

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 6 (2003)

Artikel: Plan neutre
Autor: Schärer, Cédric
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984488>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

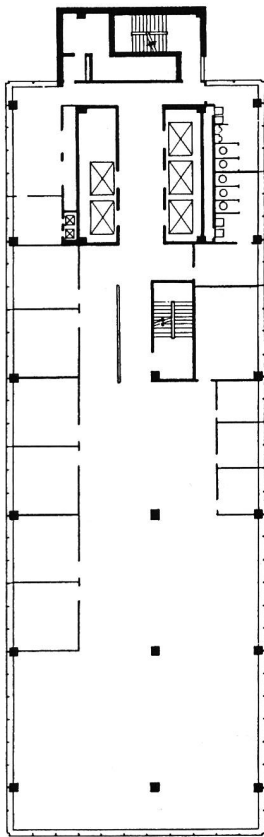
Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Plan neutre

Cédric Schärer



SOM, Lever Building, New York, 1952, plan-type de la tour.

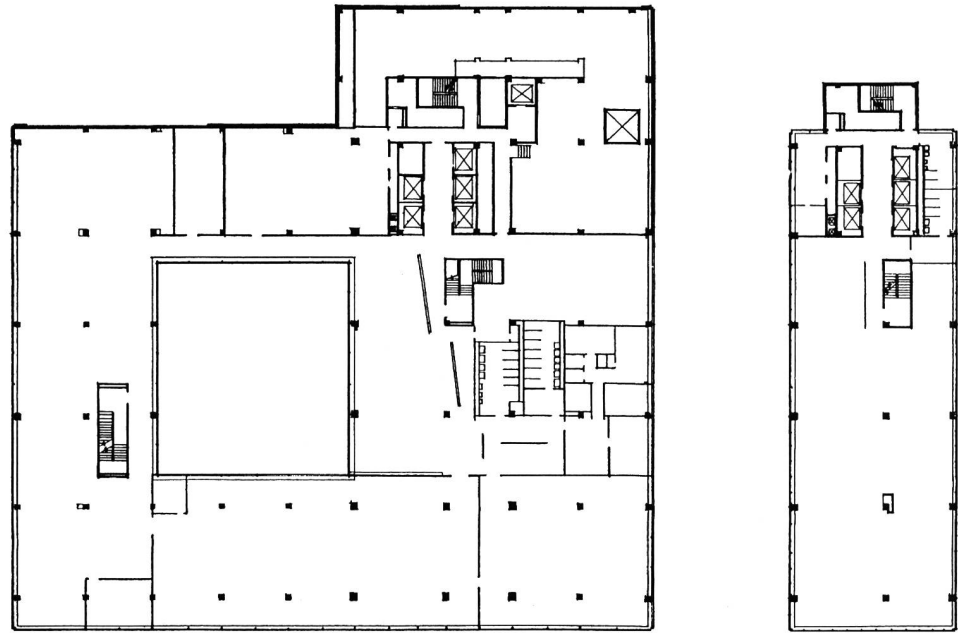
Page de gauche: vue publiée dans Architectural Forum, juin 1952.

Le plan-type est l'une des innovations des bâtiments de bureaux américains conçus à Chicago dans le dernier quart du XIX^e siècle. A cette période et sous l'impulsion des industries métallurgiques on a adopté le bâtiment à ossature métallique. De façon provocatrice et caricaturale, Richmond Harold Shreve l'appréhende comme le fruit de contingences: «le budget dicte la façade, la valeur locative dirige le "parti", la police des constructions limite l'utilisation des matériaux et par conséquent le choix des couleurs et des textures, alors que les plans de quartier et le budget portent leurs ombres sur la forme et la masse»¹. Mais peut-on aller jusqu'à penser que le bâtiment de bureau se satisfait de cette réalité pragmatique, de cette loi de la nécessité, normative, située un peu en dehors du champ architectural, mais qui pourtant, de par les enjeux économiques, est l'objet d'une attention soutenue?

The typical plan

Un plan ne peut être un plan-type que par sa répétition systématique dans l'espace vertical autorisé par le budget, les règlements, la technique, les intentions, etc. Son empilement produit le bâtiment dans un effet d'extrusion, de sections prismatiques, parfois successives (à la manière d'un télescope). Le plan-type n'est ni le premier plan ni le dernier; il est chacun des plans à la fois, sans hiérarchie. La répétition interdit les conditions casuelles, les références au contexte, les spécificités anecdotiques, les effets architecturaux, qui se multiplieraient absurdement par le nombre d'étages. C'est pourquoi sa logique est essentiellement interne et abstraite, sa mise en retrait programmatique et contextuelle inéluctable. Colin Rowe dit que le plan-type est «certainement celui qui se satisfait d'un minimum de plan»².

Albert Kahn, en 1930, dans un article paru dans *The Architectural Forum*, définit en quelques points précis son cahier des charges: «Le bâtiment de bureau d'aujourd'hui est un développement typique de notre temps. Son plan et son design nécessitent d'être en phase avec les exigences du business moderne pour des espaces efficaