

Cette opposition avec le style classique de Buenos Aires, est visible aussi avec l'*Embajada de Brasil* [cat.18]. Elle est construite en 1976, réalisée par le groupe SEPRA en collaboration avec Olavo Redig Do Campos (1906-1984), architecte brésilien [fig. 52]. Cette ambassade se trouve à l'extrémité de l'*Avenida 9 de Julio*, avenue large de 140 mètres achevée l'année qui précède celle de la construction de l'édifice. L'ambassade se trouve en face

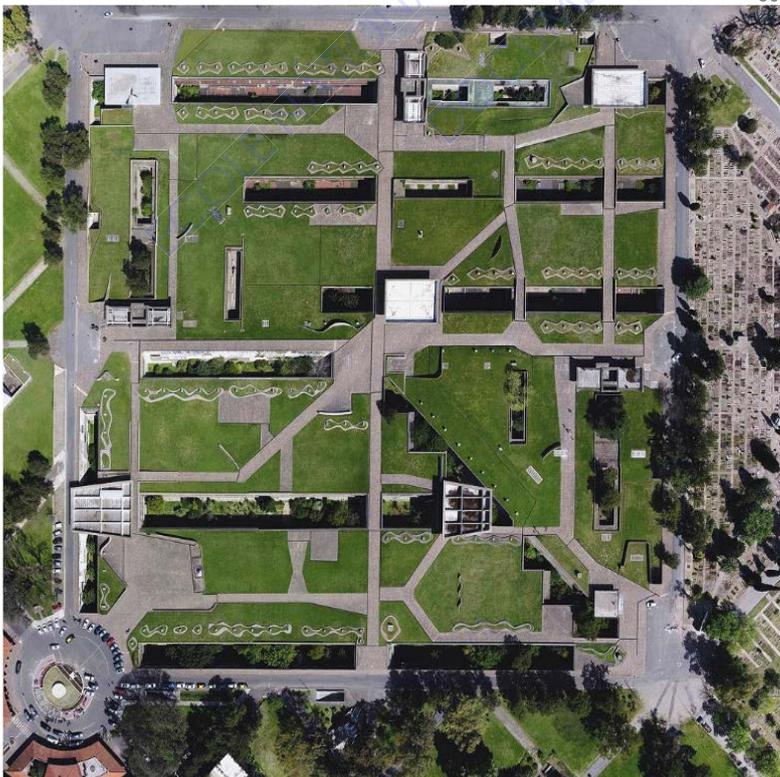
83 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 361.



53



54



55



56

53 /  
Luis Caffarini, Alfredo Joselevich, Alberto Victor Ricur : *Torre Dorrego*, Buenos Aires, Argentine, 1968-1970,  
Photographie : Alejandro Gol-  
demberg, date inconnue.

54 /  
*Idem*,  
Photographie : Emma Li-  
vingston date inconnue.

55 /  
Itala Fulvia Villa : *Templo y ni-  
chos - cementerio de Chacarita*,  
Buenos Aires, Argentine, 1950-  
1959,  
Vue aérienne.

56 /  
*Idem*,  
Photographie : Anonyme, date  
inconnue.

57 /  
Enrique Jan : *Planetario Galileo  
Gelieli*, Buenos Aires, Argentine,  
1964-1968,  
Photographie : Rodrigo Soldon,  
2010.

de l'ambassade française datant de 1912, bâtiment de style classique, qui délimite le début de l'avenue la plus large du monde. Le béton gris, dans lequel les jardinières de la façade s'opposent à l'autre côté de l'avenue, promu par le mouvement *City Beautiful*.

La hauteur est aussi un élément de contraste fort, la *Torre Dorrego* en est le parfait exemple [cat. 11], construite par Luis Caffarini (1931-), Alfredo Joselevich (1907-1977) et Alberto Victor Ricur (1910-2000) entre 1968 et 1970. La tour d'habitation, haute de 31 étages disposés en demi-cercle, rompt avec le bâti alentour [Fig. 9]. Cet effet de hauteur est amplifié par la répétition des éléments de structure visible sur la façade qui créent un rythme et une trame. Lors de sa construction, l'édifice surplombe le quartier alentour composé essentiellement de bâtis de faible hauteur. Si aujourd'hui le contexte urbain a évolué, l'effet reste identique.

Il domine toujours les immeubles environnants. De par sa hauteur, il est resté un repère dans le quartier de Palermo.

Si un bâtiment brutaliste peut être avantagé par son originalité au sein d'un bâti dense qui ne lui ressemble pas, il peut l'être aussi par l'absence de confrontation. C'est le cas pour trois édifices porteños<sup>84</sup>.

Le cimetière de Chacarita semble être en effet un exemple parfait, seules les entrées se dressent sur l'esplanade donnant accès au *Pantéon Subterráneo* [cat. 2]. Imaginé en 1887 lors de l'épidémie de fièvre jaune, le cimetière Chacarita est alors construit à la

périphérie de la ville. Entre 1920 et 1960, la population d'Argentine triple. Buenos Aires connaît une forte croissance démographique de par l'exode rural et des flux migratoires internationaux, l'Argentine étant le second pays d'accueil des populations européennes après les Etats-Unis, et Buenos Aires est son port d'entrée.

Commandé par la ville, Itala Fulvia Villa réalise un nouveau secteur au centre du cimetière, aidé d'une équipe pluridisciplinaire dont six architectes collaborateurs : Leila Cornell, Raquel S. De Díaz, Günter Ernst, Carlos Gabutti, Ludovico Koppman et Clorindo Testa. Ce dernier travaille essentiellement sur le projet entre 1956 et 1958 et contribue au dessin des temples d'accès. Ces édifices massives sont confrontées aux 95 hectares de vide du cimetière [fig. 10]. Elles donnent accès aux 100 000 niches funéraires par un jeu de dédales et de coursives enterrées, et reçoivent en moyenne 80 corps par jour. A la façon des architectes modernes, tout y est rationnel et standardisé, le cimetière est une expérimentation unique pouvant être vue comme une machine à entreposer les morts.

Le *Planetario Galileo Galilei* est une autre illustration de l'originalité que peut tirer un bâtiment du fait de l'absence de confrontation avoisinante. Ce bâtiment se dresse seul parmi l'immensité des parcs de Palermo [cat. 8], dessiné par Enrique Jan, directeur du service de l'architecture et de l'urbanisme de Buenos Aires. Le projet de la diffusion de l'astronomie est voulu par le secrétaire à la culture de la ville et un conseiller socialiste en 1958. L'édifice est construit entre 1964 et 1968. Trois larges branches de béton soutiennent

84 Nom donné aux habitants de Buenos Aires.

57





58



59



60

58 /

Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Carlos Picarel, Eduardo Sacriste: *Ciudad Universitaria UBA - Pabellones 2 y 3*, Buenos Aires, Argentine, 1950-1959, Photographie : Alejandro Golderberg, date inconnue.

59 /

Jorge De La Maria Prins et José María : *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional*, Buenos Aires, Argentine, 1948-1952, Photographie : Alejandro Golderberg, date inconnue.

60 /

Francisco Jorge Bullrich, Alicia Cazzaniga et Clorindo Testa : *Biblioteca Nacional de Argentina*, Buenos Aires, Argentine, 1961-1992, Photographie : Moderna Buenos Aires, date inconnue.

une coupole dans le même matériau, reliée par une ceinture vitrée. La salle du planétarium est une demi-sphère, et en extérieur le béton perforé peint en blanc, créant un motif décoratif.

Les pavillons 2 et 3 de la *Ciudad Universitaria UBA* [cat. 3] sont encerclés d'un côté par l'étendue du *Río de la Plata* et son parc sur les trois autres façades, les mettant en valeur face à l'immensité à laquelle ils se dressent [fig.58]. En 1958, le pouvoir exécutif transfère les terres à l'UBA (*Universidad de Buenos Aires*), un concours international est organisé. Il est remporté par Eduardo Catalo, Horacio Camonis, Eduardo Sacriste et Carlos Picarel avec un projet de cinq pavillons, dont seulement deux sont construits entre 1962 et 1968.

Chaque pavillon représente 69 000 m<sup>2</sup>. A l'intérieur du bâtiment rectangulaire de 150 mètres par 74 mètres, un patio de quatre étages est créé couvert par une toiture en caisson vitrée. A l'extérieur, la division horizontale des planchers en béton armé sont visible.

Toutefois si ces oppositions de volumes semblent apporter du sens et de l'importance à de nombreux édifices, elles peuvent donner à certaines architectures l'impression d'écrasement à cause de la densité de Buenos Aires.

Eloignés par un grillage et en retrait de la rue, les deux pavillons de la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional* (anciennement militaire) [cat. 1] semblent être dissimulés, alors que les édifices sont longés par une des avenues les plus passantes de la capitale. L'ensemble est réalisé par Jorge De la Maria Prins et Jorge Maria Olivera. C'est le premier concours dont la réalisation est attribuée au Brutalisme.

Toutefois le bâtiment construit et achevé en 1952 est différent du projet du concours organisé en 1948 par la SCA (*Sociedad Central de Arquitectos*). Les façades sont organisées de manières identiques en faisant sortir leurs organisations structurelles sur celles-ci, formant ainsi une grille [fig. 59]. A l'extrémité, des édifices des pans de béton s'entre-croisent à chacun des angles.

Toutes les réalisations ne semblent avoir été conçues pour être mémorables, par exemple : la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional* et l'*Edificio Bank of América* [cat.7], qui s'insère dans un bâti dense, avec des hauteurs identiques et des matériaux ressemblant au bâti proche.

Le contexte de Buenos Aires, avec une grande densité architecturale et fort disparate, renforce cet effacement du geste «mémorable» de la construction brutaliste, qui

se fond dans une discontinuité formelle et esthétique.

Ainsi, le critère mémorable est loin d'être déterminant pour définir une réalisation brutaliste. Il fonctionne là où le bâti est homogène, là où les références architecturales sont classiques, là où les espaces sont vastes afin d'être vu comme différent.

Il est possible que chaque œuvre n'ait pas été édifée pour être sciemment mémorable, mais que c'est son contexte proche qui est devenu déterminant pour son affiliation avec ce critère. Ce qui est largement favorisé par le contraste de hauteur, de couleurs, de matériaux, ou bien par le manque de confrontation. Seulement, dès lors que le contexte lui est ressemblant, il ne fonctionne ou ne suffit plus.

#### Visibilité de la structure

Nous allons donc examiner si le deuxième critère émis par Banham s'applique aux édifices de la capitale de l'Argentine. Le critère d'une structure visible est rempli par tous les édifices brutalistes de Buenos Aires. Cela provient essentiellement du fait d'une période de promotion des matériaux, qui ont acquis des nouvelles technicités permettant un large panel d'opportunité architecturale.

De plus, comme évoqué plus haut, les commandes, principalement publiques, entretiennent un lien étroit entre l'industrie du bâtiment et la volonté de promouvoir les matériaux de la production argentine. Il est donc normal de voir l'importance réservée à la mise en avant de la matérialité des constructions.

Cependant, dans certains ouvrages, la structure est observable de manière plus spectaculaire que d'autres.

Si la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional* (anciennement militaire) semble ne pas remplir le premier critère défini par Banham, le critère de visibilité est respecté grâce à une structure exposée sur la façade. La mise en valeur de la structure de la *Biblioteca Nacional* [cat. 6] est impressionnante. L'édifice est réalisé par Francisco Jorge Bullrich, Alicia Cazzaniga et Clorindo Testa. En 1958, le Palais d'Unzué, palais de résidence Juan Perón et sa femme Eva Duarte entre 1946-1955, est démoli. En 1961, un concours national est lancé sous l'égide de Jorge Luis Borges (1899-1986), directeur de la bibliothèque nationale argentine. La première pierre est posée onze ans après, mais les travaux s'arrêtent un temps durant la dictature avant de reprendre en 1983, l'inauguration a lieu en 1993.

Le bâtiment est un grand volume supporté par quatre piliers massifs, libérant ainsi



62



63



63



61

61 /

Francisco Polimeni : *Playa Gigena*, Buenos Aires, Argentine, 1969-1972,

Photographie : Gatiene Du-bois-Thébaud, 2018.

62 /

Mario Roberto Alvarez : *Edificio Teniente General Castiñeiras - SOMISA*, Buenos Aires, Argentine, 1966-1977,

Photographie : Gatiene Du-bois-Thébaud, 2018.

63 /

Clorindo Testa : *Casa Guido Di Tella*, Buenos Aires, Argentine, 1968-1970, démolie en 2011,

Photographie : Anonyme, date inconnue.

64 /

Mario Payssé Reyes : *Embajada Del Gobierno de la República Oriental del Uruguay*, Buenos Aires, Argentine, 1977-1979,

Photographie : Albano Garcia, date inconnue.

une esplanade et créant une cinquième façade. Ces piliers sont les noyaux de circulations verticales qui amènent aux 5 niveaux suspendus au-dessus du sol. Cela introduit la séparation entre le travail intellectuel, la lecture dans les salles hautes, et la fonction de mémoire, dans les réserves au sous-sol. Ce grand espace couvert lie les différents parcs qui l'entourent. Lorsqu'on se trouve au dernier étage de l'édifice, grâce à la hauteur du bâtiment, le visiteur peut voir le haut des cimes des parcs autour et apercevoir le *Río de la Plata* [fig. 60].

La *Playa Gigena Car Park* [cat. 14] borde l'hippodrome de Palermo. Il est construit par Francisco Polimeni, entre 1969 et 1972. Sa structure est formée de poteaux poutres soutenant les deux étages de parking. Les éléments de béton préfabriqués sont à la fois des brise-soleil et des garde-corps, qui n'ont pas une utilité statique [fig. 61].

La majorité des édifices porteños est en béton, mais le paysage brutaliste de Buenos Aires a aussi exploré l'usage de l'acier. Formé d'un squelette d'acier, l'*Edificio Teniente General Castiñeiras* dit l'*Edificio SOMISA* en est le parfait exemple. En 1966, l'architecte Mario Roberto Alvarez (1913-2011) remporte le concours lancé par la *Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina*, entreprise nationale de production d'acier créée en 1946. La seule contrainte est que le bâtiment doit être construit totalement dans ce matériau, à la fois emblématique et symbolique [fig. 62]. Implanté sur une parcelle en triangle, il reprend les principes du plan libre afin d'assurer une flexibilité des usages. Une structure en béton vient soutenir celle en acier jusqu'au premier sous-sol ; de là émergent quatre grandes colonnes métalliques supportant des poutres ayant une portée de 19 mètres et supportant un porte-à-faux de 8 mètres. Les éléments métalliques ont été préfabriqués et soudés sur place.

Les édifices de Buenos Aires reprennent les langages communs du Brutalisme met en exergue par certains éléments sur la façade, telle que la projection de la structure en façade comme la *Torre Dorrego*, l'édifice *Somisa*, l'*Edificio Bank of América*, l'*Hospital General de Agudos Carlos G. Durand*, l'*Edificio Marcelo T. de Alvear 1302*. La trame structurale visible crée un motif sur la façade de l'*Automóvil Club Argentina*, la *Ciudad universitaria UBA*, la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional*, la *Playa Gigena Car Park*, ou l'édifice IBM. Produire un élément d'ornementation permet au *Planetario Galileo Galilei* de reprendre un vocabulaire brutaliste. Les porte-à-faux utilisés tel que dans l'édifice d'ENTel ou les ambassades, d'Uruguay et du

Brésil, sont des éléments de langages qu'on trouve dans l'architecture brutaliste.

Ce deuxième critère émis par Banham est rempli par tous les bâtiments de Buenos Aires. Ces éléments entrent en dialogue étroit avec l'image mémorable, car exhiber la structure peut surprendre et accentue l'aspect mémorable de l'édifice.

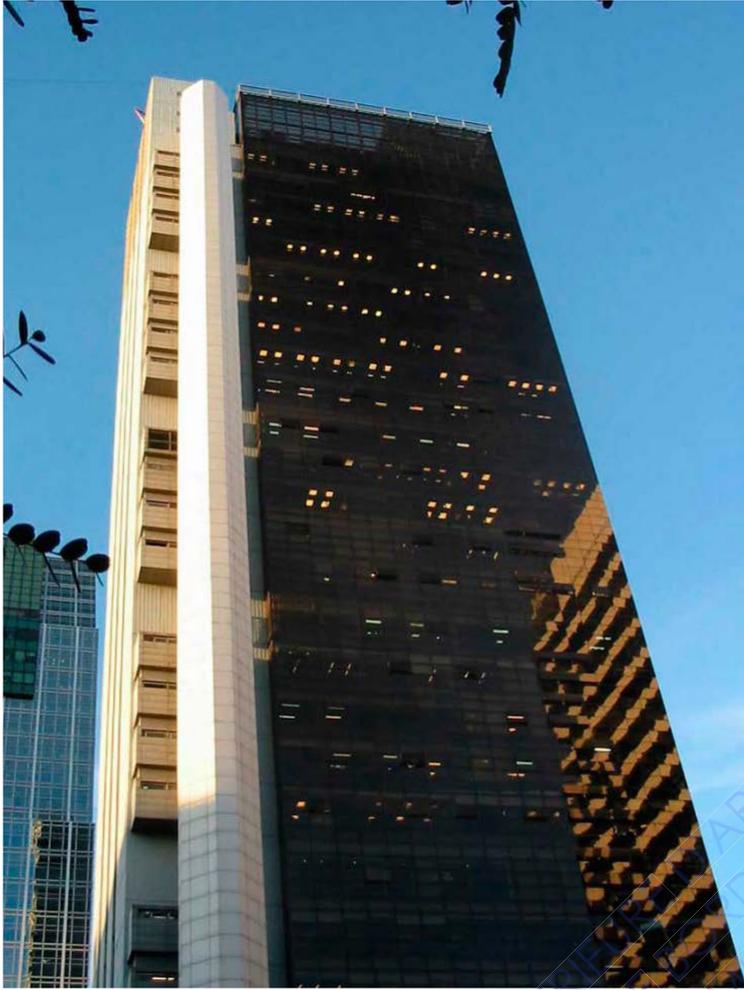
#### Mise en valeur des matériaux "comme trouvé"

Après avoir analysé les édifices sous le spectre des deux premiers critères, nous allons vérifier si le troisième élément établi par Banham, la mise en valeur des matériaux «comme trouvé», s'applique systématiquement à la majorité des édifices brutalistes de la capitale argentine qui est en acier ou en béton.

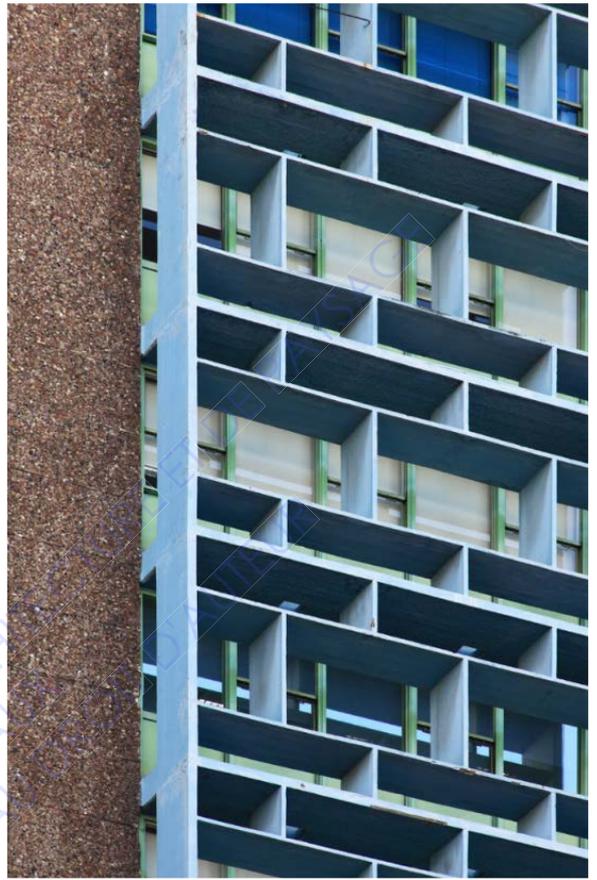
La *Banco de Londres* et la *Biblioteca Nacional* sont des ouvrages massifs en béton. A d'autres échelles, le béton est aussi utilisé, par exemple pour la *Guido di Tella Residence* [cat. 12] qui laisse apparaître le béton brut et le bois du banchage [fig. 63]. Cette maison est construite entre 1968 et 1970 par Clorindo Testa avec Luis Hevia Paul (?-1971) et Irene Van der Poll (1935-1988). Elle est démolie en 2011. A l'intérieur, grâce à l'inclinaison du terrain, elle offre des jeux de rampes, de patios et de tunnels. Le projet vient d'une commande privée pour le collectionneur et mécène d'art, Guido Di Tella (1931-2001), avec comme nécessité principale un espace de stockage.

L'ambassade de l'Uruguay utilise parfaitement le béton [cat. 19], réalisée par Mario Payssé Reyes entre 1977-1979. Le béton y est apparent et complété par des parois en bois à l'intérieur de l'édifice. Les pare-soleil fixes sur la façade ouest sont aussi en béton armé [fig. 64]. Des cubes de matières disposés de manière aléatoire confèrent une texture aux différentes façades.

Si à première vue cet édifice ne semble pas correspondre à ce critère par un usage dominant de murs rideaux, ses matériaux sont en accord avec la production nationale. L'*Edificio Carlos Pellegrini - Unión Industrial Argentina* est construit par Flora Manteola (1936-), Ignacio Perchersky, Javier Sánchez Gómez (1936-), Josefa Santos (1931-), Justo Jorge Solsona (1931-) y Rafael Viñoly (1944-) entre 1968 et 1978. La tour haute de 31 étages se situe dans le quartier d'affaires de la capitale. Le projet a subi des modifications en raison de son commanditaire qui est l'UIA, entité qui concentre les entreprises industrielles nationales d'où l'impossibilité d'importer des matériaux. La façade opaque est le noyau de



65



66



67



69



68

65 /

Javier Sánchez Gomez, Flora Mantraola, Ignacio Petchersky, Josefa Santos, Justo Jorge Solsona, Rafael Viñoly : *Edificio Carlos Pellegrini - Unión Industrial Argentina*, Buenos Aires, Argentine, 1968-1978, Photographie : Moderna Buenos Aires, date inconnue.

66 /

SEPR : *Edificio República - ENTel*, Buenos Aires, Argentine, 1951-1964, Photographie : Alejandro Goldeberg, date inconnue.

67 /

Clorindo Testa : *Hospital Naval Cirujano Mayor Dr. Pedro Mallo*, Buenos Aires, Argentine, 1970-1981,

Photographie : Federico Kulekdjian, date inconnue.

68 /

Javier Sánchez Gomez, Flora Mantraola, Ignacio Petchersky, Josefa Santos, Justo Jorge Solsona, Rafael Viñoly : *Hospital General de Agudos Carlos G. Durand*, Buenos Aires, Argentine, 1971,

Photographie : Alejandro Goldeberg, date inconnue.

69 /

Fernando Aftalion, Bernardo Bischof, Jorge Do Porto, María Teresa Egozcue, Beatriz Escudero, Guillermo Vidal : *Hospital de Pediatría «Profesor Dr. Juan R. Garrahan»*, Buenos Aires, Argentine, 1971-1987,

Photographie : Alejandro Goldeberg, date inconnue.

circulation verticale [fig. 65].

Les trois autres façades sont vitrées, le matériau a dû être adapté à la production nationale disponible, c'est-à-dire avec un verre opaque grisâtre et avec des dimensions plus petites que celles prévues par les architectes. Il a également été nécessaire de changer les profils qui soutenaient le verre à l'intérieur, en aluminium dans le projet original, par de la tôle pliée.

De la même manière que pour l'image « mémorable », le critère de l'usage du matériau brut, comme trouvé, n'offre pas d'écho systématique à Buenos Aires. Par exemple, l'*Edificio República - Entel* (actuellement *Telefónica de Argentina*) [cat. 4] joue avec les matières et les textures. Construit entre 1951 et 1964 par l'agence SEPR, l'édifice se situe dans le centre névralgique de Buenos Aires. L'édifice accueille les bureaux de l'*Empresa Nacional de Telecomunicaciones* (ENTel). Le bâtiment est formé par deux corps de différentes hauteurs, de six et neuf étages, soutenus par des portiques en béton en forme de V. Les façades sont recouvertes de parements en galets, et agrémentées de brise-soleil fixes en béton coloré [fig. 66]. Ces derniers sont séparés des murs et viennent former un quadrillage orthogonal.

Les trois hôpitaux retenus ici appliquent les deux premiers critères établis par Reynier Banham, toutefois ils ne s'inscrivent pas dans le dernier critère.

Pour l'*Hospital Naval Cirujano Mayor Dr. Pedro Mallo* [cat. 15], le concours est organisé par le *Secretaría de Estado de Marina* en 1970. Le deuxième prix est attribué à Manteola, Perchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly. Les gagnants du concours sont Clorindo Testa, Héctor Genoud et Eduardo Bompadre.

Leur projet est construit entre 1970 et 1981. Ce parallélépipède a une structure en béton armé visible qui découpe la façade, elle-même recouverte de céramique colorée bleue [fig. 67]. Les fenêtres sont en forme d'hublots, recouvertes de brise-soleil courbés de couleur jaune et les réservoirs d'eau sur la toiture, tous ces éléments ont conduit à appeler l'édifice : « Edificio Barco ». L'esthétique fortement lié au monde naval reflète l'intérêt de Clorindo Testa pour Le Corbusier, le mouvement moderne et l'analogie avec la machine.

L'*Hospital General de Agudos Carlos G. Durand* [cat. 16], situé non loin de l'hôpital naval est lui construit en acier avec une structure de béton apparente de couleur rouge et bleue, par Manteola, Perchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly. Ils remportent le concours en 1971, et afin de réaliser le nouvel

équipement public, font démolir les anciens pavillons construits entre 1907 et 1913. C'est un plan fonctionnel avec la différenciation des différents espaces. Les espaces de circulation sont projetés sur la façade [fig. 68].

Enfin, l'usage de la couleur peut être aussi prédominant, comme à l'*Hospital de Pediatría «Profesor Dr. Juan R. Garrahan»* [cat. 17], construit par Fernando Aftalion, Bernardo Bischof, Jorge Do Porto, María Teresa Egozcue, Beatriz Escudero, Guillermo Vidal entre 1971 et 1987. Comme les modernes, les architectes rationalisent leur projet sous quatre fonctions : promouvoir, protéger, récupérer et réhabiliter<sup>85</sup>. L'ensemble est scindé en son centre par une rue centrale, l'édifice est conçu pour garder une grande flexibilité afin d'anticiper des changements d'usage [fig. 69].

Cet usage récurrent de la couleur pour ce même type de projet public provient d'une volonté de la ville et des pouvoirs publics.

En s'appuyant sur des résultats scientifiques de l'influence de la couleur comme garante du confort, les architectes ont choisi de proscrire au maximum la couleur blanche « froide » des édifices, que cela soit à l'intérieur ou à l'extérieur<sup>86</sup>.

Les matériaux comme « trouvé » sont un outil de mise en valeur de la production industrielle nationale, comme le montrent de nombreux projets publics (la *Biblioteca Nacional* et le *Planetario Galileo Galilei*) ou étagés (l'Edifices SOMISA ou l'Edifice *Unión Industrial Argentina*).

Toutefois, l'usage de couleurs vives est quelque peu surprenant et rare dans les bâtiments brutalistes du monde entier, ces derniers étant souvent considérés comme sombres et ternes.

C'est un élément presque caractéristique des bâtiments brutalistes de Buenos Aires.

Il est commun à de nombreux édifices : dans les édifices de Clorindo Testa, les tuyaux sont colorés en fonction de leur usages (air, eau ...) comme la *Biblioteca Nacional* et le *Banco de Londres*, éléments colorés qu'on retrouve également sur la façade de l'hôpital naval.

Des éléments de couleur bleue sont visibles en façade sur l'édifice d'ENTel et le bâtiment des logements l'*Edificio Marcelo T. de*

85 MUZIO, Norberto M., « Hospital Nacional de Pediatría », *Nuestra Arquitectura*, n° 498, 1976, p. 18.

86 MUZIO, Norberto M., « La Pintura en Edificios Hospitalarios », *Nuestra Arquitectura*, n° 498, 1976, p. 54.



*Alvear 1302.*

Le vert est présent sur la façade de l'espace de stationnement du *Playa Gigena*.

Enfin, les façades des trois hôpitaux sont colorées.

Ces trois critères établis par le critique anglais ne s'appliquent pas systématiquement sur les bâtiments, toutefois ils sont bien brutalistes. Cela montre que ces critères émis semblent insuffisants pour déterminer si un édifice est brutaliste ou pas.

De plus il semble y avoir un décalage chronologique entre théorie et pratique comme le montre le cas d'étude de Buenos Aires. Ainsi, les premières œuvres brutalistes sont le résultat d'un concours gagné avant celui des *Hunstanton School* des architectes Alison et Peter Smithson. L'usage dominant des matériaux montre un intérêt pour diffuser les richesses du pays, plus que pour correspondre au concept « honnêteté ».

Le dernier élément pouvant remettre en cause la pertinence de l'application des critères, lorsqu'on étudie les ressources écrites de la presse architecturale argentine, aucun critique ne caractérise les édifices de notre corpus comme faisant partie du Brutalisme. De surcroît, aucun architecte brutaliste ne se revendique de celui-ci.

Ainsi, les contradictions dans la mise en pratique de la théorie de Banham et les anachronismes entre les concepts et leurs applications, observées à Buenos Aires, semblent également être valables sur d'autres territoires extra-européens.

Nous allons donc maintenant nous intéresser au développement du Brutalisme dans d'autres continents afin de voir s'il a émergé de la même manière et si les critères testés sur les édifices de Buenos Aires émettent les mêmes résultats.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ



# REMISE EN QUESTION DU BRUTALISME

Le Brutalisme est un sujet de plus en plus commenté, observé et publié. De nombreux historiens et critiques d'architecture l'étudient et s'interrogent sur ses origines, son développement, ses formes et ses effets sur l'architecture.

Dans cette période d'approfondissement des connaissances sur ce sujet, on remarque qu'il y a une volonté forte pour analyser le Brutalisme sous de nouveaux angles. Il n'est plus montré comme une architecture seulement européenne. De récents ouvrages illustrent la volonté de l'auteur d'exposer le rayonnement du Brutalisme à travers le monde.

Cette universalité n'a pas été prise en compte par Reyner Banham lors de la rédaction de son ouvrage de 1966, l'écrivant sous une focale centrée sur l'Europe et l'Amérique du Nord.

Les sources écrites tendent aujourd'hui à montrer la diversité produite par le Brutalisme. Par exemple Christopher Beanland, qui répertorie dans son ouvrage cinquante édifices, en sélectionne un quart hors de l'Europe et des Etats-Unis<sup>87</sup>. Il en est de même dans l'ouvrage *SOS Brutalism : a global survey*. Chaque chapitre du livre observe une partie de monde en mettant en avant de nombreux pays et leurs exemples de productions brutalistes<sup>88</sup>.

Il faut aussi mettre en avant le travail de Ruth Verde Zein, qui cherche à démontrer cette ouverture sur le monde du Brutalisme dans de nombreux de ses ouvrages, dont *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*<sup>89</sup>.

Dans le même temps, nous pouvons noter un nombre grandissant d'expositions et de symposiums, ou bien même de documentaires qui s'intéressent au Brutalisme. Depuis 2012, on peut compter plus de six conférences sur le Brutalisme, dont *Brutalism Architecture of Everyday Culture Poetry and Theory* qui a eu

87 BEANLAND, Christopher, *Concrete concept : brutalist buildings around the world*, London : Frances Lincoln, 2016, 192p.

88 CACHOLA SCHMAL, Peter ; ELSER, Oliver et KURZ, Philip (éd.), *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, 535p.

89 ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014.



70



71



72

70 /

Eliane Castelneau et Henri Tastemain : *Institute for Journalism*, Rabat, Maroc, 1978, Photographie : Carl Ha, 2019.

71 /

John Hopwood : *Science Center of the University of Lagos*, Lagos, Nigeria, 1979-1981, Photographie : Anonyme, date inconnue.

72 /

Julian Elliott et Anthony Chitty : *University of Zambia*, Lusaka, Zambie, 1965-1968, Photographie : Dr. Ruth Craggs, 2011.

lieu en mai 2012 à Berlin, *Concrete City : Brutalism and Preservation* organisé par Rutgers University aux Etats-Unis en 2012.

Des conférences plus généralistes ont elles aussi évoqué le Brutalisme, telles que *The Open Hand : A Call for Civic Debate*, à l'Université d'Auckland, Nouvelle-Zélande en 2014, et *European Architectural History Network* à Turin, durant la même année, et lors de la *Society of Architectural Historians* à Chicago en 2015.

Quant aux expositions, il est possible de citer *Le Corbusier et la question du Brutalisme*, au J1 de Marseille en 2013 et *SOS Brutalism : Save the Concrete Monsters*, qui a eu lieu de novembre 2017 à avril 2018 à Francfort.

Concernant, les documentaires ou reportages, on peut trouver la série de deux documentaires de Jonathan Meades, *Bunkers, Brutalism and Bloodymindedness : Concrete Poetry*, diffusés par la BBC 4 en 2014 et plus récemment huit courts reportages sur le brutalisme des ex-pays soviétiques, *Urbex Rouge* sur Arte en 2019.

Il existe depuis peu un vaste champ critique de la production brutaliste.

Cet apport de production scientifique va nous permettre de dresser un paysage mondial où nous allons continuer de questionner les contradictions entre théorie et pratique.

## L'Argentine, un cas isolé ?

Le Brutalisme s'est diffusé d'une manière globalisée dans le monde.

Toutefois, on a pu voir, que ce soit dans le cadre d'une production théorique, en Angleterre dans les années 1950, ou dans les constructions réalisées à Buenos Aires à partir des décennies 1940-1950, que les conditions d'émergence des formes brutalistes sont extrêmement liées au contexte socio-politique et industriel du territoire dans lesquelles elles s'inscrivent.

Pour cela, en plus du cas d'étude qui concerne l'Amérique Latine, principalement l'Argentine et sa capitale, nous allons analyser d'autres pays où le Brutalisme s'est développé. Nous allons étudier chaque continent, hors Europe, Amérique du nord et Amérique du sud. Nous allons voir si le Brutalisme dans ces pays est aussi soumis aux mêmes ambiguïtés face aux règles théoriques du mouvement que les édifices de Buenos Aires.

## Afrique : le Brutalisme comme témoin de la création de nations

De nombreux pays africains obtiennent leur indépendance entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, principalement sous domination d'anciennes puissances coloniales telles que le Royaume-Uni et la

France. Manuel Herz indique que l'architecture moderne et futuriste reflète les aspirations et l'esprit prospectif qui dominent à cette époque ces pays<sup>90</sup>.

La construction de bâtiments éducatifs et culturels n'est pas seulement constituée des infrastructures nécessaires au développement d'une jeune nation mais sont aussi les preuves de l'expression d'une nouvelle identité nationale. Cela nous interroge sur l'origine des architectes, car jusqu'à la fin des années 1950, les seules universités africaines d'architecture se trouvent en Afrique du Sud, toujours sous régime de l'apartheid à Cape Town et Pretoria. Entre les années 1950 et 1970, la grande majorité des bâtiments brutalistes réalisés n'est pas dessinée par des architectes locaux. Ils viennent essentiellement des anciennes puissances coloniales, à savoir la France et le Royaume-Uni.

La majeure partie des œuvres brutalistes au Maroc est réalisée par des architectes français, même après l'obtention de son indépendance, tels que Eliane Castelneau (1923-) et Henri Tastemain qui ont réalisé l'Institut de Journalisme à Rabat, terminé en 1978 [fig. 70]. Au Nigéria, ancienne colonie anglaise, John Hopwood (1928-) architecte anglais ayant emménagé à Lagos en 1954, construit le *Science Center of the University of Lagos* entre 1978 et 1981 [fig. 71]. On peut aussi trouver des architectes des pays scandinaves et des pays d'Europe de l'Est, principalement dans les pays sous régime communiste, comme par exemple l'Assemblée Nationale du Soudan réalisée par Cezar Lăzărescu (1923-1986), architecte roumain, entre 1972-1978.

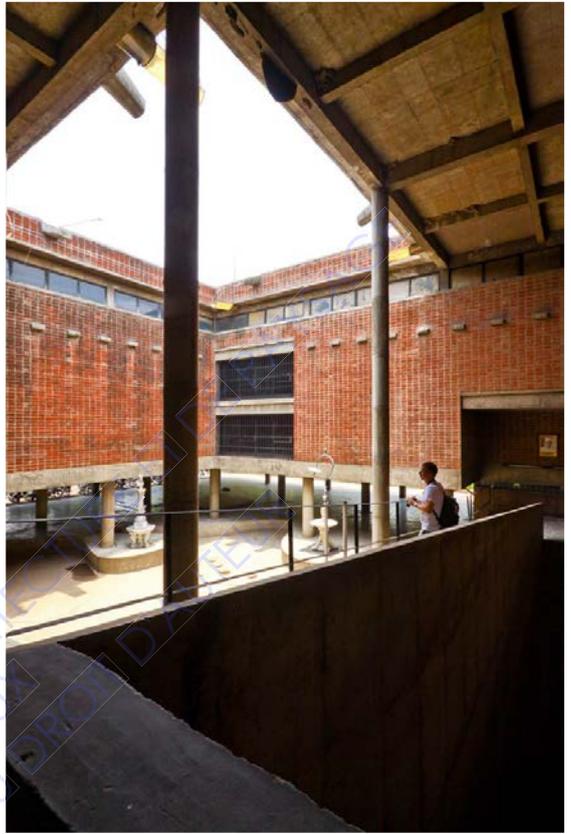
Jusqu'à la crise pétrolière de 1973, un nombre important d'architectes israéliens travaillent également en Afrique. Pour les africains, Israël représente un pays qui a réussi à vaincre le colonialisme, devenant un modèle à suivre pour le processus de décolonisation et la création d'un état. De plus, Israël se situe dans une région chaude, permettant aux architectes et ingénieurs de fournir leurs expériences des climats tropicaux et arides. C'est le cas pour l'Université de Zambie pensée par Julian Elliott (1928-2015), architecte sud-africain, et Anthony Chitty [fig. 72]. Les travaux sont attribués à une entreprise israélienne, mais lorsque les premières crises pétrolières ont éclaté, ils abandonnent le chantier en emportant les plans avec eux. La Zambie n'a toujours pas pu les récupérer ni terminer la deuxième phase de construction.

Comme le rappelle Herz, dans un premier temps, les spécificités locales des architectes et donc de leur architecture sont mi-

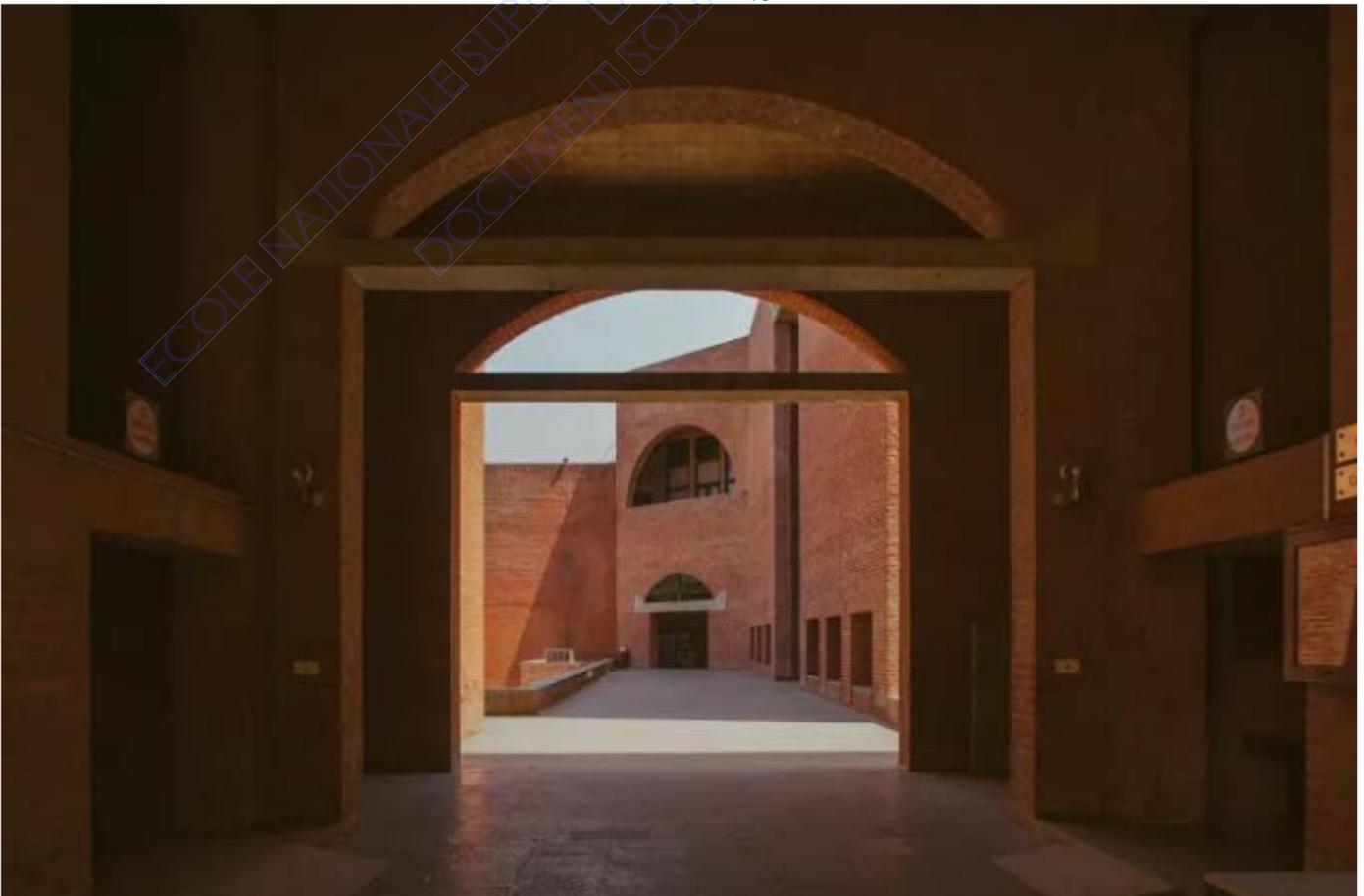
90 HERZ, Manuel, « Africa », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 81.



73



74



75

73 /

Le Corbusier : *Palace of Justice*, Chandigarh, Inde, 1951, Photographie : Cemal Eden, 2012.

74 /

Le Corbusier : *Museum of Ahmedabad*, Ahmedabad, Inde, 1956, Photographie : Scott Norsworthy, 2010.

75 /

Louis Kahn : *India Institute of Management*, Ahmedabad, Inde, 1962, Photographie : Clara Gro-maches, 2019

nimisées car les jeunes nations veulent faire partie d'un esprit internationaliste. Ces pays ne veulent pas être ramenés à des traditions locales perçues comme sous-développées, mais ont la volonté d'être identifiés comme n'importe quelle nation moderne du monde. Cet aspect générique fait partie d'un large projet de modernisation. Dans un second temps, l'architecture se développe différemment dans chaque pays, soit au niveau programmatique ou formel. En résulte l'émergence d'une culture d'architecture locale qui provient des références aux traditions régionales. C'est le cas des villes de Nairobi et Lusaka, deux capitales d'anciennes colonies anglaises, où ont été actifs les mêmes architectes, mais où l'architecture s'est adaptée aux contextes géographique et historique. Ces édifices sont les témoins de l'histoire de ces nations alors naissantes.

### **Asie : entre élément de réponse au passé colonialiste et rejet de l'idéologie de l'ouest**

Si en Europe le contexte est celui de post-conflit mondial, dans de nombreuses régions du monde, cela correspond à une amorce de la décolonisation. C'est principalement le cas de l'Asie du Sud.

Jusque-là, l'architecture est un outil utilisé par les pays coloniaux pour démontrer leur puissance et leur supériorité. Dans une démocratie naissante comme l'Inde, Jawaharlal Nehru (1889-1964) a cherché non seulement à transcender l'héritage des styles et des pratiques coloniales, mais l'a aussi utilisé pour surprendre et même provoquer la population à dépasser les routines et les dogmes du passé<sup>91</sup>.

Pour défendre le monumental projet qu'il a commandé à Le Corbusier, pour Chandigarh, la nouvelle capitale de l'état de Punjab, il déclare : « Cela vous frappe sur la tête, et vous fait penser ». Il cherche ainsi à mettre en avant le critère de « mémorabilité », afin de créer une image forte pour cette nouvelle capitale [fig. 73]. Le projet commence en 1951 et il s'associe avec son cousin Pierre Jeanerret (1896-1967) et deux architectes anglais Jane Drew (1911-1966) et Maxwell Fry (1899-1987), tous deux membres du groupe MARS.

La nouvelle ville s'organise autour des principes fonctionnalistes modernes, auxquels est ajoutée la hiérarchie de la règle des sept voies qui viennent structurer les circulations. A Chandigarh, par le pragmatisme et le manque de finesse, l'architecture exprime une volonté d'aller de l'avant, sans chercher à

répondre au passé colonial.

Le Corbusier utilise de manière quasi-absolue le béton dans la nouvelle capitale de la région du nord de l'Inde, la brique pour le musée de la ville ainsi que pour la Sarabhai House en 1951 à Ahmedabad [fig. 74]. Comme en Argentine, Le Corbusier introduit la modernité dans le pays.

La brique étant devenue un élément de construction brutaliste local, Kahn l'utilise à son tour dans la même ville, s'inspirant de l'expérience à Ahmedabad. Le troisième critère de Banham, « matériaux "comme trouvé" », devient alors valable. Les architectures de Louis Kahn au Bangladesh et les œuvres de Le Corbusier sont peut-être un moyen d'être « honnête ».

Si, pour l'unité d'habitation, Le Corbusier a choisi le béton pour montrer le processus du travail, ce matériau lui a permis de mettre en lumière de manière poétique les luttes de la main-d'œuvre non qualifiée dans un pays en développement. Ici, l'imprécision du produit fini est célébrée comme une expression de la grossièreté des efforts humains, et les imperfections sont non seulement exposées mais même exagérées<sup>92</sup>.

En conséquence du développement du Brutalisme en Inde, des architectes tels que Balkrishna Vithaldas Doshi (1927-) jouent un rôle important dans la diffusion de ces formes. Entre 1951 et 1955, celui-ci travaille dans les ateliers de Le Corbusier. Durant son passage à Paris, il intervient sur le couvent Saint-Marie de la Tourette à Evreux (1956-1960) et sur les maisons Jaoul à Paris (1953-1955). Il a par la suite une forte influence sur les architectes indiens.

Le Brutalisme s'est alors forgé avec ces propres termes originaux, avec des variations locales d'interprétations et d'utilités, dans le contexte multiculturel de l'Asie postcoloniale, essentiellement dans le sud-est.

Le réel impact des travaux de Le Corbusier et Louis I. Kahn, qui ont tous deux travaillé avec des collaborateurs indiens et pakistanais, est dans l'éthique du Brutalisme qui s'engage à savoir comment l'architecture peut contribuer à une amélioration sociale dans des contextes postcoloniaux de développement économique. Le Brutalisme, en tant que tel, n'est pas une fin en soi.

Toutefois, l'esthétique née de l'approche des matériaux a permis de créer une architec-

91 SCRIVER, Peter et SCRIVASTAVA, Amit, « South and Southeast Asia », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 299 : « But When Jawaharlal Nehru, the first Prime Minister of the newly independent nation, eventually turned to architecture himself as a tool of statecraft, he sought not only to transcend the legacy of colonial styles and practices, but to use it to surprise and even provoke the populace to move beyond the routines and the dogmas of the past ».

92 *Idem*, p. 300 : « Here the imprecision of the finished product was celebrated as an expression of the crudeness of human endeavors, and imperfections were not only exposed but even exaggerated ».



76

77



ture contemporaine en Asie<sup>93</sup>.

Dans cette même partie du monde, le Brutalisme s'installe dans un contexte historique différent en Extrême-Orient.

En effet, cette région est fractionnée entre des pays et des états-pays, plus ou moins isolés entre eux et du reste du monde. Le contexte politique a joué un rôle considérable dans la culture architecturale et impacté la manière dont le Brutalisme a été introduit dans ces pays. En 1949, la Chine où la guerre civile n'est pas complètement terminée, se sépare en deux territoires, la Chine continentale et Taiwan. Hong-Kong reste un territoire anglais jusqu'en 1997. Sous l'escalade des tensions de la Guerre Froide, la Corée entre en guerre en 1950. Et l'animosité pour le Japon et les différentes nations alentour reste intacte. Les relations complexes entre les différents pays ont joué un rôle dans le développement du Brutalisme, mais les conditions spécifiques économiques et sociales ont elles aussi influencé l'évolution architecturale durant cette époque.

Comme le rappelle Zhongjie Lin, l'architecture moderniste a souvent été considérée comme la matérialisation de l'idéologie occidentale par les sociétés est-asiatiques en général et, à l'exception du Japon, a rencontré une résistance importante dans les contextes hautement politisés<sup>94</sup>. Selon Jörg H. Gleiter, la position du Japon est moins radicale. Le Japon, dans un premier temps, s'oppose à ce processus de modernisation provenant de l'Ouest.

Les architectes japonais ont ensuite déployé une stratégie pour réaliser *wakon-yosai* – c'est-à-dire les stratégies par lesquelles l'architecture doit réagir à la nécessité de modernisation et d'adaptation à la nouvelle situation politique, d'une part, et à la nécessité de la continuité de la tradition nationale, d'autre part – par, conséquent, les productions ont été très diversifiées<sup>95</sup>. Le *Kagawa Prefectural Government Building* de Takamatsu, construit entre 1958 et 1960 par Kenzo Tange (1913-2005), est un parfait exemple du mélange entre la culture traditionnelle et le Brutalisme [fig. 76]. Le bâtiment semble être construit en bois avec la structure rigide *raamen*, correspondant à la structure poteaux poutres, qui sort de l'édifice et laisse exposer sa matérialité en béton brut. De plus, le contexte du Japon n'est pas sans rappeler celui dans lequel se trouve une majorité de

pays européens. Le pays a été fortement détruit par les campagnes de bombardements ne laissant rien d'autres que des débris. Ceci eut un effet traumatique sur de nombreux architectes, ces derniers l'expliquent comme d'une expérience d'amnésie culturelle<sup>96</sup>.

Le Japon est le pays d'Extrême-Orient qui a émergé le plus sur la scène brutaliste, contrairement à la Chine où l'acier et le béton sont des matériaux presque exclusivement utilisés pour les constructions militaires et industrielles. De plus, dès 1953, le Ministère chinois de la construction proclame les principes généraux de l'architecture, réduisant ainsi ce domaine à une notion utilitaire. Par conséquent, les deuxième et troisième ne semblent pas fonctionner, car la matière première est réservée à d'autres usages. D'ailleurs de nombreux architectes de Hong Kong ou de Corée sont formés au Japon avant de réaliser des œuvres brutalistes dans leur pays.

La communauté chrétienne grandissante dans divers pays représente un groupe important de mécènes, tels qu'à Hong Kong, à Taiwan, en Corée du Sud et au Japon, permettant aux architectes de créer un langage architectural brutaliste d'espace sans ornement mais toutefois poétique, telle que la *Kyungdong Presbyterian Church* à Séoul construite en 1980 et 1991 par Kim Swoo Geun (1931-1986)[fig. 77]<sup>97</sup>.

### Moyen-Orient : le message puissant du Brutalisme au service des nations

A la sortie de la Seconde Guerre mondiale, les puissances extérieures dominantes atténuent leur contrôle sur les pays de cette région.

Avec la montée de la Guerre Froide, chaque pays du Moyen-Orient opte de manière politique pour suivre un camp plus que l'autre entre les Etats-Unis et le bloc soviétique. L'architecture devient alors un moyen de glorifier l'état et les infrastructures symbolisent une idéologie de progrès et d'indépendance. Les architectes locaux étudient essentiellement des universités occidentales, ou celles récemment installées sur ces territoires. Le Modernisme représente l'innovation, l'universel et le rationnel.

Comme l'évoque Azadeh Mashayekhi, la croissance économique rapide dans de nombreuses parties de la région due à l'augmentation des revenus pétroliers, et le projet de modernisation de l'État, exigent un type d'architecture qui puisse exprimer la nouvelle ère

93 *Idem*, p. 303.

94 LIN, Zhongjie, « East Asia », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 263.

95 GLEITER, Jörg H., « Brutalism as a Symptom, On the path of Japanese Modernism's reverse-development » *Brutalism : contributions to the international symposium in Berlin 2012*, Zurich : Park Books, 2017, p. 119.

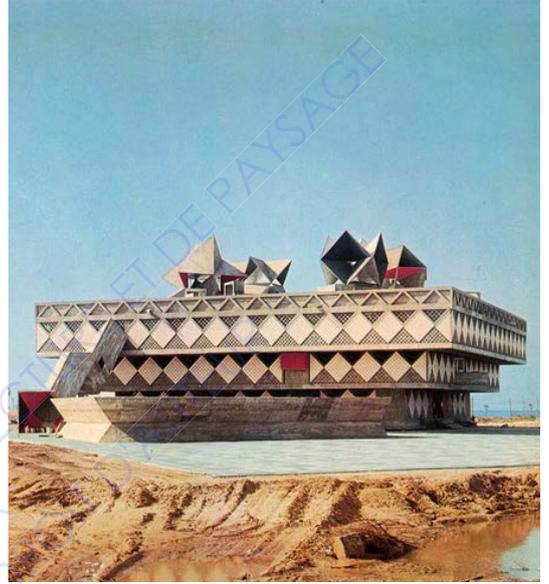
96 *Idem*, p. 124.

97 LIN, Zhongjie, « East Asia », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 267.



78

79



80

81



78 /

Yaakov Rechter: *Mivtachim Sanitarium*, Zichron Ya'akov, Israël, 1966-1969, Photographie : Gili Merin, date inconnue.

79 /

Zvi Hecker, Eldar Sharon, Alfred Neumann: *Bat Yam Town Hall*, Bat Yam, Israël, 1963-1969, Photographie : Anonyme, date inconnue.

80 /

Stanley William Tootmath : *Wellington Teachers College*, Karori, Nouvelle-Zélande, 1962-1975, Photographie : Anonyme, date inconnue.

81 /

David Turner: *William Balmain Teachers College*, Lindfield, Australie, 1968-1989, Photographie : Mal Booth, 2012.

de progrès et de prospérité<sup>98</sup>. L'historienne continue en exposant que le Brutalisme est une alternative à une nouvelle nation pour construire avec un caractère scientifique et technologique, plus que l'influence culturelle ou géographique.

Le Brutalisme est un style utile, flexible et dramatique qui peut communiquer des messages importants que seuls peu d'édifices traditionnels ont été capables de faire. Vers la fin des années 1980, l'enthousiasme brutaliste est ralenti. De plus, la situation économique et politique complexe de la région met fin à cette terre fertile de l'architecture brutaliste. Israël est l'un des pays les plus productifs en termes d'architectures brutalistes, tels que le *Mivtachim Sanitarium* à Zichron Ya'akov par Yaakov Rechter (1924-2001) entre 1966 et 1969 [fig. 78], ou bien le *Bat Yam City Hall* construit par Alfred Neumann (1900-1968), Zvi Hecker (1931-), Eldar Sharon (1933-1994) entre 1961 et 1933 à Bat Yam [fig. 79].

### Océanie : le Brutalisme comme incarnation du pouvoir étatique

En Australie et en Nouvelle-Zélande, les travaux de Le Corbusier sont fortement relayés par les médias architecturaux dès 1928, et même après sa mort. Dans les îles du Pacifique, le Brutalisme a été motivé par une réaction contre le modernisme des années 1950. Toutefois, le Brutalisme local n'est pas considéré comme ayant fait un apport théorique en comparaison avec le Royaume-Uni, mais qui correspond plus à une attitude et à une esthétique travaillées selon un modèle établi comme le note Michael Bogle<sup>99</sup>. Une majorité des architectes nés dans les années 1920 s'est formée au Royaume-Uni.

Une des spécificités du Brutalisme en Nouvelle-Zélande réside dans les tonalités colorimétriques développées par les architectes, allant d'une teinte grise naturelle du granulat du ciment brut qui se contraste avec les panneaux préfabriqués de béton blanc cassé, comme sur le *Wellington Teachers College* à Karori construit par Stanley William « Bill » Toomath (1925-2014) [fig. 80]. Cela rappelle l'usage récurrent sur les édifices de Buenos Aires.

Dans les îles polynésiennes, les édifices brutalistes sont rares, mais la majorité sont des bâtiments gouvernementaux en béton brut, privilégiant seulement ce matériau.

98 MASHAYEKHI, Azadeh, « Middle East », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 191 : « the rapid economic growth in many parts of the region due to the rise of oil revenues, and the state's high modernization project demanded a type of architecture that could express the new era of progress and prosperity ».

99 BOGLE, Michael, « Oceania », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 479.

Comme l'exemple de la Cour Suprême de Nouvelle-Guinée à Port Moresby, construit par l'*Australian Commonwealth Department of Works*, dont les travaux s'achèvent en 1974.

En Australie, le Brutalisme a été favorisé par le spectacle de la construction de la coque brute de l'*Opera House* de Sydney (1959-1973) de Jørn Utzon (1918-2008), qui remplit tous les critères de Banham, à l'exception de l'application des carreaux blancs. Ayant subi une transformations physique importante, ce matériau ne fonctionnent pas avec le troisième critère de Banham qui est « matériaux comme "trouvé" ». Les conceptions brutalistes australiennes ont été principalement organisées par les bureaux d'architecture et les services publics de l'Etat. On peut mentionner notamment le *William Balmain Teachers College* réalisé par le *NSW Government Architect's Office* entre 1968 et 1989 à Lindfield [fig. 81].

Vers la fin des années 1980, l'enthousiasme étatique pour l'architecture brutaliste commence à disparaître.

L'arrivée du Brutalisme dans toutes les régions du monde se fait dans des contextes bien différents dus aux stratégies politiques internes et leurs histoires. En Argentine, l'émergence du Brutalisme correspond à un contexte de développement des industries de la construction. Toutefois cela met en exergue des incohérences chronologiques et de discours avec des critères qui ne semblent pas permettre de caractériser une œuvre brutaliste.

En Afrique, il arrive tardivement et commence à émerger à la moitié des années 1950, une grande partie des réalisations brutalistes sont faites par des architectes des anciens pouvoirs coloniaux. Il s'agirait du continent qui respecte le plus la chronologie et la théorie brutaliste. Cependant il est important de souligner que la majorité des architectes brutalistes ayant construit sur ce territoire proviennent du Royaume-Uni et de France.

En Asie, l'apparition est particulière au Japon, lié au contexte post-Seconde Guerre mondiale, où de nombreuses œuvres y sont réalisées. Dans la même zone géographique, Le Corbusier et Louis Kahn introduisent le concept brutaliste, particulièrement en Inde. La contradiction chronologique est visible dans ce territoire avec les œuvres de Le Corbusier qui anticipent celle des Smithson. De plus, le cas de la Chine, où les productions architecturales brutalistes sont rares, rappelle l'importance d'avoir à disposition les matières premières, éléments indispensables pour remplir les deux derniers critères de



Banham.

Au Moyen-Orient, le Brutalisme connaît une grande expansion jusqu'aux premières crises pétrolières. Enfin en Océanie, il s'implante sous l'influence anglaise et est utilisé principalement dans les bâtiments étatiques.

Après une vue d'ensemble sur les différents continents, Le Brutalisme semble être un moyen de s'affranchir du passé établi dans chaque pays, colonialisme ou domination étrangère, et de créer l'image d'une nouvelle nation tout en prenant part à une mouvance globalisée. Le Brutalisme paraît être synonyme de développement et de modernisation pour un nombre important de pays.

Cependant, il a été difficile d'observer si les trois critères établis par Reyner Banham sont respectés et de vérifier leur application sur les édifices, dû à un panel réduit d'œuvres brutalistes ne permettant pas une comparaison évidente.

Toutefois, nous avons pu constater une nouvelle fois que des édifices brutalistes se construisent avant le premier bâtiment brutaliste reconnu par le critique anglais. Parmi ces œuvres on peut identifier majoritairement celle de Le Corbusier en Inde, tels que *Government Museum and Art Gallery* construit en 1952 et 1968 à Chandigarh, les différentes villas *Shodhan* (1951-1956) et *Sarabhai* (1951-1955) et le *Mill Owners Building* réalisé entre 1951 et 1954 à Ahmedabad ; au Maroc avec les Carrières Centrales le bâtiment est réalisé par Vladimir Bodiansky et ATBAT-Afrique à Casablanca entre 1951 et 1952.

## Interrogation autour de l'idée de mouvement

Après avoir étudié le Brutalisme, ses origines et ses applications dans des territoires éloignés de son lieu de naissance, il s'agit maintenant de comprendre comment fonctionne un mouvement.

Après l'étude de cas de l'Argentine et de l'émergence du Brutalisme à travers d'autres continents nous pouvons noter les mêmes contradictions, des critères qui semblent faibles pour être caractérisant d'un mouvement et des anachronismes globalisés.

### « Mouvement » une définition complexe

Les contradictions et ambiguïtés ciblées montrent que les trois critères établis par Banham ne suffisent pas à caractériser une œuvre de brutaliste.

Le Brutalisme établi en Angleterre en 1955 ne partage pas la même théorie avec les territoires accueillants des constructions brutalistes, le même contexte et la même chrono-

logie. Cela questionne très fortement l'unité du mouvement brutaliste, et l'idée même qu'il soit un mouvement. De plus, nous avons vu que les Argentins qui font du Brutalisme ne se revendiquent à aucun moment du mouvement.

Trouver la définition de « mouvement » dans le sens artistique n'est pas chose aisée. Il est difficile de trouver les étapes de création d'un mouvement, s'il en faut. Faut-il établir un manifeste et ensuite les œuvres représentant les idées de celui-ci, ou bien faut-il le penser dans le sens inverse, un manifeste qui légitime des créations artistiques ? La réalisation d'un manifeste doit être forcément de source écrite ou bien il peut être sous forme picturale, faite par une seule personne ou d'un regroupement d'artistes ayant la même idéologie. D'ailleurs nous pouvons nous interroger si une personne, à elle seule, peut légitimer la naissance d'un mouvement. Tous ces questionnements se posent concernant le Brutalisme.

Pour le Brutalisme, nous avons vu que les œuvres apparaissent avant l'apport théorique et le manifeste architectural qui lui est joint. Dans son article de 1955, Banham établit les trois critères qui permettent d'établir une œuvre brutaliste, la *Hunstanton School* à Norfolk, Angleterre, concours gagné en 1949, construite entre 1951 et 1954.

A Buenos Aires, avant que la construction de l'école des Smithson ne soit terminée, il y a eu quatre concours différents qui ont donné lieu à des réalisations brutalistes : la *Dirección General del Instituto Geográfico Nacional* [cat. 1], les *Temples y niches de Chacarita* [cat. 2], la *Ciudad Universitaria* [cat. 3], et l'*Edificio República -ENTel* [cat. 4] dont les concours et les débuts des constructions s'étalent entre 1949 et 1951. C'est aussi le cas des différents ouvrages de Le Corbusier, que cela soit en France avec la Cité Radieuse de Marseille construite entre 1947 et 1952, ou bien ses réalisations en Inde.

De plus, les critères du Brutalisme sont établis seulement par Reyner Banham. Comme le dit John Macarthur : « Le brutalisme était une façade d'un mouvement, un véhicule pour la rhétorique de Banham ; il n'avait pas d'adhésion ou de programme convenu »<sup>100</sup>.

En Argentine, aucun architecte ne se reconnaît comme brutaliste ou membre du Brutalisme. Dans les articles de la presse architecturale argentine, les édifices ne sont pas

<sup>100</sup> MACARTHUR John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review*, Vol. 10, n° 2, 2005, p. 103 : « Brutalism was a façade of a movement, a vehicle for Banham's rhetoric ; it had no agreed membership or programme ».



identifiés comme prenant part à celui-ci.

### Une définition mouvante au gré du temps

Pour Victoria Walsh et Claire Zimmerman – lors de l'exposition *New Brutalist Image, 1949-55*, qui a lieu à la *Tate Britain* à Londres en novembre 2014 – l'article du critique Peter Reyner Banham de 1955 peut être vu comme une pierre de rosette<sup>101</sup>, celle qui dicte les règles à suivre. Cet article agit comme le seul manifeste établi et reconnu pour le Brutalisme, l'unique source écrite et théorique qui émet des points de références. Il énonce trois critères à suivre afin qu'un bâtiment devienne brutaliste : « 1, Méorable comme une image ; 2, Visibilité de la structure ; 3, Mise en valeur des matériaux "comme trouvé" »<sup>102</sup>.

Toutefois, à travers l'analyse des œuvres brutalistes de Buenos Aires, nous avons pu constater que tous les bâtiments ne répondent pas systématiquement aux trois critères. Pourtant ces bâtiments sont quand même affiliés au Brutalisme. Dans le même temps, nous pouvons nous demander si trois critères établis sont suffisants pour « faire mouvement », c'est-à-dire d'avoir la capacité à être déterminant pour fonder une pensée.

Une définition avec des critères larges d'un « mouvement » – présumant dans cette partie que le Brutalisme en est un – laisse place à une évolution de la compréhension de ses composantes. Comme le rappelle Réjean Legault, Reyner Banham introduit le Brutalisme de la façon suivante : « Ce qui caractérise le *New Brutalism* en architecture comme en peinture est précisément sa brutalité, son *je-m'en-foutisme*, son esprit sanguinaire »<sup>103</sup>. Cette description vague et subjective incite Réjean à identifier des bâtiments brutalistes dans le monde<sup>104</sup>.

Dans les années 1970, par exemple, le Brutalisme semble se définir presque majoritairement par des constructions en béton nu, le réduisant à l'origine du béton brut provenant de Le Corbusier. En effet, dans un article d'*Architecture d'Aujourd'hui*, il est énoncé : « les constructions appelées "Brutalistes" tendent à présenter une masse imposante et une composition en éléments de béton

assez massifs ». J. M. Richards résume le brutalisme par les termes suivants : « le mot "Brutalisme" se justifie mieux si on le considère comme un dérivatif du français "béton brut" »<sup>105</sup>.

Pourtant aujourd'hui la vision du Brutalisme a fortement évolué, accroissant le catalogue des œuvres brutalistes à des édifices sans béton. Les différents livres, magazines ou catalogues édités récemment sur le Brutalisme intègrent de nombreux bâtiments en acier, bois ou brique.

Il est alors possible de penser qu'un mouvement se définit seulement après sa fin, une fois qu'il est devenu un élément historique. Visible dans sa globalité, le mouvement peut être alors compris, analysé et défini dans sa globalité.

C'est d'ailleurs ainsi que l'ouvrage du symposium de Berlin en 2012 sur le Brutalisme commence : « une nouvelle définition de l'architecture brutaliste est attendue depuis longtemps. Le Brutalisme d'aujourd'hui n'est plus le Brutalisme qu'Alison Smithson, Peter Smithson et Reyner Banham ont introduit dans le discours architectural »<sup>106</sup>.

### Importance des mots

La syntaxe du mot peut être elle aussi questionnée : une majuscule à Brutalisme permet-elle de légitimer cette architecture en tant que mouvement ?

Bien que la majorité, voire la totalité, des ouvrages évoquent le Brutalisme avec une majuscule en début du terme, ils ne l'associent toutefois pas à la même catégorie de classification : soit à un mouvement, terme utilisé par John Macarthur<sup>107</sup>, soit à un style<sup>108</sup>, soit à une sensibilité<sup>109</sup>, soit à un langage, soit une tendance.

Si le Brutalisme n'est pas un mouvement, il est important de savoir par quel mot il peut être défini. Une longue liste de synonymes

105 RICHARDS, J. M., « Les Styles Divergents de l'Architecture Moderne », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 158, octobre 1971, p. 56.

106 ELSER, Oliver, « Just What Is It That Makes Brutalism Today So Appealing? A new definition from an international perspective », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 15 : « A new definition of Brutalist architecture is long overdue. The Brutalism of today is no longer the Brutalism that Alison Smithson, Peter Smithson, and Reyner Banham introduced to the architectural discourse ».

107 MACARTHUR, John, « Brutalism, ugliness and the picturesque object », *Formulation Fabrication - The Architecture of History : Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, Wellington : Society of Architectural Historians, 2000, p. 265 : « Once Brutalism became an architectural movement ».

108 CALDER, Barnabas, *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism*, London : William Heinemann, 2016, p. 16.

109 FRAMPTON, Kenneth, « Chap. 2 : New Brutalism and the architecture of the Welfare State : England 1949-59 », *Modern architecture : a critical history*, London : Thames & Hudson, 1980, p. 264 : « The underlying ethos of the original Brutalist sensibility ».

101 WALSH, Victoria et ZIMMERMAN, Claire, « New Brutalist Image 1949-55 : atlas to a new world' or, 'trying to look at things today' », *British Art Studies*, Issue 4, New Haven : Yale Center For British Art, 2016, 19p.

102 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 361.

103 BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 357 : « What characterises the New Brutalism in architecture as in painting is precisely its brutality, its *je-m'en-foutisme*, its bloody-mindedness ».

104 LEGAULT, Réjean, « The Trajectories of Brutalism, England, Germany, and Beyond », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 21.



apparaît alors pour tenter de nommer ce que représente le Brutalisme. L'inventaire est abondant : un style, un langage, un effet de mode, une tendance, un caractère, une filiation, une connexion<sup>110</sup>...

Bernard Huet (1932-2001) distingue le « style », la « manière » et le « caractère ». Pour lui « la notion de style est un ensemble d'éléments linguistiques organisés en système », la manière est « la forme que prend l'expression singulière d'un architecte ou d'un groupe d'architectes à travers l'usage d'un langage codifié », tandis que le caractère est « la convenance expressive d'un édifice à une situation et à une destination données »<sup>111</sup>.

Il simplifie le tout en faisant une comparaison avec le langage, « la parole serait la manière et le style la langue »<sup>112</sup>.

Si nous prenons en compte l'éclaircissement de Bernard Huet, nous pouvons comprendre le Brutalisme de deux manières : soit comme un « style », si nous entendons que son usage contextualisé crée un système global regroupé sous le nom de Brutalisme ; soit comme une « manière », car le Brutalisme s'exprime à travers le code émis par Banham dans son article de 1955.

Toutefois, Oliver Esler déclare que dans l'ouvrage qui rassemble une quête globale de la compréhension du Brutalisme, le mot « style » a largement évité d'être associé à l'adjectif brutaliste. Il explique que « comme on peut le constater, les architectes ont très bien réussi à développer des variantes régionales du dernier style architectural international »<sup>113</sup>.

Au vu des différents éléments présentés, il semble illégitime de qualifier le Brutalisme de mouvement, en raison de ces ruptures entre la théorie et la pratique, les concepts et les réalisations, des anachronismes. Il devient alors important de savoir comment le désigner, un terme qui lui est plus approprié.

110 ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014, 32p.

111 HUET, Bernard, « Entretien avec Bernard Huet », *AMC*, n° 1, mai 1983, p. 20.

112 *Ibidem*.

113 ELSER, Oliver, « Just What Is It That Makes Brutalism Today So Appealing ? A new definition from an international perspective », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 17 : « As can be demonstrated, architects were extremely successful in developing regional variants of the latest international architectural style ».



## CONCLUSION

Si comprendre le Brutalisme est quelque peu complexe, cela provient d'un enchevêtrement d'évènements qui se sont produits durant une même période, la fin de la Seconde Guerre mondiale, la volonté d'affranchissement vis-à-vis de Mouvement moderne, tandis que dans le même temps le Brutalisme se développe dans des territoires qui connaissent des transitions sociales, économiques et historiques différentes de son lieu de théorisation.

Le Brutalisme se déploie à partir de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle dans une majorité de pays. Dans chaque territoire, il s'adapte aux contextes spécifiques tout en gardant une continuité globale.

En Europe, son lieu de naissance théorique, le Brutalisme connaît un essor après la Seconde Guerre mondiale durant la période de la Reconstruction mise en place dans de nombreux pays. Ce contexte s'applique aussi au cas du Japon, tandis qu'en Afrique et en Asie du Sud-Est cette période correspond au temps de la décolonisation. En Amérique du Nord et du Sud, et au Moyen-Orient, le Brutalisme permet de mettre en exergue une rapide modernisation.

Tous ces différents exemples tendent à montrer que bien qu'il est une naissance théorique du mouvement, son développement a été rapide et global.

Le Brutalisme, en son origine théorique provenant de l'Europe du Nord, a eu comme volonté de s'opposer en de nombreux points au Mouvement moderne, dont principalement l'usage des matériaux. Les brutalistes préfèrent les révéler que les cacher.

Pourtant, au vu de l'historique du mouvement et des éléments appris par le cas d'étude, cela semble montrer que le Brutalisme est fortement relié au Mouvement moderne. On remarque la volonté de mettre à distance le Mouvement moderne et ses héros, toutefois l'architecture brutaliste en reprend de nombreux éléments et langages.

Premièrement, pour la création du Brutalisme, Banham cite comme précédent une œuvre de Mies Van Der Rohe et une de Le Corbusier, deux figures importantes du Mouvement moderne. Ce qui montre les premières contradictions du Brutalisme : tout



en voulant s'éloigner du modernisme, le Brutalisme utilise les figures de proue du Mouvement moderne comme référence. De plus, on remarque que de nombreux architectes ont pris part à des groupes de pensées du Mouvement moderne (CIAM, MARS, *Team X*), avant de réaliser des œuvres brutalistes.

Le travail sur les architectes brutalistes de Buenos Aires confirme cette idée que les architectes ont d'abord participé à une mouvance moderne avant d'être brutalistes. De nombreux architectes argentins ont participé au Mouvement moderne (*Grupo Austral, OAM*) et ont ensuite dessiné les bâtiments brutalistes de Buenos Aires.

Ceci laisse à une interprétation possible que, malgré une opposition voulue par les initiateurs de la théorie du Brutalisme de s'éloigner du Mouvement moderne, celui-ci en serait véritablement issu, finalement comme une continuité ou une branche du Mouvement moderne.

Certains établissent même que le Brutalisme est le dernier bastion du Mouvement moderne<sup>114</sup>. De plus, de nombreux architectes argentins brutalistes ont été formés par des modernes, qui ne se reconnaissent pas non plus comme appartenant au Brutalisme.

Toutefois, il reste difficile à établir si le Brutalisme est un mouvement. Depuis peu, il semble émerger un argumentaire tendant à énoncer qu'il y a deux branches au Brutalisme : le *New Brutalism* et le Brutalisme. Pour de nombreux historiens, la différence est à faire, car elles correspondent à deux moments d'une nature très différente<sup>115</sup>. Pour Ruth Verde Zein, il serait même mieux de les distinguer<sup>116</sup>.

Dès recherches académiques ont confirmé que le *New Brutalism* en tant que mouvement a bien eu une existence historique par sa richesse et l'efficacité de dépasser la scène architecturale afin de s'adresser à un contexte plus large. Le mouvement est basé sur un élan local de la génération anglaise, *young and angry*, qui a permis d'inscrire le débat à travers de nombreux écrits dans la presse architecturale, avec les articles du couple Smithson qui utilisent le terme dans leurs articles dès 1953.

Certains estiment que le terme Brutalisme n'est utilisé seulement que pour désigner des architectures d'après-guerre.

Comme le rappelle Réjean Legault, au fur et à mesure des débats entrepris sur le Brutalisme dans la presse anglaise d'architecture, il est devenu difficile de déterminer le sens du mot. Dans une interview publiée après la mort du couple Smithson, ils énoncent « le Brutalisme n'était pas ce dont Reyner Banham parle »<sup>117</sup>. John Macarthur va plus loin en disant que le Brutalisme n'est qu'une façade d'un mouvement pour transmettre la rhétorique de Banham, sans adhésion ou programme<sup>118</sup>.

Cependant, d'autres chercheurs argumentent que le Brutalisme est un phénomène international « sans focus géographique » qui correspond plus à un « achèvement générationnel »<sup>119</sup>. Les différents arguments développés ici, tendent à soulever les ambiguïtés du Brutalisme : chronologique avec des ouvrages qui apparaissent dans le monde dès 1945, donc bien avant la première œuvre brutaliste, et entre théorique et pratique, car si les trois critères ne s'appliquent pas systématiquement, les œuvres peuvent-elles être définies comme brutalistes ?

Élément que soutient l'analyse des œuvres de Buenos Aires car elles apparaissent dès 1949 et ne valident pas automatiquement les critères mis en place par Banham.

Les Smithson en reprenant le terme Brutalisme, qui a été développé par Banham, ont permis de nommer quelque chose afin de le rendre vivant et visible. Depuis, ce même terme a pris son autonomie pour arriver aujourd'hui à une définition bien autre que celle qui a été pensée en premier lieu dans les années 1950.

Les trois caractéristiques émises par Reyner Peter Banham en 1955 semblent aujourd'hui trop vacillantes pour caractériser le Brutalisme comme un mouvement, au vu des différents développements que le Brutalisme a connu à travers le monde. Sa nouvelle complexité acquise par une nécessité de comprendre le brutaliste dans son universalité appelle à une définition ajustée.

Aujourd'hui, l'architecture brutaliste entre dans le patrimoine moderne, ce qui pose des questions concernant sa conservation. A travers le monde, de nombreux ouvrages

114 MAY, Kyle, *Brutalism*, New York : CLOG, 2013, p. 58.

115 LEGAULT, Réjean, « The Trajectories of Brutalism, England, Germany, and Beyond », *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, p. 21.

116 ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014, p. 18 : « The term "New Brutalism" would be better distinguished from "Brutalism" ».

117 OBRIST, Hans Ulrich (éd.), *Smithson Time*, Cologne : Buchhandlung Walther König, 2004, p. 17 : « Brutalism was not what Reyner Banham was talking about ».

118 MACARTHUR John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review*, Vol. 10, n° 2, 2005, p. 103.

119 ZEIN, Ruth Verde, « Brutalism ? Some Remarks About A Polemical Name, Its Definition, And Its Ude To Designate A Brazilian Architectural Trend », *En Blanco*, n° 9, p. 130-132.



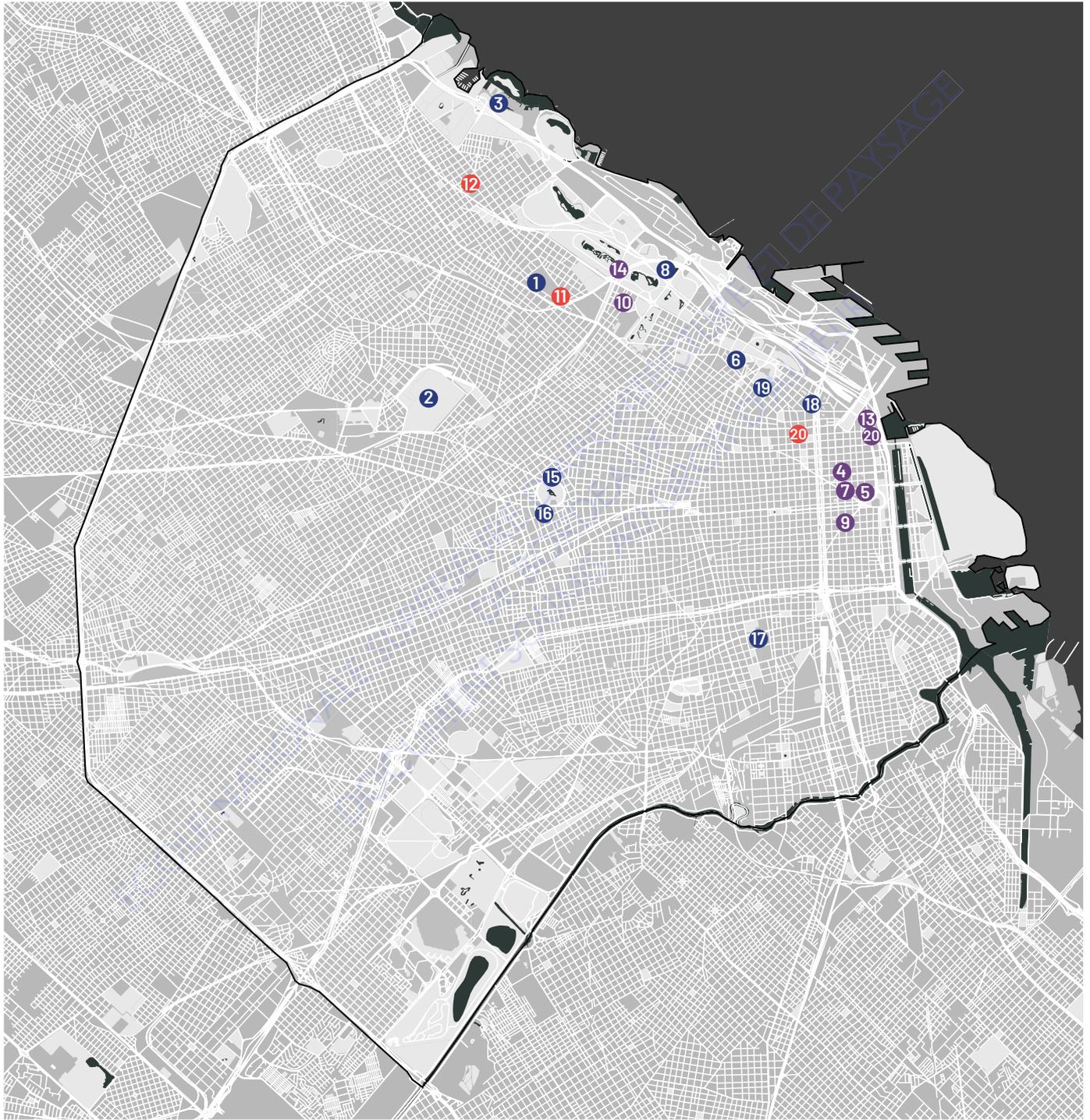
brutalistes sont en péril. Soit par manque de moyens pour entretenir ces édifices ou soit sont menacés de démolition.

Par exemple, Robin Hood Gardens construit entre 1966 et 1972 par Alison et Peter Smithson à Londres, a été démoli en 2017.

C'est aussi le cas en Argentine, par exemple la *Guido Di Tella Residence* a été démolie en 2011. De plus, de nombreux édifices sont menacés de modifications illégitimes. Les bâtiments de Buenos Aires ne sont pas inscrits au liste du patrimoine argentin. Certains édifices ont subi des altérations déplorables comme la *Banco de Londres*, ou bien il y a un manque d'entretien qui met en proie la survie de certains édifices tel que le cimetière de Chacarita.

Il devient alors essentiel de comprendre le fonctionnement du Brutalisme afin de pouvoir le protéger et le comprendre tel un marqueur capital de l'architecture du XX<sup>ème</sup> siècle.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



- 1
- BÂTIMENTS PUBLICS
  - BÂTIMENTS PRIVÉS
  - HABITATIONS

## TABLES DU CATALOGUE DES ŒUVRES À BUENOS AIRES

[cat. 1] Dirección General del Instituto Geográfico Nacional	87
[cat. 2] Templo y Nichos - Cementerio de Chacarita	89
[cat. 3] Ciudad Universitaria UBA - Pabellones 2 y 3	91
[cat. 4] Edificio República - Entel (actuel Telefónica de Argentina)	93
[cat. 5] Banco de Londres	95
[cat. 6] Biblioteca Nacional de Argentina	97
[cat. 7] Edificio Bank of América	99
[cat. 8] Planetario Galileo Galilei	101
[cat. 9] Edificio Teniente General Castiñeiras - SOMISA	103
[cat. 10] Automóvil Club Argentina	105
[cat. 11] Torre Dorrego	107
[cat. 12] Casa Guido di Tella	109
[cat. 13] Edificio Carlos Pellegrini - Unión Industrial Argentina	111
[cat. 14] Playa Gigena	113
[cat. 15] Hospital Naval Cirujano Mayor Dr. Pedro Mallo	115
[cat. 16] Hospital General de Agudos Carlos G. Durand	117
[cat. 17] Hospital de Pediatría "Profesor Dr. Juan R. Garrahan"	119
[cat. 18] Embajada de Brasil	121
[cat. 19] Embajada del Gobierno de la República Oriental del Uruguay	123
[cat. 20] Edificio Marcelo T. de Alvear 1302	125
[cat. 21] Edificio IBM	127

[cat. 1]

# DIRECCION GENERAL DEL INSTITUTO GEOGRAFICO NACIONAL (anciennement militaire)

Date 1948-1952

Architecte: DE LA MARIA PRINS, Jorge  
OLIVERA, José María

1



1/  
Photographie : Alejandro  
Golderbourg.  
2/  
Photographie : Emma Li-  
vingston.  
3/  
Photographie : Alejandro  
Golderbourg.  
4/  
Photographie : Emma Li-  
vingston.

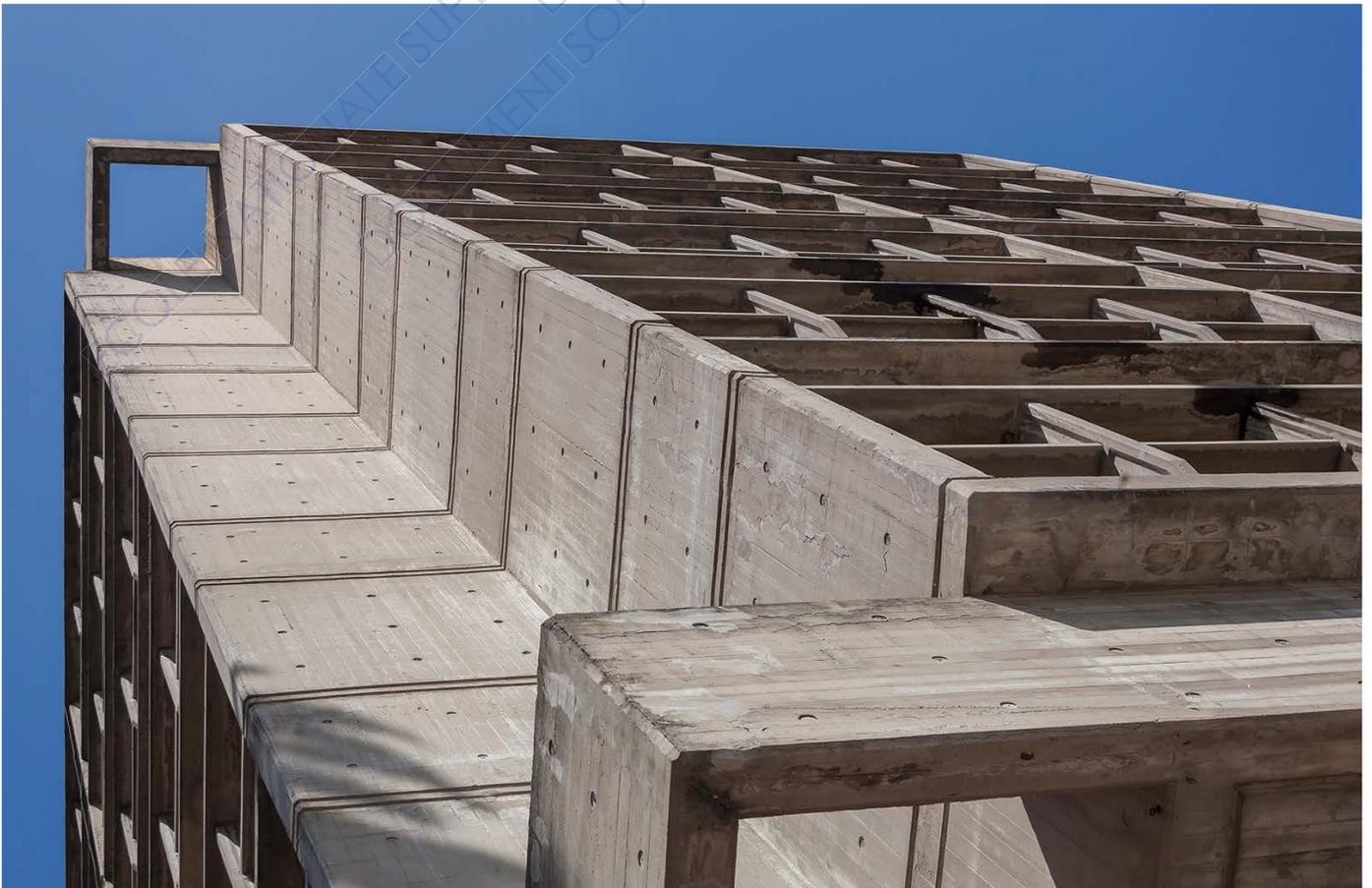
Le bâtiment est le résultat d'un concours national organisé par la *Sociedad Central de Arquitectos* (SCA). Le premier prix fut attribué aux architectes Prins et Olivera, toutefois le projet construit est différent du projet de concours.

Les quatre façades se composent de la même manière. Les poutres, les colonnes et les dalles constituent la structure, laissant le béton apparent sans « toucher directement

le sol ». A l'extrémité de chaque façade, les éléments de façades s'entrecroisent par des pans pleins de béton.

La grille du bâtiment permet la lecture de toutes les façades, ce qui en fait sa spécificité.

En 2009, le bâtiment est retiré du domaine militaire pour devenir un bâtiment civil, se nommant *l'Instituto Geográfico Nacional*.



[cat. 2]

# TEMPLO Y NICHOS - CEMENTERIO DE CHACARITA

Date 1950-1959

Architecte: CORNELL, Leila  
DE DIAZ, Raquel S.  
ERNST, Günter  
GABUTTI, Carlos  
KOPPMAN, Ludovico  
TESTA, Clorindo (1923-2013)  
VILLA, Itala Fulvia (1913-1991)

1



1 /  
Photographie : Gatienne Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
2 /  
*Ibidem.*

Le *Pantéon Subterráneo* est commandé par la ville en 1950, c'est la partie centrale du cimetière de Chacarita qui fait plus 90 hectares, le plus grand cimetière d'Amérique du Sud.

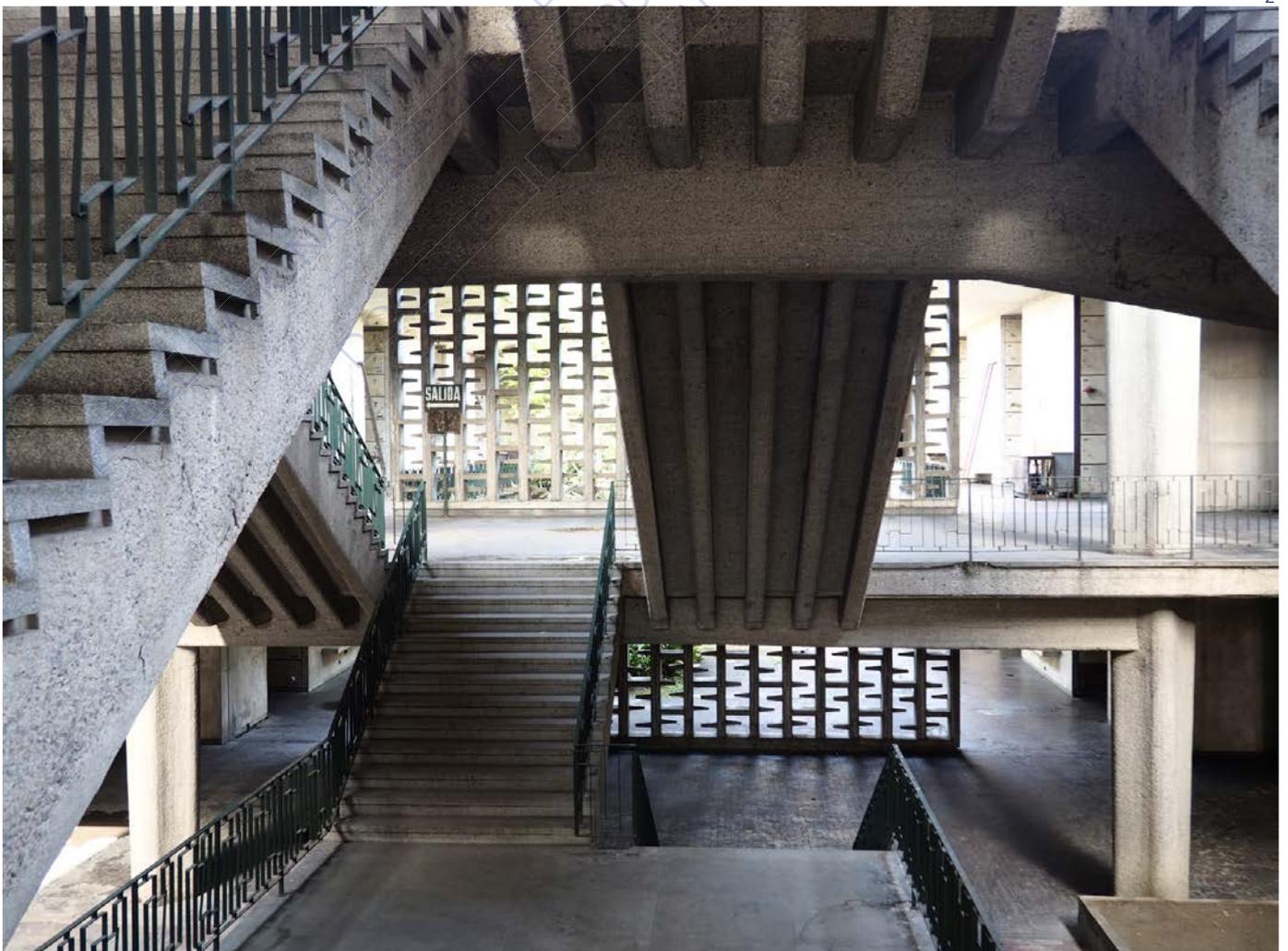
Si cette œuvre est souvent attribuée à Clorindo Testa, le travail de conception est réalisé par Itala Fulvia Villa.

C'est un cimetière souterrain de forme carrée de 300 mètres par 300 mètres, sur deux niveaux enterrés pouvant accueillir plus de 100 000 niches mortuaires.

L'esplanade est libérée pour les vivants, les espaces creusés sont réservés aux morts. Seuls des plots de ventilation et les structures d'entrée en béton des escaliers sont visibles depuis l'esplanade. La végétation va

de patios en patios, et les motifs des garde-corps maçonnés et les ombres des moucharabiehs viennent compléter la rationalité de l'édifice.

Une mise en scène est installée, les cercueils descendent grâce à différents ascenseurs, on va d'un espace à l'autre grâce à des souterrains qui relient les patios végétalisés, eux-mêmes sont entourés de coursives. Pour ce faire Itala Villa, s'entoure d'une équipe pluridisciplinaire et dirige six architectes collaborateurs : Leila Cornell, Raquel S. de Diaz, Günter Ernst, Carlos Gabutti, Ludovico Koppman et Clorindo Testa, ainsi que des ingénieurs et des paysagistes.



2

[cat. 3]

# CIUDAD UNIVERSITARIA UBA – PABELLONES 2 Y 3

Date 1950-1959

Architecte: CAMINOS, Horacio (1914-1990)  
CATALANO, Eduardo (1917-2010)  
PICAREL, Carlos  
SACRISTE, Eduardo (1905-1999)

1



1/  
Photographie : Alejandro  
Golderbourg.  
2/  
Photographie : Gatienne  
Dubois-Thébaud, 2018.

En 1958 est lancé un concours international par la *Universidad de Buenos Aires* (UBA) pour construire une cité universitaire contenant les salles de cours et d'autres bâtiments pour le rectorat, la bibliothèque, l'auditorium, des logements pour les enseignants et les employés et une aire sportive (terrain de rugby, de football, de softball, de tennis, une piscine) sur un terrain de 130 hectares.

Le concours est remporté par Catalano, Caminos, Sacriste y Picarel. La cité universitaire est composée de cinq pavillons, un est déjà présent sur le site, deux sont construits et les deux derniers pavillons sont interrompus.

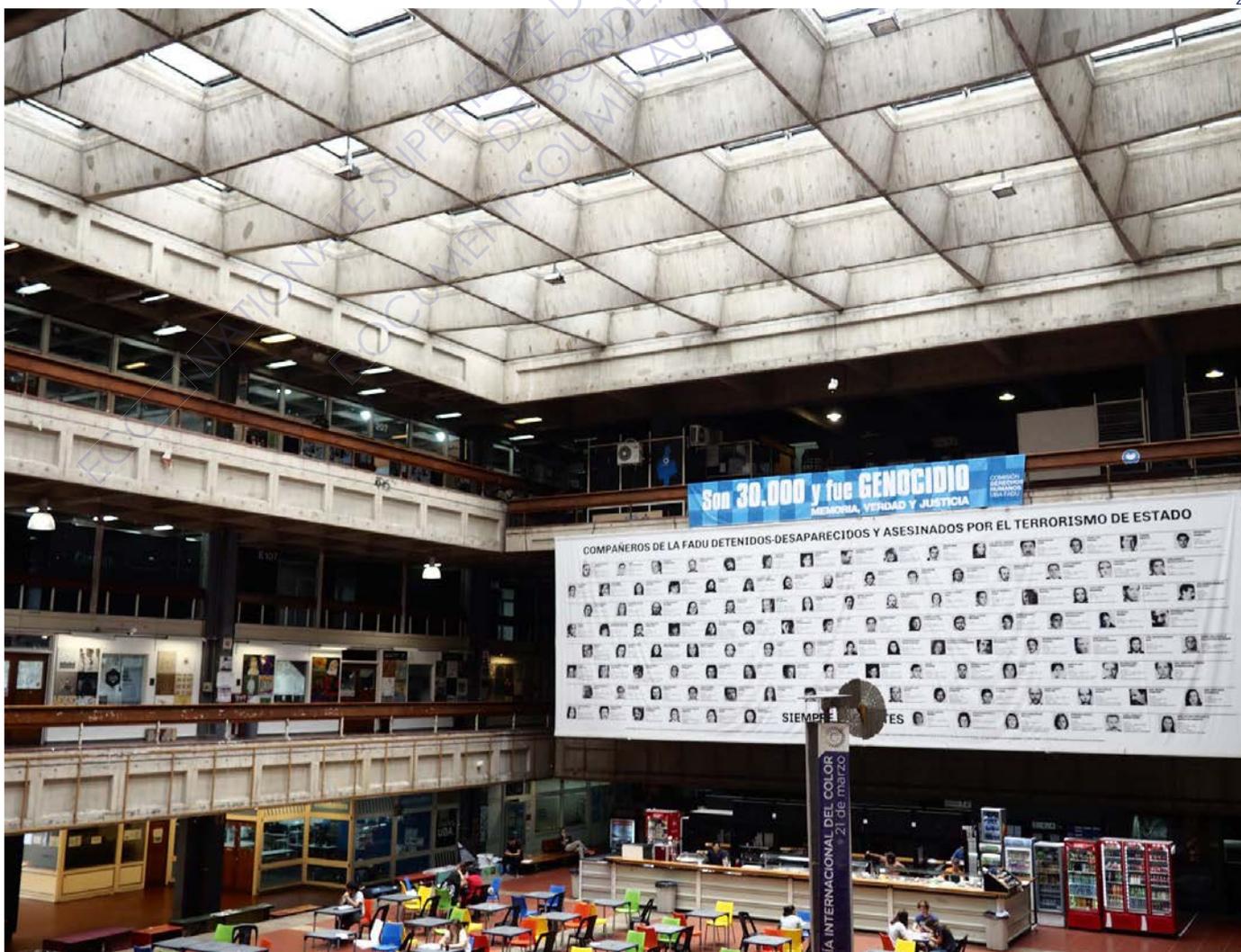
Nous nous intéressons aux pavillons deux et trois, qui abritent la *Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* (FCEN) et la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* (FADU).

Chaque pavillon est de forme rectangulaire de 150 mètres de large et 74 mètres de long, soit une superficie de 69 000 m<sup>2</sup> total, constitué d'un sous-sol (auditorium, services, stationnement, stockage, atelier et salles de cours), le rez-de-chaussée (entrée,

patio central, bureaux administratifs, réfectoire, cafétéria, salle de classe), les quatre étages supérieurs (salles de classes, laboratoires, atelier, bibliothèque, salle de lecture) avec la possibilité de rajouter un étage, puis le toit. Entre le premier et le second étage, il y a un système de mezzanines suspendues par un réseau de tendeurs métalliques.

La circulation verticale est en deux noyaux distincts, chacun composé de 3 ascenseurs, de deux escalier (dont les escaliers de services) et des sanitaires. La structure du bâtiment est formée par des colonnes cruciformes, tous les 16 mètres dans le sens longitudinal et 12 mètres dans le sens transversal. Les dalles sont formées par des caissons de 2 mètres de côté et pour une hauteur de 1,5 mètres.

Le patio central mesure 36 par 32 mètres sans point d'appui du rez-de-chaussée au quatrième étages. Le patio est couvert par un toit constitué de caissons de base de 4m ayant une forme pyramidale d'une hauteur 2,1 mètres. Ces caissons sont des puits de lumière en acrylique afin de donner de la lumière naturelle à l'espace central.



[cat. 4]

## EDIFICIO REPÚBLICA - ENTel (actuel Telefónica de Argentina)

Date 1951-1964

Architecte: SEBRA :  
AGOSTINI, Alfredo (1908-1972)  
PERALTA RAMOS, Federico (1914-1991)  
SANCHEZ, Elía (1911-1976)



1/  
Photographie : Alejandro Gol-  
derbourg.  
2/  
*Ibidem.*  
3/  
*Ibidem.*

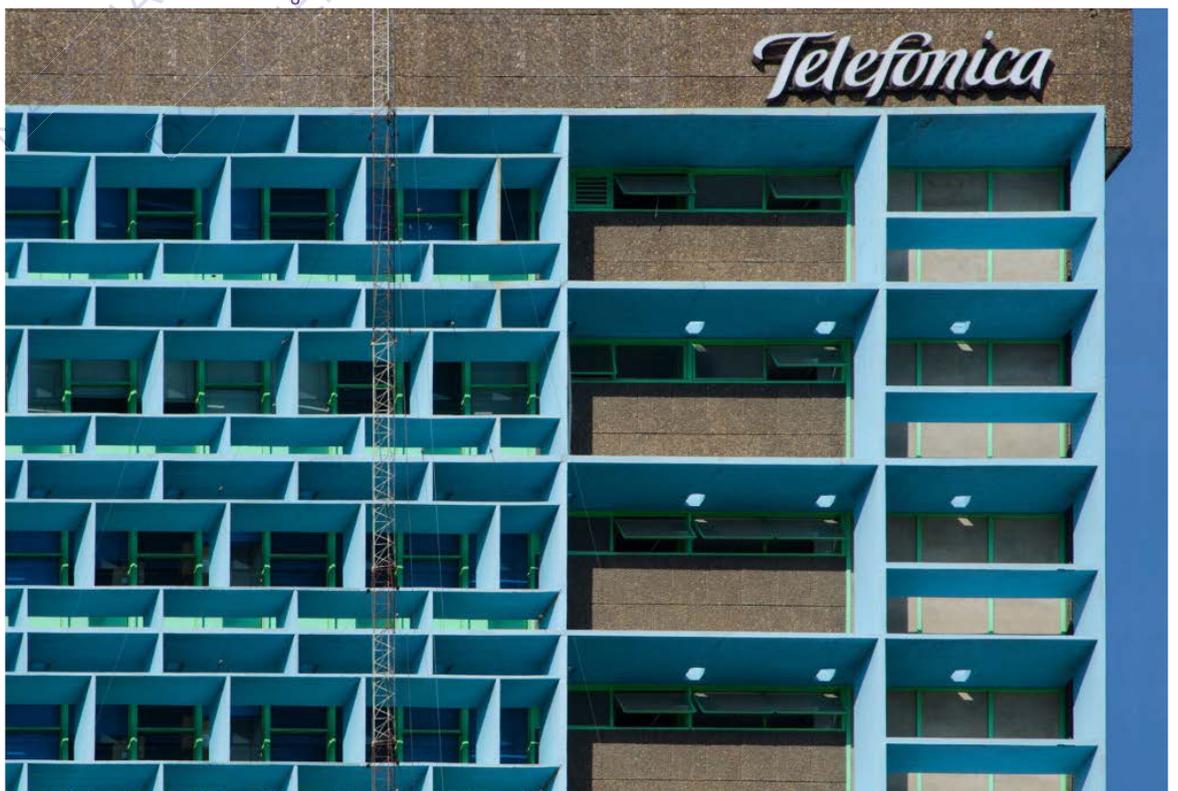
Les bureaux et l'agence centrale de la *Empresa Nacional de Telecomunicaciones* (EN-Tel) sont dessinés par l'agence SEBRA, et construit entre 1951 et 1964.

L'édifice est formé par deux corps de bâtiments de différentes hauteurs, une partie est haute de six étages contenant les équipes de la centrale téléphonique, tandis que la tour haute de dix-neuf étages reçoit les bureaux. Ces deux édifices sont reliés par un rez-de-chaussée en double hauteur, libérant l'espace et permettant une continuité de l'es-

pace publique. Cet étage laisse apparaître des grandes colonnes en béton en forme de « v ».

Les façades créent des jeux de textures et de matières entre des plaques de galets, les dalles en béton qui sont accrochées sur la façade Sud et les brise-soleils de béton peint en bleu. Ces derniers sont séparés des murs et viennent former un quadrillage orthogonal.

Le bâtiment est aujourd'hui utilisé par la compagnie Telefónica.



[cat. 5]

# BANCO DE LONDRES

Date 1959-1966

Architecte: SEBRA :  
AGOSTINI, Alfredo (1908-1972)  
PERALTA RAMOS, Federico (1914-1991)  
SANCHEZ, Elía (1911-1976)  
+ TESTA, Clorindo (1923-2013)



1/  
Photographie : Federico Cairoli,  
2015.

2/  
Photographie : Julios Schul-  
man.

3/  
Croquis : Clorindo Testa.

4/  
Photographie : Julios Schul-  
man.

En 1959, la *Banco de Londres y Sud America* a besoin d'un nouveau siège social. Un concours est organisé par Gerald Wakeham, employé architecte de la banque, entre quatre équipes argentines dont l'agence SE-PRA en association avec Clorindo Testa. Ces derniers remportent le concours.

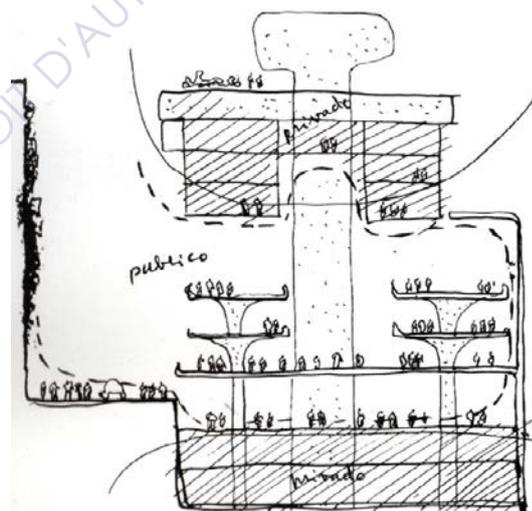
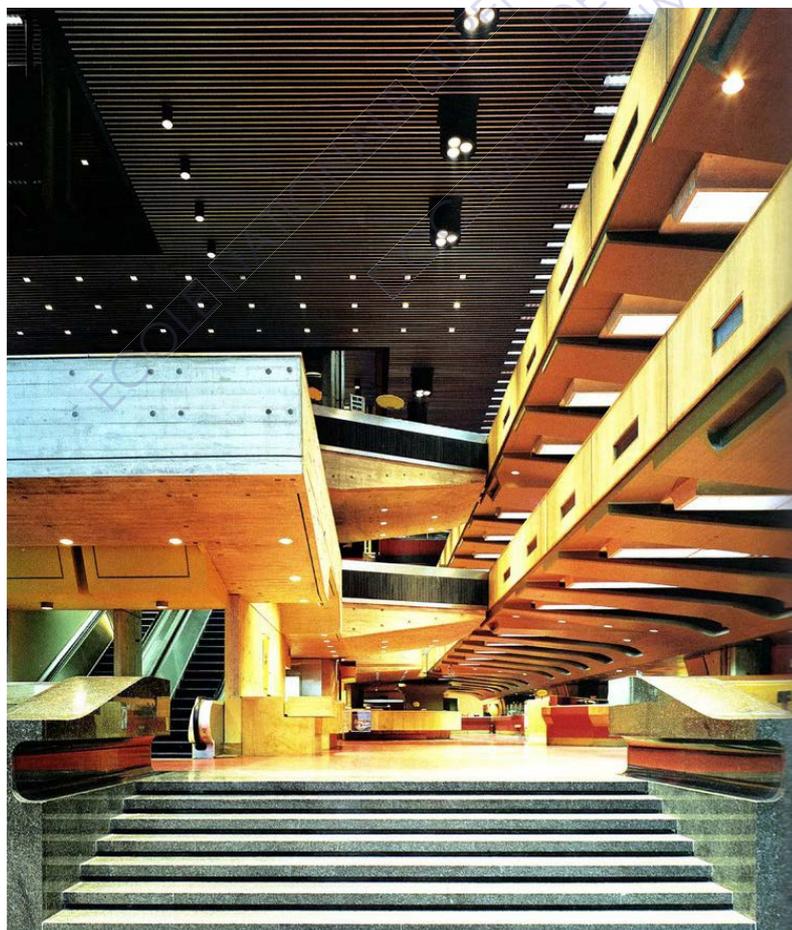
L'édifice, haut de 26m, est situé dans le centre banquier de la ville, entouré de bâtiment de style classique.

Les façades sont composées d'un squelette percé de béton brut qui laisse voir sa double peau faite d'un mur rideau toute hauteur. Une continuité spatiale est créée entre l'intérieure et l'espace urbain avec une grande

place couverte à l'angle du bâtiment. A l'intérieur de celui-ci, les visiteurs ont accès qu'au rez-de-chaussée.

Sur les six étages que contient le bâtiment, les trois derniers sont suspendus à la toiture par jeux de tirants en acier. Les architectes ont aussi mis en place de nombreux jeux de porte-à-faux, créant ainsi de nombreuses perspectives.

De plus, un jeu de couleur est mis en place, le rouge est pour l'air conditionné, le blanc pour la structure en acier enfermée dans des colonnes, le bleu pour l'eau et le vert pour les espaces sanitaires.



[cat. 6]

# BIBLIOTECA NACIONAL DE ARGENTINA

Date 1961-1992

Architecte: BULLRICH, Francisco Jorge (1929-2011)  
CAZZANIGA, Alicia (1928-1968)  
TESTA, Clorindo (1923-2013)

1



1 /  
Photographie : Emal Emden,  
2015.  
2 /  
Photographie : Gatiene Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
3 /  
Coupe.  
4 /  
Photographie : Gatiene Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
5 /  
*Ibidem.*

En 1961 est lancé le concours national de la *Biblioteca Nacional*, le programme est rédigé par Jorge Luis Borges (1899-1986), directeur de la bibliothèque nationale argentine, ainsi que des éminents bibliothécaires.

Pour des raisons politiques et économiques le bâtiment est retardé et inauguré 30 ans plus tard.

Le bâtiment est un grand volume rectangulaire soutenu par quatre « jambes », semblable au « glyptodonte » un animal préhistorique indigène dont les restes fossiles ont été retrouvés lors du chantier et dont Clorindo Teste compare le bâtiment.

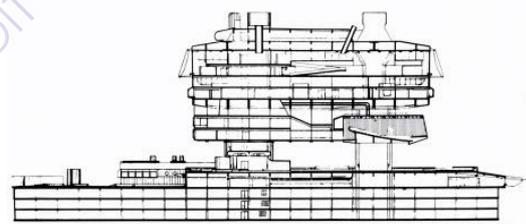
L'organisation programmatique de la bibliothèque traditionnelle est rompue et réarticu-

lée avec une nouvelle syntaxe.

L'auditorium et le hall d'exposition sont suspendus à la structure principale. La salle de lecture se situe au cinquième étage avec un point de vue sur la ville et le Río.

Le rez-de-chaussée est libre et permet une continuité avec l'esplanade tout en s'intégrant aux parcs créant ainsi un grand espace libre pour des activités.

La place forme un espace multi-activités dominé par le « ventre » de l'édifice, la masse de béton travaillé avec force et subtilité en fait la cinquième façade du bâtiment

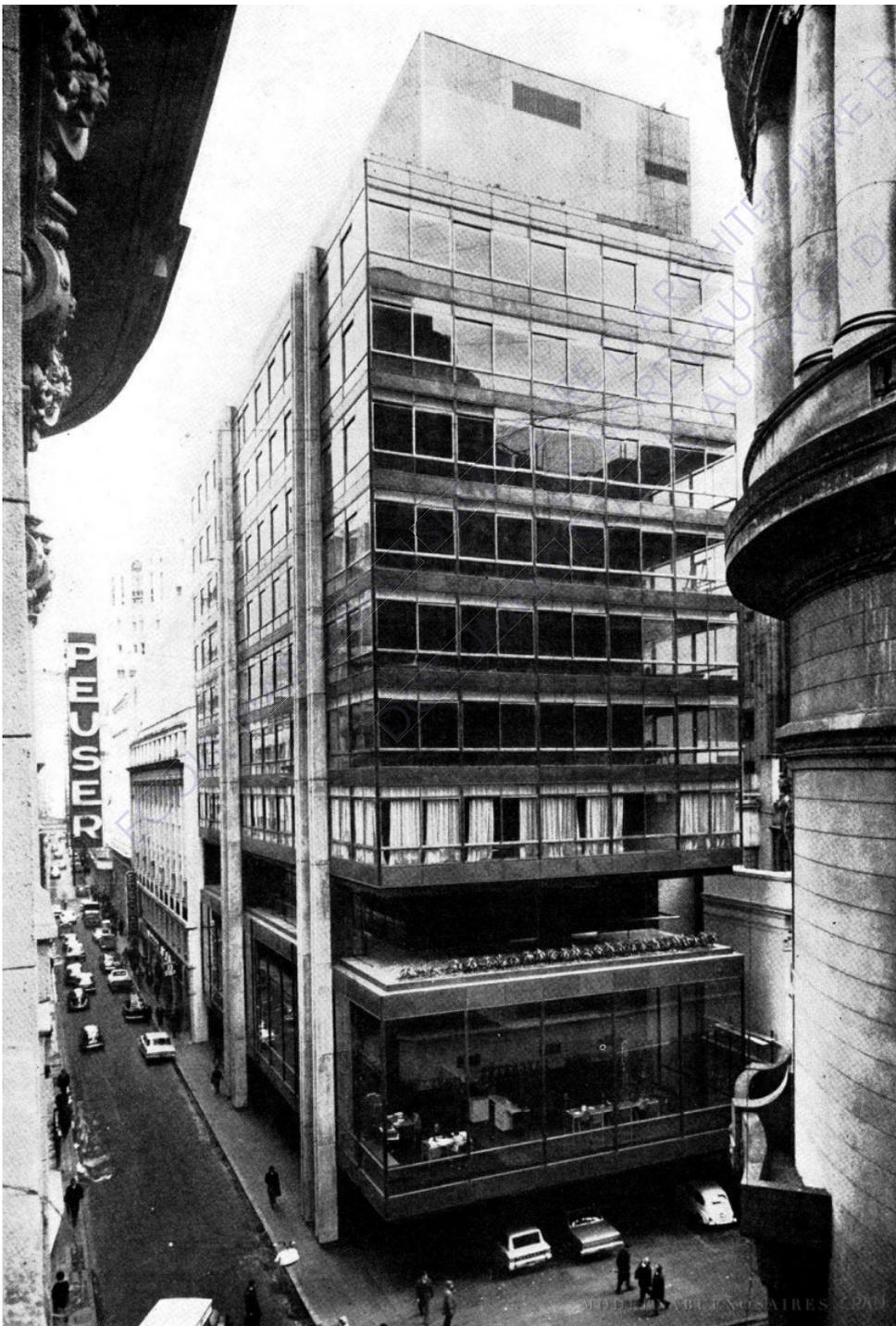


[cat. 7]

## EDIFICIO BANK OF AMÉRICA

Date 1963-1965

Architecte: ÁLVAREZ, Mario Roberto (1913-2011)  
ASLAN, José (1909-1981)  
EZCURRA, Héctor (1909-1980)  
JOSELEVICH, Alfredo (1907-1977)  
RICUR, Alberto Victor (1910-2000)



- 1/ Photographie : Moderna Buenos Aires.
- 2/ Ibidem.
- 3/ Plan : Moderna Buenos Aires.
- 4/ Photographie : Gatiene Du-bois-Thébaud, 2018.

L'édifice se situe à l'angle du *Microcentro* de Buenos Aires. L'édifice reçoit le siège social de *Bank of America*.

Il est constitué de deux blocs superposés suspendus. Le premier est suspendu au niveau du rez-de-chaussée et le premier niveau est en double hauteur, tandis que le deuxième bloc est séparé du premier par un vide au niveau du second étage.

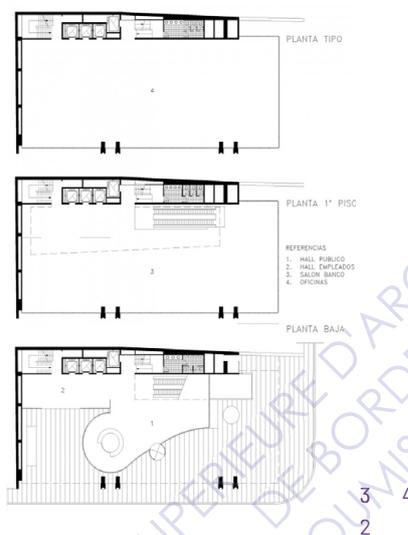
Ce vide permet de hiérarchiser les espaces, le niveau inférieur est un l'espace accessible au public tandis que les étages supérieurs sont réservés aux employés.

L'espace du rez-de-chaussée étant couvert on peut y voir une intention claire de collabo-

rer et continuer l'espace public.

La structure est composée de quatre colonnes soutenant le prisme sur la plus large façade côté rue, sur la façade opposée se trouve le noyau de circulation et sanitaires afin de dégager le plus d'espace naturellement éclairé.

La façade est un mur rideau composé de bandes horizontales, où les plateaux sont soulignés visuellement par une bande d'acier.



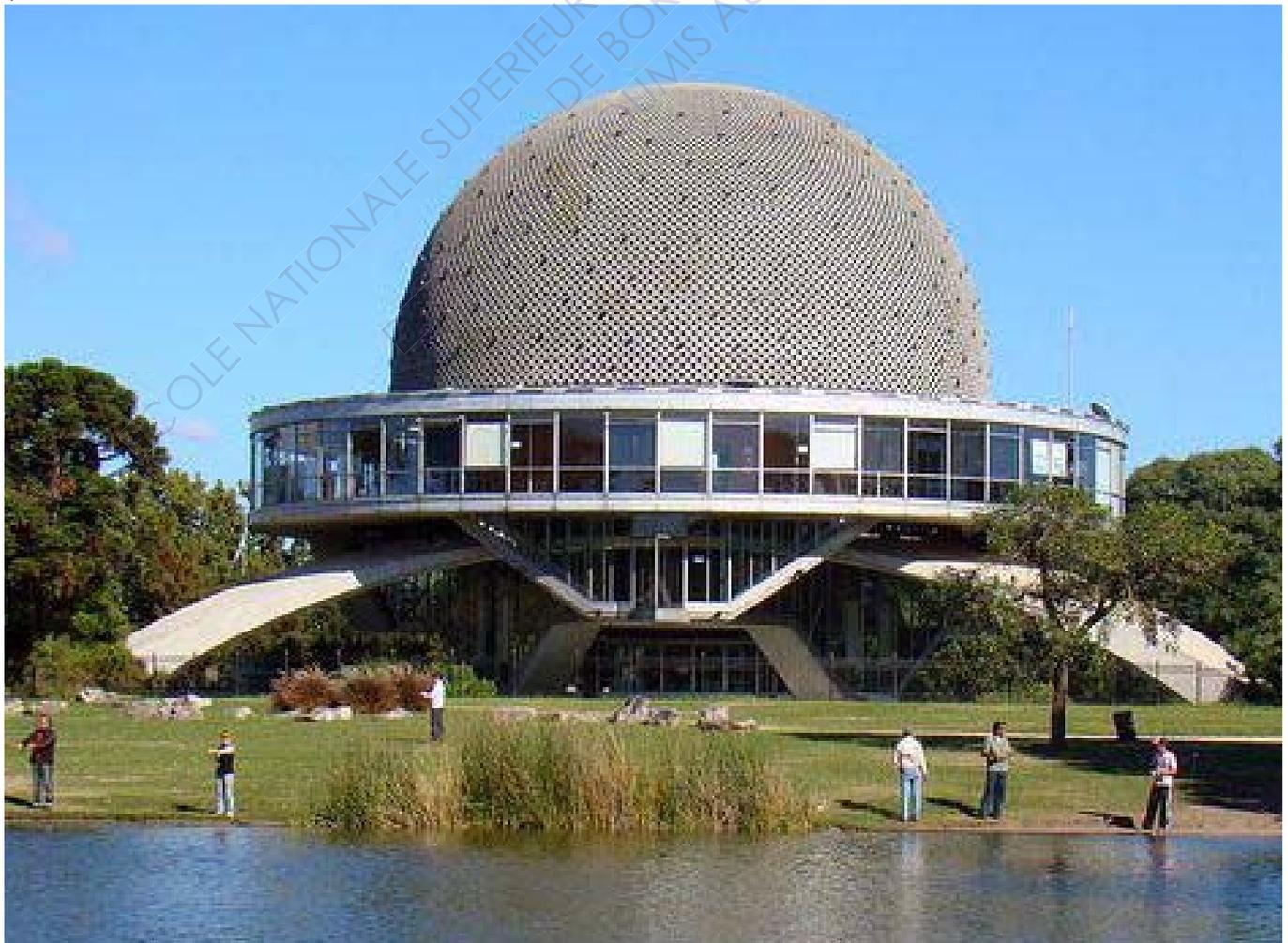
[cat. 8]

# PLANETARIO GALILEO GALILEI

Date 1964-1968

Architecte: JAN, Enrique (1920-1996)

1



1/  
Photographie : Rodrigo Soldon,  
2010.

2/  
Photographie : «El Planetario  
municipal», *Nuestra Arquitectura*,  
n° 450, mai 1968, p. 34.

3/  
*Idem*, p. 36.

4/  
*Idem*, p. 42.

En 1958, à l'initiative du conseiller socialiste José Luis Pena et du secrétaire à la Culture de la municipalité, M. Aldo Armando Cocca, le projet d'un planétarium est lancé pour la diffusion de la science astronomique.

Il est réalisé par Enrique Jan, directeur du service de l'architecture et de l'urbanisme de la ville de Buenos Aires, il est construit entre 1964 et 1968.

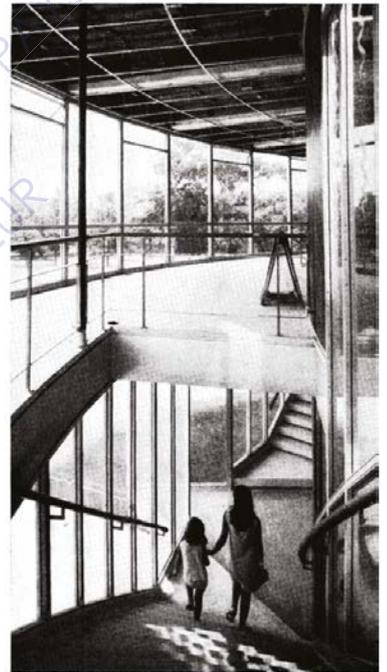
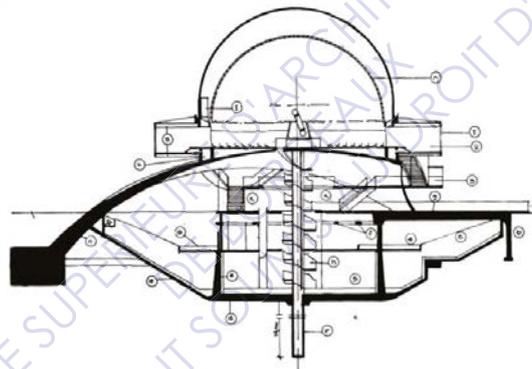
Le bâtiment est projeté à partir de la figure géométrique d'un triangle équilatéral. De là,

trois branches en béton s'élançant pour soutenir une demi-sphère de béton, séparé par un étage circulaire totalement vitré.

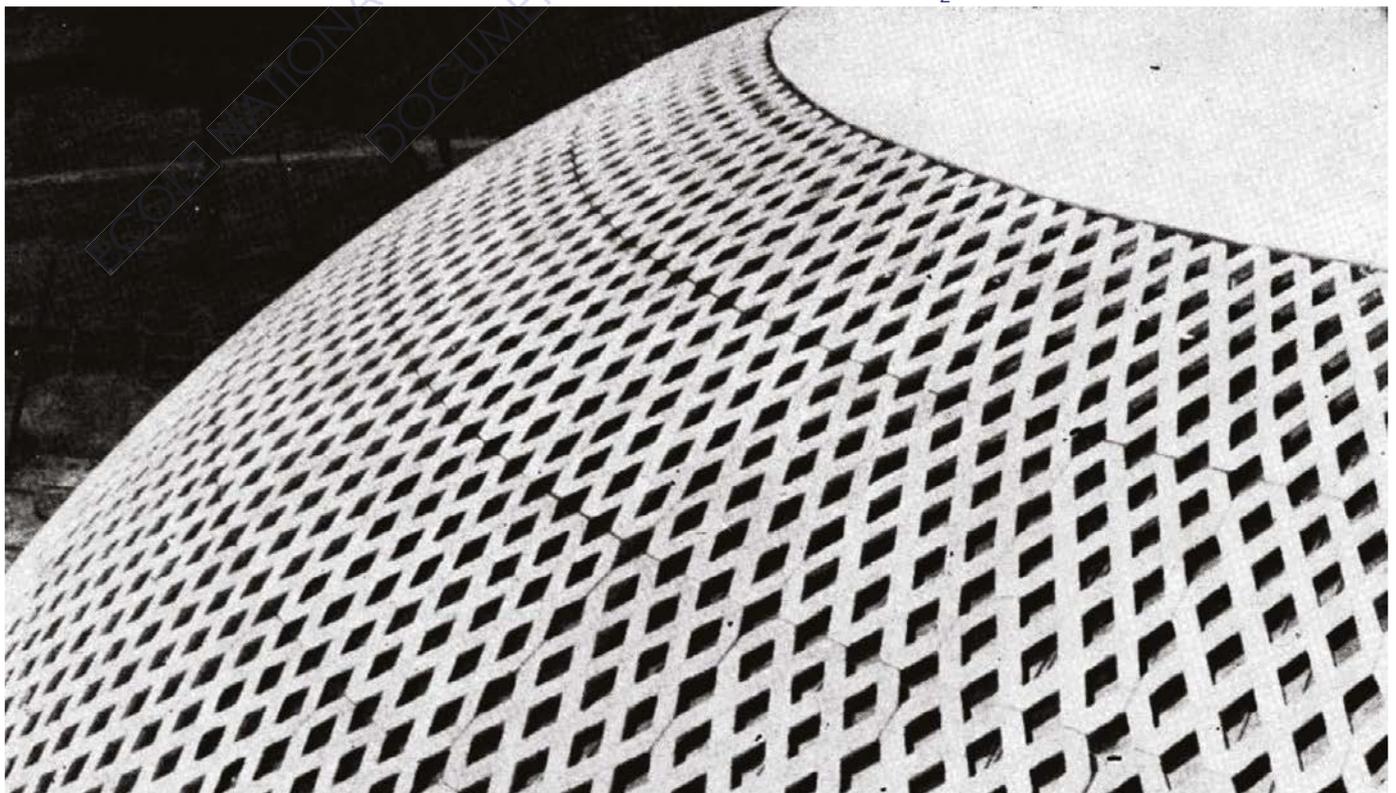
Ce niveau joue avec les niveaux et des balcons à différentes hauteurs.

La partie extérieure du planétarium est un béton perforé, peint en blanc, qui crée un motif fin de quadrillage.

Cet ensemble donne l'impression d'un navire ou navette spatiale venant d'atterrir dans la clairière d'une forêt.



3  
2

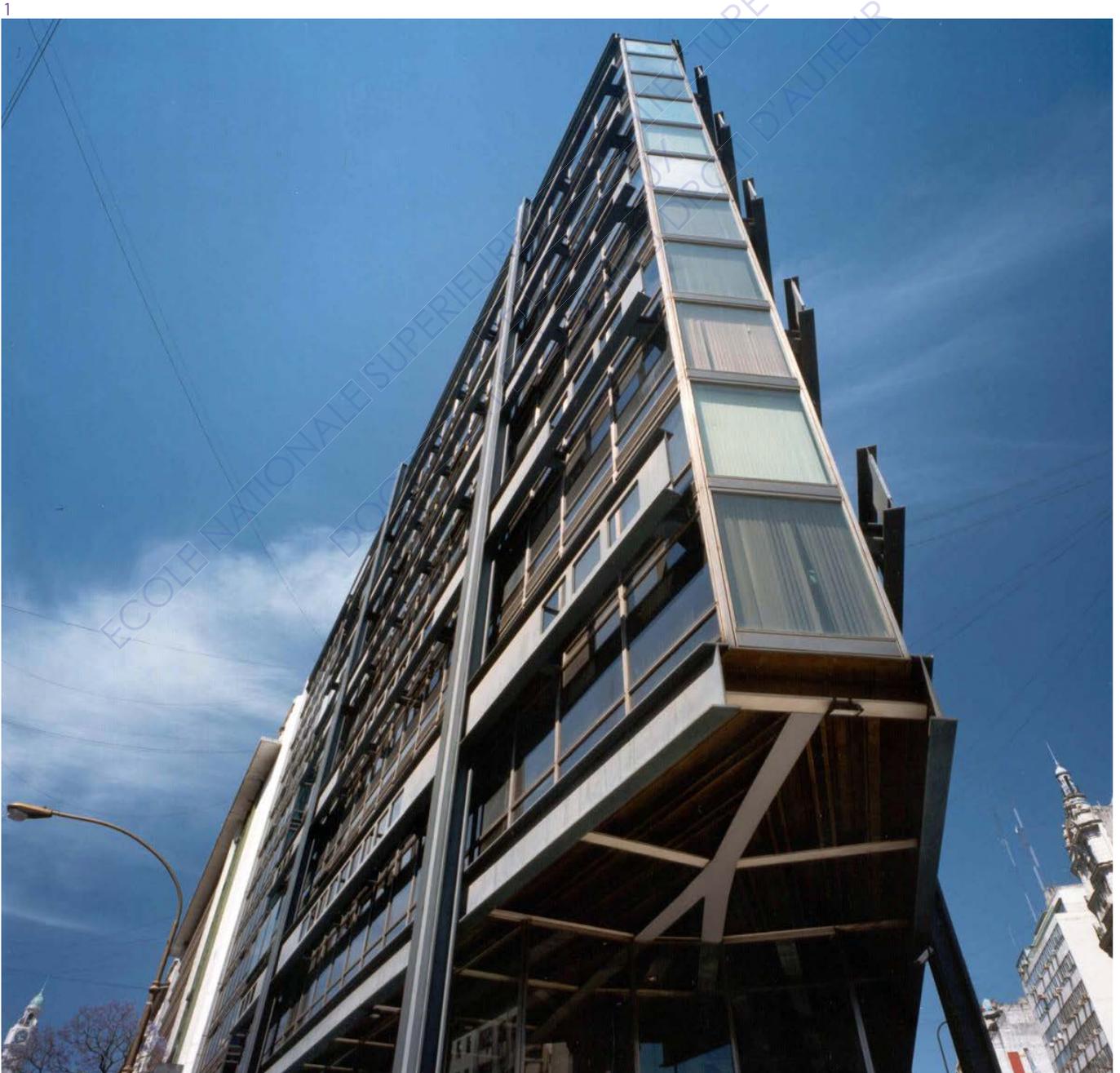


[cat. 9]

# EDIFICIO TENIENTE GENERAL CASTIÑEIRAS – SOMISA

Date 1966-1977

Architecte: ÁLVAREZ, Mario Roberto (1913-2011)



1/  
Photographie : Moderna Buenos Aires.

2/  
Idem, circa 1978.

3/  
Idem, circa 1978.

4/  
Image : Georges Meguerditchian - Centre Pompidou.

En 1966, *Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina* (SOMISA) lance un concours pour leur nouveau siège social. Il est remporté par Mario Robert Alvarez.

L'édifice se situe dans la zone institutionnelle de Buenos Aires sur une parcelle en triangulaire, à l'intersection de deux grandes avenues. Le bâtiment s'érige en proue.

La contrainte principale est d'utiliser seulement l'acier. L'édifice compte sept niveaux de sous-sol et douze étages de bureaux et deux de loisirs, garderie, et garderie. Sur la terrasse se trouve un hélicoptère.

Le rez-de-chaussée est largement vitré afin de créer une continuité avec l'espace urbain. Les niveaux enterrés sont construits en béton. Au premier niveau du sous-sol la struc-

ture acier vient prendre appui sur celle en béton. De là émerge quatre colonnes métalliques qui supportent des poutres H et A ayant une portée de dix-neuf mètres et huit mètres de porte-à-faux.

Les planchers des étages supérieurs sont des dalles d'acier. Les étages sont construits comme des plans libres grâce à la structure portante des colonnes latérales, permettant une flexibilité de la reconfiguration des espaces de travail dans le temps.

Les façades sont totalement transparentes complétées de l'acier inoxydable. La rigueur méthodologique dont a été construit l'édifice avec ce matériau reprend le concept « d'édifice machine ».

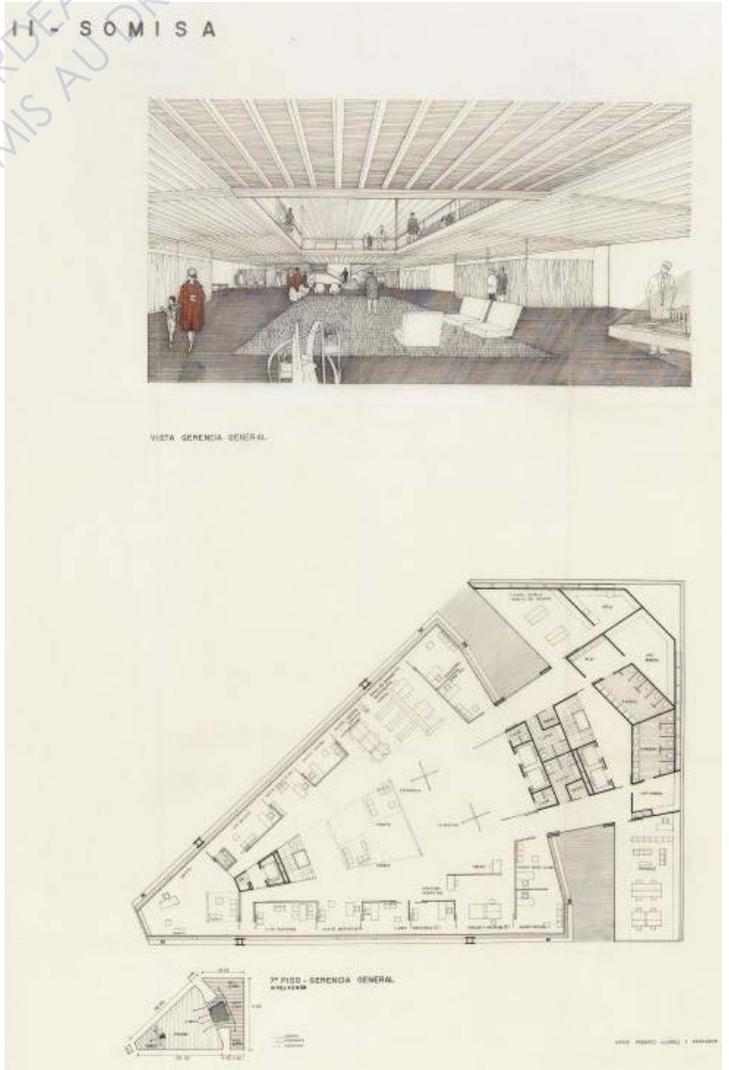


2



3

4



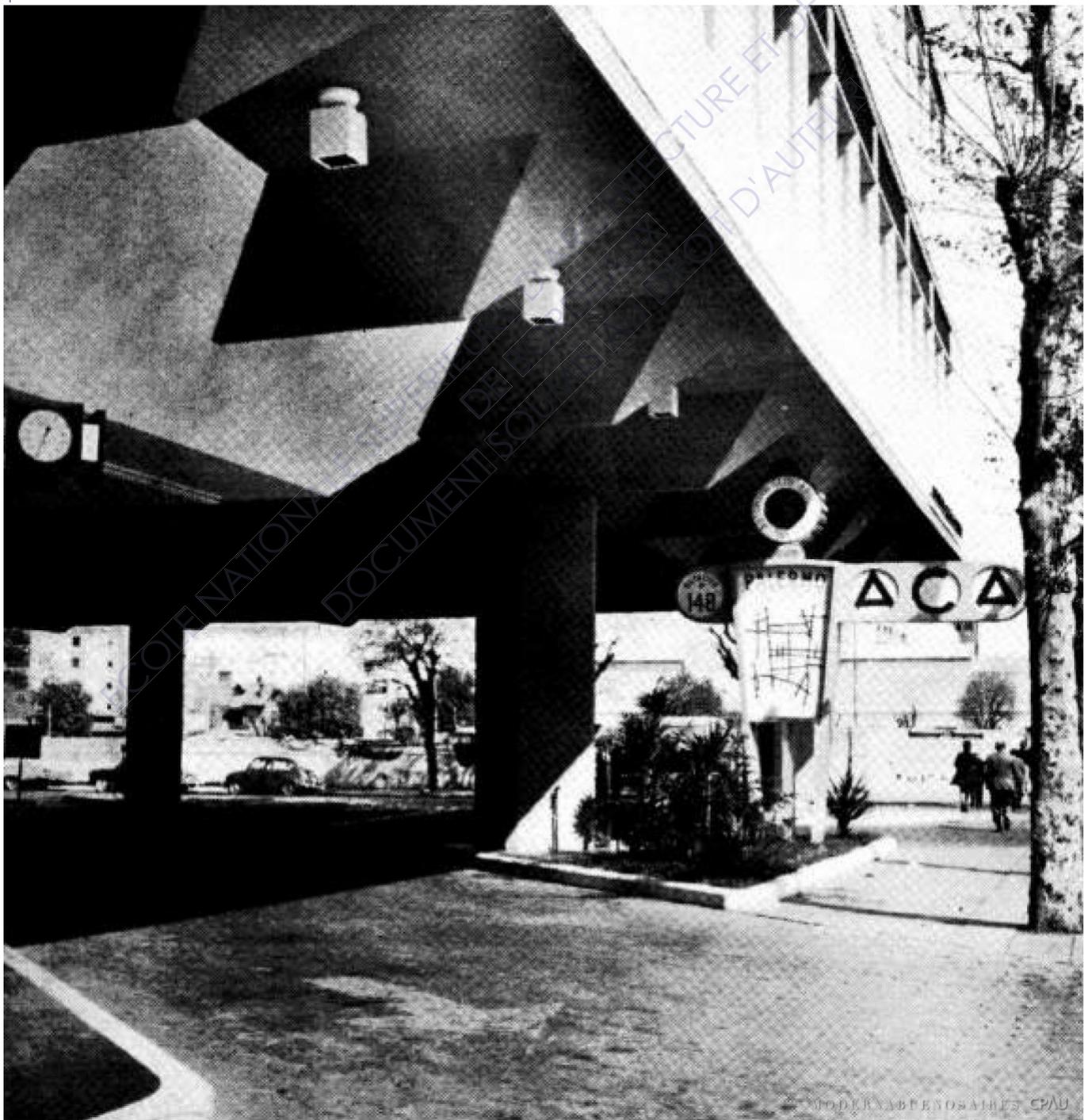
[cat. 10]

# AUTOMÓVIL CLUB ARGENTINA

Date 1968

Architecte: SEQUIRA, Jaime Washington  
PERAZZO, Horacio J.

1



1/  
Photographie : «Estacion Palermo», Nuestra Arquitectura, n° 473, octobre 1971, p. 26.

2/  
Idem, p. 27.

3/  
Idem, p. 25.

4/  
Idem, p. 23.

Le siège de l'*Automóvil Club Argentino* se caractérise principalement par son emploi de béton armé, qui permet à la fois un usage structurel tout en ayant un dessin architectural qui s'adapte aux forces auxquelles il est soumis.

Ce bâtiment domine la station de Palermo, le projet a été mené par Jaime Sequeira.

La nécessité d'une fluidité horizontale oblige à réduire les points d'appuis tout en restant compatible avec les dimensions du terrain et l'économie du projet.

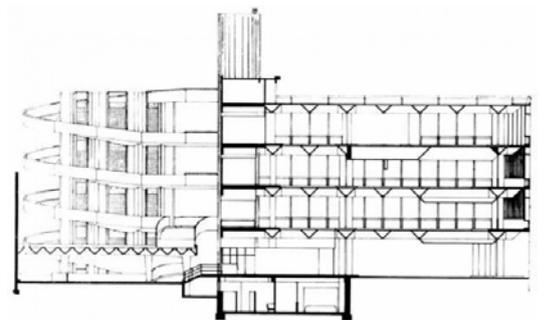
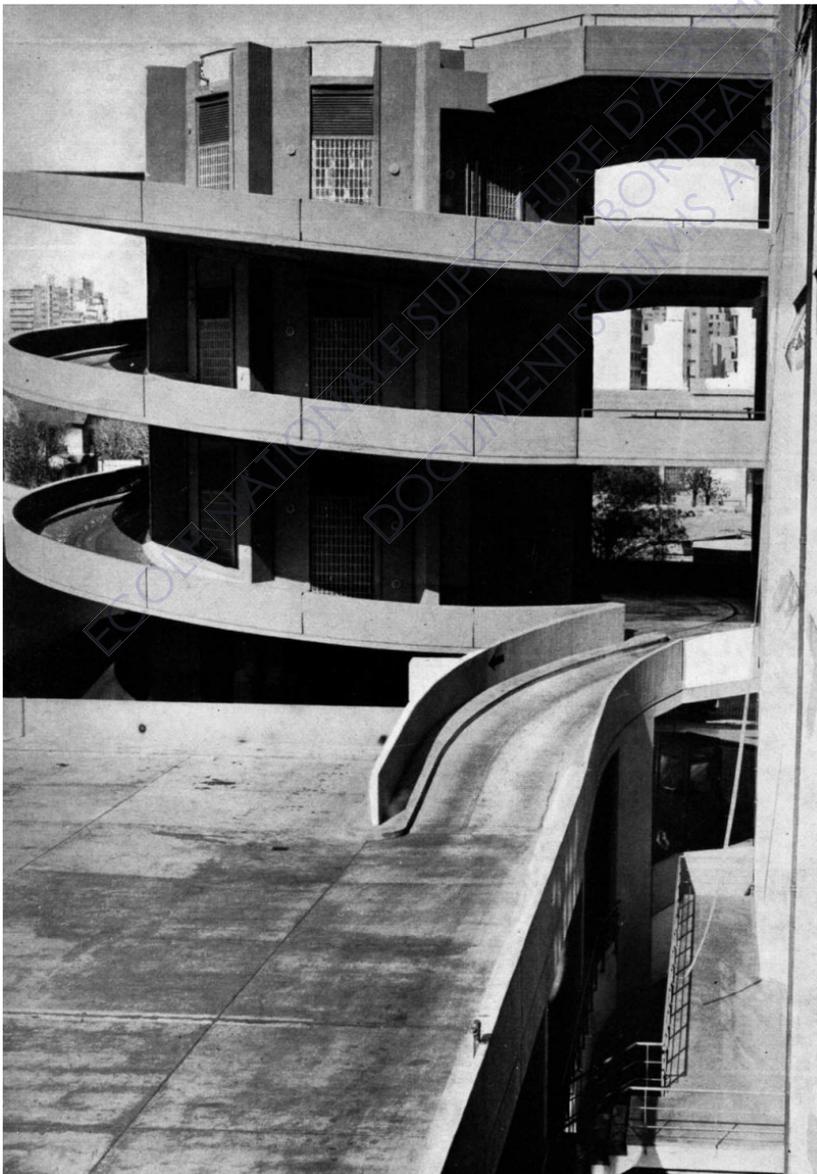
Le projet a une trame de 4x4m qui établit un rythme de 16x12m pour les colonnes et atteint 18,60m à l'angle de Segui et Godoz Cruz. La circulation verticale est assurée par deux imposantes rampes hélicoïdales, une monte

tandis que l'autre descend, disposées de manière symétrique par rapport à l'axe du bâtiment. Elles permettent de connecter le rez-de-chaussée aux 4 niveaux supérieurs.

En plus, il y a deux noyaux d'escalier et ascenseurs pour les utilisateurs.

Le bâtiment est complété par des bureaux, un bar de confiserie, un lavage auto, des toilettes, une poste, des cabines téléphoniques, enfin tous ce qui facilitent le déplacement des touristes.

Certaines modifications ont été apportées à l'édifice, le dernier étage a été fermé et ne vient pas s'aligner en façade.



3

4



[cat. 11]

# TORRE DORREGO

Date 1968-1970

Architecte: CAFFARINI, Luis (1931-)  
JOSELEVICH, Alfredo (1907-1977)  
RICUR, Alberto Victor (1910-2000)



1 / Photographie : Alejandro Gol-  
 derbourg.  
 2 /  
 Ibidem.  
 3 /  
 Plan : «La Torre Dorrego»,  
 Nuestra Arquitectura, n° 462,  
 décembre 1969, p. 19.  
 4 /  
 Photographie : Gatienne Du-  
 bois-Thébaud, 2018.

La tour d'habitation de trente-et-un étages, haute de 102 mètres, est construite par Cafarini, Joselevich et Ricur entre janvier 1968 et juillet 1970.

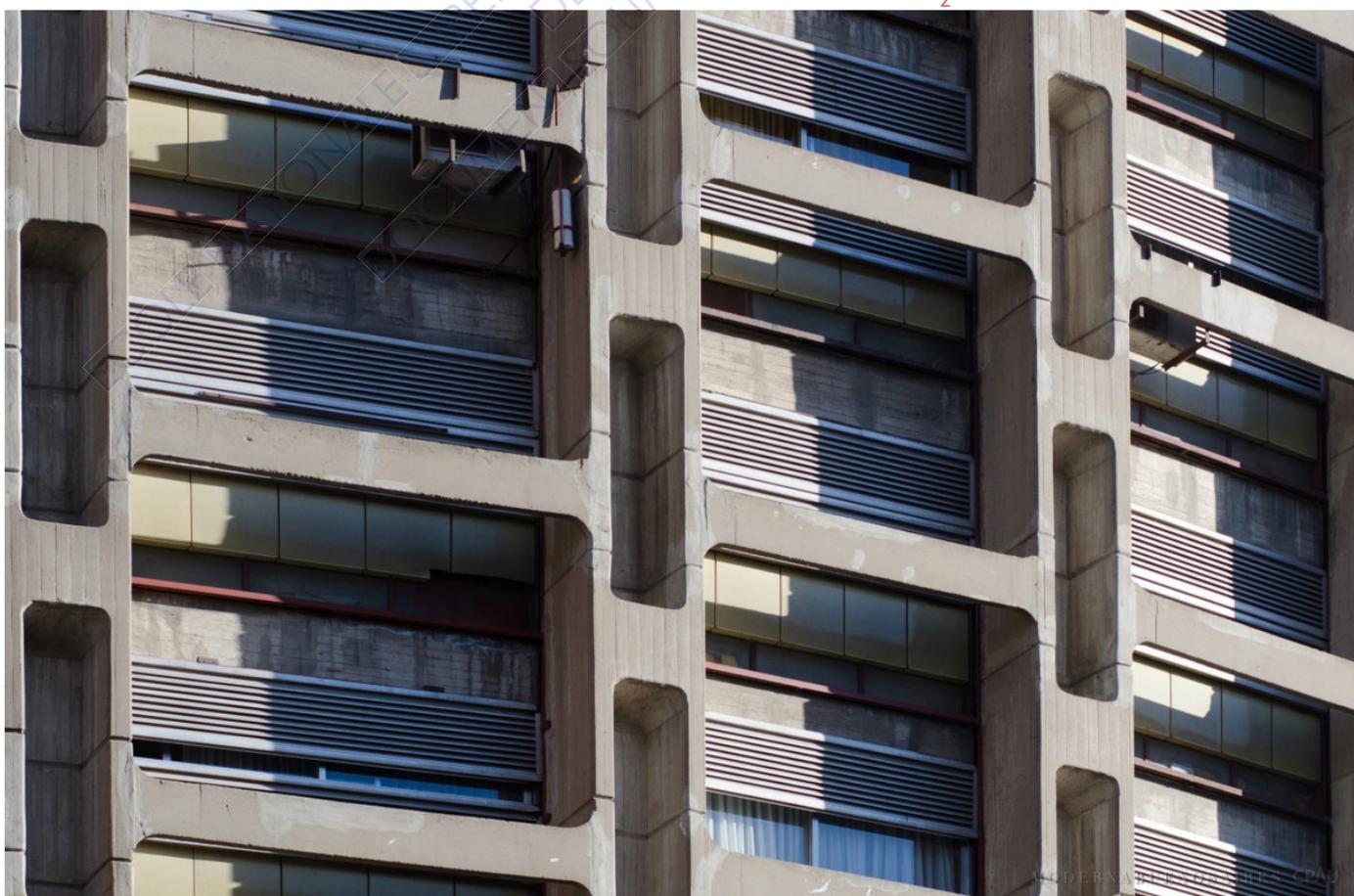
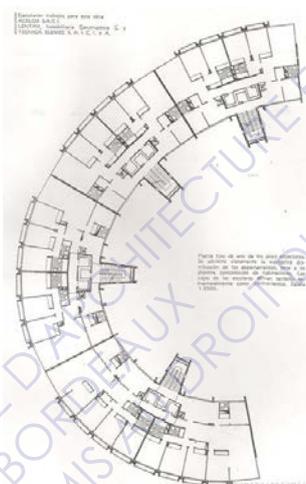
Elle incorpore deux niveaux de sous-sol, un rez-de-chaussée et un entresol. Au total, cela représente 40 000m<sup>2</sup> sur seulement 25% de la superficie du terrain, cela afin d'éviter des situations privilégiées dans l'édifice car les futurs propriétaires font partie d'une coopérative.

Ce postulat continue dans la constitution des appartements, ils sont tous à égale distance des noyaux de circulations, ils garantissent aucunes vues sur les appartements voisins ou les autres pièces et recevoir le même ensoleillement dans toutes les pièces. En fon-

tion de leur typologie, la taille des logements est égale.

Le plan d'étage type se répète sur trente étages avec huit appartements divisés en quatre secteurs, qui ne communiquent pas entre eux. Trois typologies sont travaillées : 120 appartements de 3 pièces, 60 de quatre pièces et 60 de cinq pièces, tous contiennent les chambres de services et dépendance. Les espaces de vie occupent l'espace convexe et les espaces de services l'espace concave.

Depuis le premier étage, les appartements donnent vue sur les jardins du Parque 3 de Febrero, le Bosques de Palermo et le Río del Plata.



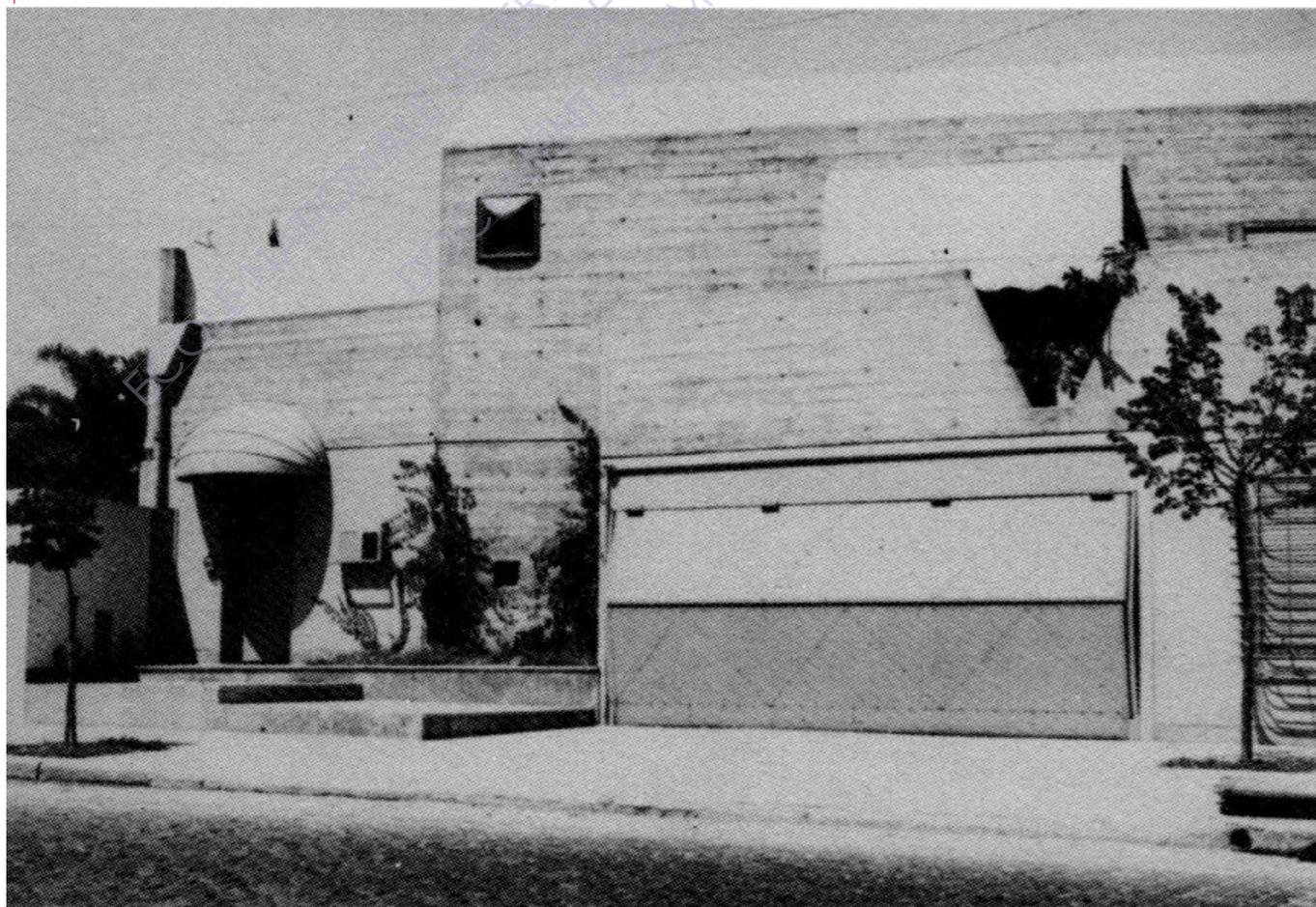
[cat. 12]

## CASA GUIDO DI TELLA

Date 1968-1970, démolie en 2011

Architecte: TESTA, Clorindo (1923-2013)  
HERVIA, Paul Luis (?-1971)  
VAN DER POLL, Irene (1935-1988)

1



1/  
Photographie : Francisco Cellini.  
2/  
Plan : «Clorindo Testa», 1 : 100,  
n°26, mai 2010.  
3/  
Photographie : Francisco Cellini  
4/  
Ibidem.

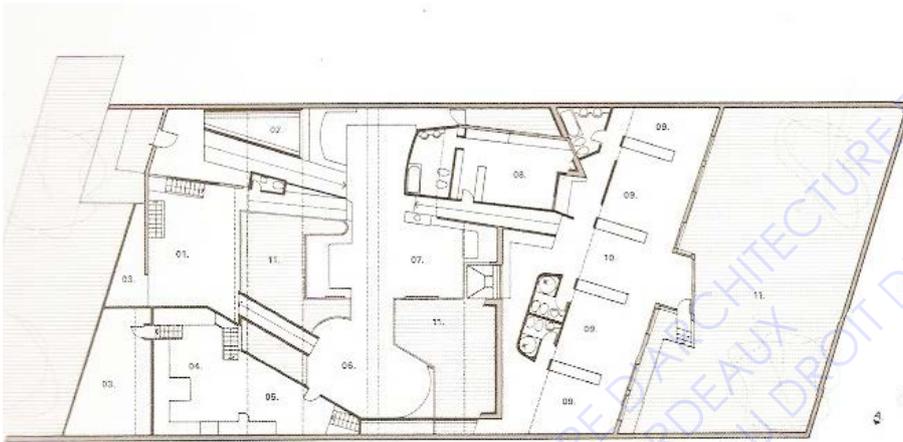
La maison est commandée par Guido di Tella (1931-2001), collectionneur d'art et mécène. Pour ce projet, Testa a collaboré avec Luis Hevia Paul et Irene van der Poll.

La maison est constituée de jeux de rampes et de tunnels. La seule demande du propriétaire : un studio isolé avec un espace pouvant accueillir sa collection d'art, qui pouvait être accessible indépendamment de la maison. Avec son esthétique industrielle brute de haute technologie et son mobilier historique,

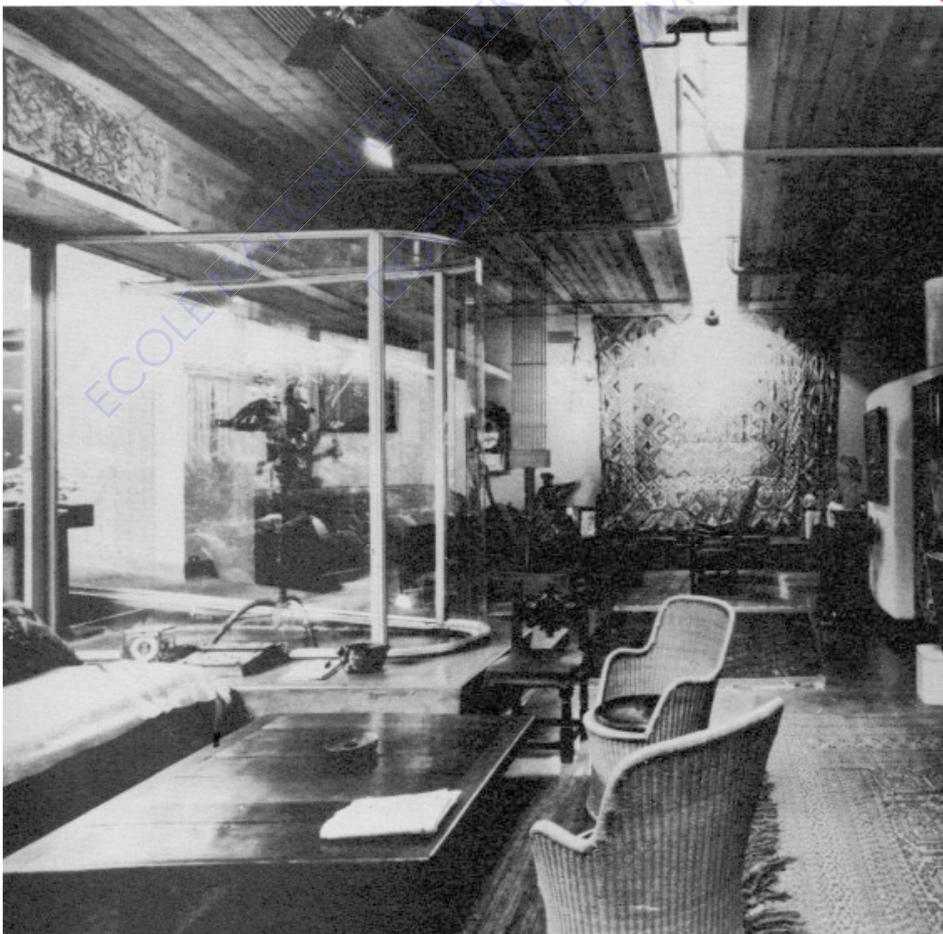
l'intérieur combine des contraires extrêmes. Testa a travaillé la forme classique des maisons de Buenos Aires, dites « chorizo ».

Le terrain, situé à Belgrano, mesure 20m de long, et grâce à la déclinaison du terrain vers le fond, les architectes ont joué avec les pentes.

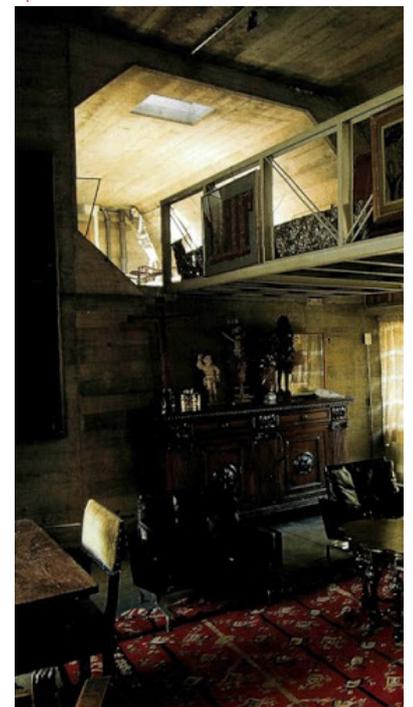
L'intérieur de la maison est en béton armé banché où les veines du bois en étaient laissées visibles, tandis que sur la façade en béton a été lissée.



2  
3



4



[cat. 13]

# EDIFICIO CARLOS PELLEGRINI - UNIÓN INDUSTRIAL ARGENTINA

Date 1968-1978

Architecte: GOMEZ, Javier Sánchez (1936-)  
MANTEOLA, Flora (1936-)  
PETCHERSKY, Ignacio  
SANTOS, Josefa (1931-)  
SOLSONA, Justo Jorge (1931-)  
VIÑOLY Rafael (1944-)



1/  
Photographie : Estudio  
MSGSSS Arqs.  
2/  
Photographie : Gatiene Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
3/  
*Ibidem.*

L'édifice se situe sur la *Catalinas Norte*, zone qui n'est pas soumise à la grille parcellaire de Buenos Aires et comporte principalement des bureaux des grandes sociétés argentines et des filiales étrangères.

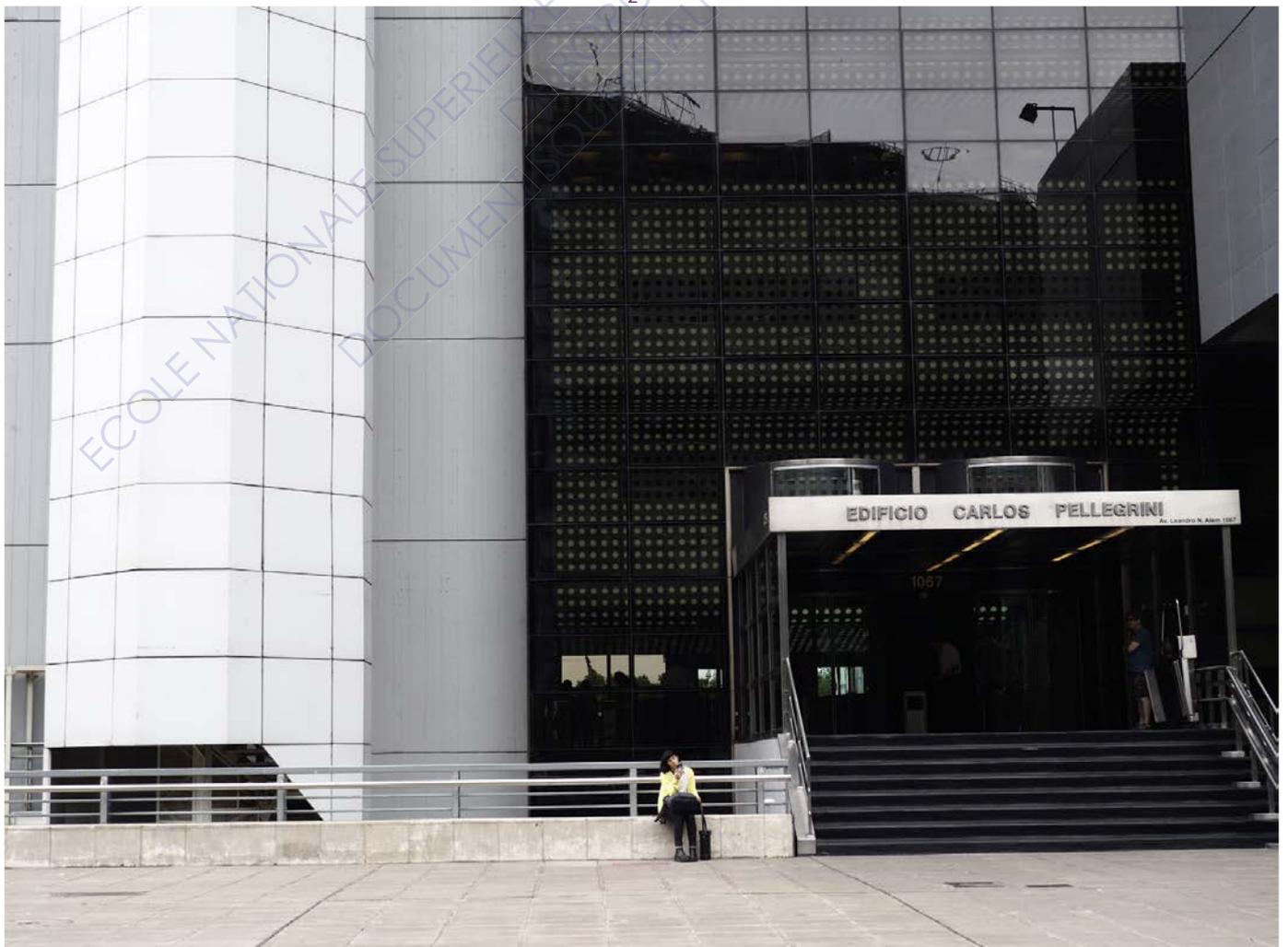
La base de l'édifice est rectangulaire haute de 120 mètres de haut avec trente-et-un étages, hébergeant les bureaux de l'*Unión Industrial Argentina* qui commande le bâtiment.

La façade ouest, la plus opaque, contient les noyaux de la circulation verticale, tandis que

les trois autres côtés de l'édifice sont vitrés. Le mur rideau a été travaillé avec des matériaux locaux.

Le commanditaire représente les intérêts des industries nationales, les architectes ont dû retravailler leur projet en conséquence.

C'est-à-dire avec un verre opaque grisâtre dont les dimensions sont plus petites que celles qu'ils ont prévues. Ils ont aussi ajusté les profils soutenant le verre avec de la tôle pliée, initialement prévu en aluminium.



[cat. 14]

# PLAYA GIGENA

Date 1969-1972

Architecte: POLIMENI, Franscico

1



1/  
Photographie : Gatienne Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
2/  
*Ibidem.*

Le parking de *Playa Gigena* occupe presque un bloc complet dans le quartier aisé de Palermo, en face de l'hippodrome de Buenos Aires.

Conçu par l'ingénieur industriel Francisco Polimeni, le projet a été conçu en 1969 et achevé en 1972. Il a une capacité de 1 000 places, la montée se fait par la rampe hélicoïdale, tandis que la sortie se fait par une rampe latérale derrière le bâtiment.

Ses deux niveaux réticulaires fermés et les cages d'escalier qui les relient sont entiè-

rement en béton apparent, tandis qu'un impressionnant château d'eau d'une capacité de 200 000 litres se dresse à côté de l'entrée. La ville et la société de l'hippodrome, à qui appartient cet espace de stationnement, sont en discussion pour céder le bail de l'édifice en faveur de la ville. Il est possible qu'il subisse des nombreuses dégradations voire la démolition.



[cat. 15]

# HOSPITAL NAVAL CIRUJANO MAYOR DR. PEDRO MALLO

Date 1970-1981

Architecte: BOMPADRE, Eduardo  
GENOUD, Hectór  
TESTA, Clorindo

1



1/  
Photographie : Gatienne Du-  
bois-Thébaud, 2018.

2/  
*Ibidem.*

3/  
Photographie : Federico Kulek-  
djian.

En 1970, la *Secretaría de Estado de Marina* organise un concours pour l'hôpital naval de Buenos Aires.

Il est remporté par Testa, Lacarra et Genoud. Il est construit en limite du Parque Centenario.

L'apparence formelle de l'édifice rappelle une barque ou un bateau. Les fenêtres rondes sont comme des hublots et les réserves d'eau se trouvant sur le toit apparaissent comme les tours de contrôle du navire.

Sur les deux côtés latéraux, des escaliers en colimaçon sont supportés par des robustes

structures en béton armé avec des ouvertures triangulaires, éléments qui sont récurrents dans l'œuvre de Testa.

L'édifice est construit avec une structure en béton armé, dont les colonnes principales sont visibles en façades.

Entre ces colonnes blanches, les façades sont recouvertes de faïences bleues complétées par des pare-soleils jaune couvrant les fenêtres.

À l'intérieur, le dégradé de jaune à orange met en valeur les conduits d'installation visibles et le sol est revêtu d'un caoutchouc vert.



2 3



[cat. 16]

# HOSPITAL GENERAL DE AGUDOS CARLOS G. DURAND

Date 1971

Architecte: GOMEZ, Javier Sánchez (1936-)  
MANTEOLA, Flora (1936-)  
PETCHERSKY, Ignacio  
SANTOS, Josefa (1931-)  
SOLSONA, Justo Jorge (1931-)  
VIÑOLY Rafael (1944-)

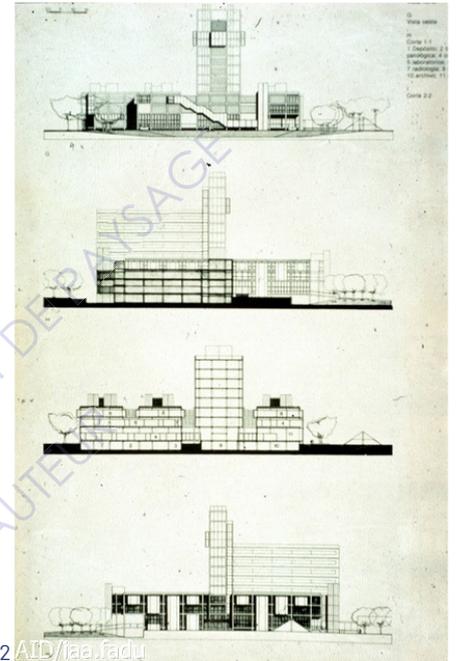
1



1/  
Photographie : Alejandro Gol-  
demberg et Guido Back.  
2/  
Coupes et façades : UBA FADU.  
3/  
Photographie : Gatiene Du-  
bois-Thebaud, 2018.

Situé de l'autre côté du *Parque Centenario*, c'est un hôpital public métropolitain appartenant à la ville de Buenos Aires. Pour construire l'édifice, les architectes démolissent les anciens pavillons édifiés entre 1907 et 1913. L'édifice suit un plan fonctionnel linéaire avec une différenciation des services publics

et techniques. La composition en façade permet de lire la structure en béton du bâtiment et les connexions entre les étages.



3



[cat. 17]

# HOSPITAL DE PEDIATRÍA "PROFESOR DR. JUAN R. GARRAHAN"

Date 1971-1987

Architecte: AFTALION, Fernando (1943-)  
BISCHOF, Bernardo (1939-2007)  
DO PORTO, Jorge (1941-)  
EGOZCUE, María Teresa (1943-)  
ESCUDERO, Beatriz (1942-)  
VIDAL, Guillermo (1940-)

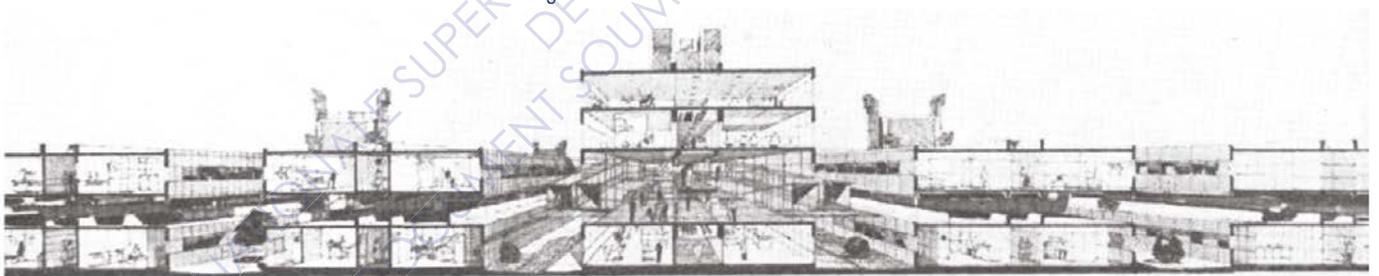
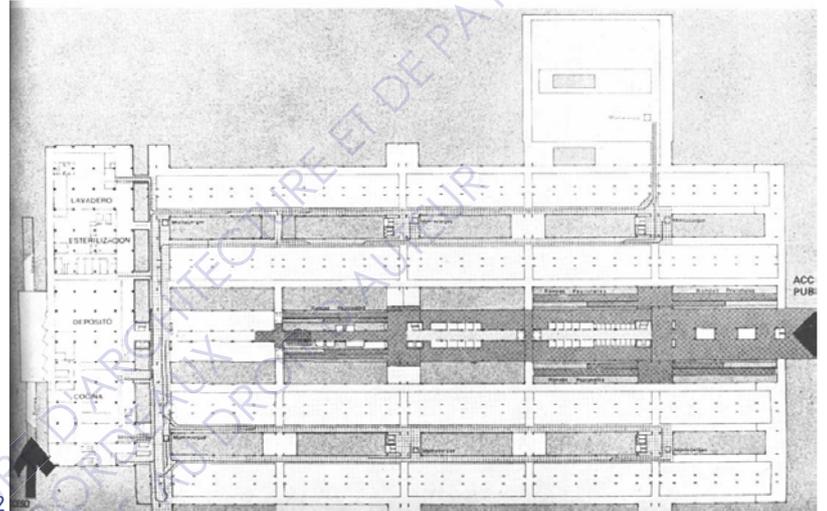
1



1/  
 Photographie : Alejandro Gol-  
 demberg.  
 2/  
 Plan : «Hopital Nacional de Pe-  
 diatria», Nuestra Arquitectura,  
 n° 498, 1976, p. 21.  
 3/  
 Coupe : *Idem*, p. 20.  
 4/  
 Photographie : Alejandro Gol-  
 demberg.  
 5/  
*Ibidem*.

L'édifice est construit à l'horizontale afin d'obtenir un maximum de fluidité. Cela permet de répondre aux prémisses indéterminées de la flexibilité et de la croissance nécessités avec un système ouvert permettant une expansion libre de certains secteurs. La circulation est différenciée entre le personnel et le public. C'est une véritable rue

publique, contenant tous les services nécessaires aux publics amenés par des rampes en pentes douces. La structure est en béton armé. Comme les modernes, les architectes rationalisent leur projet sous quatre fonctions : promouvoir, protéger, récupérer et réhabiliter



[cat. 18]

## EMBAJADA DE BRASIL

Date 1976

Architecte: SEBRA:  
AGOSTINI, Alfredo (1908-1972)  
PERALTA RAMOS, Frederico (1914-1991)  
SANCHEZ, Elía (1911-1976)  
+ REDIG DO CAMPOS, Olavo (1906-1984)

1



1/  
Photographie : Andrés Negróni.  
2/  
Photographie : Gatienne Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
3/  
Photographie : Fondation Athos  
Bulcão

L'avant-projet est réalisé par l'architecte brésilien Olavo Do Campos, qui a déjà réalisé l'ambassade de son pays à Washington D.C. aux Etats-Unis en 1971.

L'édifice est constitué de quatre niveaux souterrains, un entresol et onze étages supérieurs qui abritent les bureaux et les services de correspondances avec le Brésil.

La structure est en béton armé. Elle est portante, faite de colonne, se trouve en péri-

mètre des étages.

Sur la façade du bâtiment, côté avenue, on peut distinguer les jardinières qui sont en béton martelé.

La façade d'entrée est revêtue de granite gris perle qui s'harmonise avec le portail d'entrée en aluminium.

Dans la cour de la contre-façade, il y a une fresque réalisée par l'artiste brésilien Athos Bulcão (1918-2008).



3

2



[cat. 19]

# EMBAJADA DEL GOBIERNO DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Date 1977-1979

Architecte: REYES, Mario Payssé (1913-1988)

1



1/  
Photographie : Gatienne Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
2/  
Photographie : Albano Garcia.  
3/  
Photographie : Alberto Garcia.

L'édifice est construit entre 1977 et 1979, mais en raison de la dictature en Uruguay, il n'est inauguré qu'en 1982.

L'ambassade est une tour d'angle haute de 12 étages avec un espace semi-ouvert au rez-de-chaussée faisant transition avec l'espace public.

Le bâtiment est réalisé en béton laissé visible, et des cloisons en bois en intérieur.

Il est constitué de brise-soleil fixes en béton légèrement inclinés, ce qui permet de faire pénétrer la lumière du jour tout en conservant la vue jusqu'en bas sur l'avenue. Ils protègent ainsi, avec beaucoup d'efficacité, le soleil de l'ouest.

Des petits cubes de matières en relief sont disposés de manière aléatoire, ce qui

donnent de la texture à la grande superficie de la façade.

On peut trouver des fresques murales au rez-de-chaussée, au premier et au troisième étage, réalisés par Julio Uruguay Alpuy (1919-2009), muraliste uruguayen, José Collell (1920-2011), peintre et céramiste espagnol qui a vécu à Montevideo, et Edwin Studer (1924-2003), muraliste suisse née dans la capitale uruguayenne.

En 2014, l'édifice a été vendu à la Fundación Héctor Alejandro Barceló, le convertissant comme siège pour le développement de la science biomédicale.



2 3



[cat. 20]

## EDIFICIO MARCELO T. DE ALVEAR 1302

Date 1978-1980

Architecte: SILVA, Juilo César



1/  
Photographie : Alejandro Gol-  
demberg.  
2/  
Photographie : Gatiene Du-  
bois-Thébaud, 2018.  
3/  
Coupe : Moderna Buenos Aires.

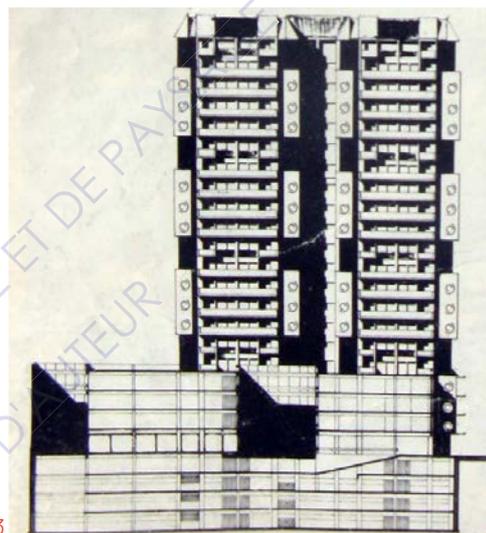
Situé à l'intersection de deux rues, l'édifice se compose de trois tours qui peuvent fonctionner de manière indépendante ou ensemble.

Chaque tour est conçue comme une unité distincte tout en conservant l'unité de l'ensemble.

Le rez-de-chaussée est construit comme un seul secteur qui abrite une galerie commerciale avec une cinquantaine de locaux et leurs

entrepôts. Les trois étages supérieurs sont des bureaux.

La première tour comporte entre le quatrième et le vingtième étage des logements, tandis que le vingtième étage est destiné aux réservoirs d'eau. Les deux autres édifices, sont composés d'appartements de trois ou quatre pièces jusqu'au vingt-quatrième étage, les deux derniers niveaux sont des appartements duplex.



3  
2



[cat. 21]

## EDIFICIO IBM

Date 1979-1983

Architecte: ALVAREZ, Mario Roberto (1913-2011)

1



1/  
 Photo : Moderna Buenos Aires.  
 2/  
 Photo : Gatiene Dubois-Thébaud, 2018.  
 3/  
 Plan : Moderna Buenos Aires.  
 4/  
 Coupe : Moderna Buenos Aires.

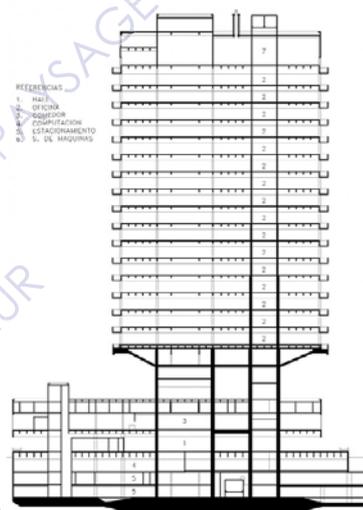
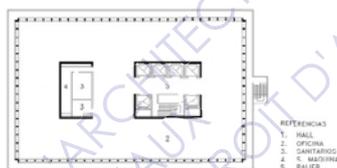
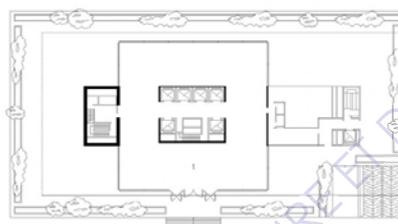
La tour de bureaux de la filiale d'IBM en Argentine de 16 étages se situe à *Catalinas Norte*.

L'édifice est formé par une tour soutenue par deux grands noyaux structurels de béton posés sur un soubassement, qui contient le rez-de-chaussée et un étage d'espaces communs.

Les étages sont dessinés en plan libre afin d'assurer une flexibilité des usages et d'optimiser la lumière naturelle.

La résolution structurelle est originale : le volume des bureaux est suspendu par une série de colonnes en périphéries des plateaux, qui transfèrent leurs charges à travers une structure de transition aux deux noyaux centraux qui s'appuient sur les fondations.

La façade joue avec les masses horizontales de béton, qui sont des brise-soleils, et le vides de la façade vitrée. Cela constitue une tour aux proportions équilibrée entre pleins et vides.



3 4  
 2





## BIBLIOGRAPHIE

- ALIATA, Fernando et LIERNUR, Jorge Francisco, *Diccionario de arquitectura en la Argentina : estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires : Clarin arquitectura, 2004.
- BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 355-61.
- BANHAM, Reyner, « This is Tomorrow », *Architectural Review*, septembre 1956, p. 186-188.
- BANHAM, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?* Londres : The Architectural Press, 1966, 196p.
- BEANLAND, Christopher, *Concrete concept : brutalist buildings around the world*, London : Frances Lincoln, 2016, 192p.
- BERGDOLL, Barry ; COMAS, Carlos Eduardo Dias ; LIERNUR, Jorge Francisco et REAL, Patricio del, *Latin America in Construction : Architecture 1955-1980*, New-York : The Museum of Modern Art, 2015, 320p.
- BLOXHAM, Andy, « Festival of Britain 1951 : 'A tonic for the nation' », *The Telegraph*, 20 janvier 2011, édition en ligne.
- CACHOLA SCHMAL, Peter ; ELSEY, Oliver et KURZ, Philip (éd.), *SOS Brutalism : a global survey*, Zurich : Park Books, 2017, 535p.
- CALDER, Barnabas, *Raw Concrete, The Beauty of Brutalism*, London : William Heinemann, 2016, 416p.
- CHADWICK, Peter, *This Brutal World*, Londres ; New York : Phaidon press, 2016, 223p.
- DE MARE, Eric et PESVER, Nikolaus, « The New Empiricism : The John Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style », *Architectural Review*, juin 1947, p. 199-200.
- DESCHERMEIER, Dorothea (éd.), *Brutalism : contributions to the international symposium in Berlin 2012*, Zurich : Park Books, 2017, 180p.
- FRAMPTON, Kenneth, « Chap. 2 : New Brutalism and the architecture of the Welfare State : England 1949-59 », *Modern architecture : a critical history*, London : Thames & Hudson, 1980, p. 262-268.
- FRAMPTON, Kenneth, « Chapter 3 : The vicissitudes of ideology : CIAM and Team X, critique and counter-critique 1928-68 », *Modern architecture : a critical history*, London : Thames & Hudson, 1980, p. 269-279.
- GATLEY, Julia et KING, Stuart (éd), *Brutalism Resurgent*, Abingdon : Routledge, 2017, 145p.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Latin American architecture since 1945*, New-York : The Museum of Modern Art, 1955, 203p.
- HUET, Bernard, « Entretien avec Bernard Huet », *AMC*, n° 1, mai 1983, p. 20-25.
- LANGÉVIN, Jared, « Reyner Banham », *Architectural Review*, Vol. 16, avril 2011, p. 2-21.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Georges Crès & Cie, 1930, 268p.



LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris : Flammarion, Malesherbes, 2014 [réé 1924], 255p.

MACARTHUR, John, « Brutalism, ugliness and the picturesque object », *Formulation Fabrication - The Architecture of History : Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, Wellington : Society of Architectural Historians, 2000, p. 259-266.

MACARTHUR, John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review* Vol. 10, n° 2, 2005, p. 100-108.

MAY, Kyle, *Brutalism*, New York : CLOG, 2013, 180p.

MUZIO, Norberto M., *Nuestra Arquitectura*, n°498, 1976, p. 18.

OBRIST, Hans Ulrich (éd.), *Smithson Time*, Cologne : Buchhandlung Walther König, 2004, 64p.

PARNELL, Steve, « Ethics VS Aesthetics Architectural Design 1965-1972 », *Field*, Vol. 4 (1), janvier 2011, p. 49-54.

POWERS, Alan, *Britain*, Londres : Reaktion, 2006, 304p.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (éd.), *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / texte remanié et amplifié*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2003, 2949p.

RICHARDS, J. M., « Les Styles Divergents de l'Architecture Moderne », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 158, octobre 1971, p. 54-61.

RIGOTTI, Ana María, « Le Corbusier's Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities », *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 40 (2), 2016, p. 121-130.

SMITHSON, Alison et Peter, « House in Soho », *Architectural Design*, n° 12, décembre 1953, p. 342.

SMITHSON, Alison et Peter, « The New Brutalism, Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page », *Architectural Design*, avril 1957, p. 113.

SMITHSON, Alison et Peter, « Whiter CIAM ? », *Architectural Design*, octobre 1956, p. 343.

SMITHSON, Alison et Peter, « Team X in Retrospect », *The charged void*, New York : Monacelli Press, 2005, 351p.

STALDER, Laurent, « 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image' : some remarks on the architectural debates in England around 1950 », *The Journal of Architecture*, Vol. 13 (3), Juillet 2008, p. 263-281.

ŠTECH, Adam, « "SOS Brutalism" exhibition in Frankfurt saves Brutalist architecture », *Domusweb*, 22 novembre 2017, édition en ligne.

TAPIE, Michel, *Un art autre*, Paris : Gabriel-Giraud et fils, 1952, 128p.

TENTORI, Francesco, « Phoenix Brutalism », *Zodiac*, n° 4, octobre 1968, p. 31-41.

VAN DEN HEUVEL, Dirk, « Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life », *The Journal of Architecture* Vol. 20 (2), 2015, p. 293-308.

VAN UFFELEN, Chris, *Massive, Expressive, Sculptural : Brutalism Now and Then*, Salenstein : Braun Publishing, 2018, 304p.

WALSH, Victoria et ZIMMERMAN, Claire, « New Brutalist Image 1949-55 : 'atlas to a new world' or, 'trying to look at things today' », *British Art Studies* Issue 4, New Haven : Yale Center For British Art, 2016, 19p.



ZEIN, Ruth Verde, « Brutalism ? Some Remarks About A Polemical Name, Its Definition, And Its Ude To Designate A Brazilian Architcetural Trend », *En Blanco*, n° 9, p. 130-132.

ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014, 32p.

LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris : Flammarion, Malesherbes, 2014 [réé 1924], 255p.

MACARTHUR, John, « Brutalism, ugliness and the picturesque object », *Formulation Fabrication - The Architecture of History : Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, Wellington : Society of Architectural Historians, 2000, p. 259-266.

MACARTHUR, John, « The Nomenclature of Style : Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals », *Architectural Theory Review* Vol. 10, n° 2, 2005, p. 100-108.

MAY, Kyle, *Brutalism*, New York : CLOG, 2013, 180p.

MUZIO, Norberto M., *Nuestra Arquitectura*, n°498, 1976, p. 18.

OBRIST, Hans Ulrich (éd.), *Smithson Time*, Cologne : Buchhandlung Walther König, 2004, 64p.

PARNELL, Steve, « Ethics VS Aesthetics Architectural Design 1965-1972 », *Field*, Vol. 4 (1), janvier 2011, p. 49-54.

POWERS, Alan, *Britain*, Londres : Reaktion, 2006, 304p.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (éd.), *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / texte remanié et amplifié*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2003, 2949p.

RICHARDS, J. M., « Les Styles Divergents de l'Architecture Moderne », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 158, octobre 1971, p. 54-61.

RIGOTTI, Ana María, « Le Corbusier's Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities », *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 40 (2), 2016, p. 121-130.

SMITHSON, Alison et Peter, « House in Soho », *Architectural Design*, n° 12, décembre 1953, p. 342.

SMITHSON, Alison et Peter, « The New Brutalism, Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page », *Architectural Design*, avril 1957, p. 113.

SMITHSON, Alison et Peter, « Whiter CIAM ? », *Architectural Design*, octobre 1956, p. 343.

SMITHSON, Alison et Peter, « Team X in Retrospect », *The charged void*, New York : Monacelli Press, 2005, 351p.

STALDER, Laurent, « 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image' : some remarks on the architectural debates in Englanda round 1950 », *The Journal of Architecture*, Vol. 13 (3), Juillet 2008, p. 263-281.

ŠTECH, Adam, « "SOS Brutalism" exhibition in Frankfurt saves Brutalist architecture », *Domusweb*, 22 novembre 2017, édition en ligne.

TAPIE, Michel, *Un art autre*, Paris : Gabriel-Giraud et fils, 1952, 128p.

TENTORI, Francesco, « Phoenix Brutalism », *Zodiac*, n° 4, octobre 1968, p. 31-41.

VAN DEN HEUVEL, Dirk, « Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life », *The Journal of Architecture* Vol. 20 (2), 2015, p. 293-308.

VAN UFFELEN, Chris, *Massive, Expressive, Sculptural : Brutalism Now and Then*, Salenstein :



Braun Publishing, 2018, 304p.

WALSH, Victoria et ZIMMERMAN, Claire, « New Brutalist Image 1949-55 : 'atlas to a new world' or, 'trying to look at things today' », *British Art Studies* Issue 4, New Haven : Yale Center For British Art, 2016, 19p.

ZEIN, Ruth Verde, « Brutalism ? Some Remarks About A Polemical Name, Its Definition, And Its Ude To Designate A Brazilian Architcetural Trend », *En Blanco*, n° 9, p. 130-132.

ZEIN, Ruth Verde, *Brutalist Connections - A Refreshed Approach to Debates Buildings*, Sao Paulo : Altamira, 2014, 32p.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'équipe enseignante du séminaire Héritage[s], et plus particulièrement monsieur Samuel Drapeau mon tuteur de mémoire pour son écoute et ses conseils.

Je souhaite enfin remercier mes parents et mon frère, ainsi qu'Armelle Léonetti pour leur relecture attentive, et leurs recommandations.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGISME  
DE BORDEAUX  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

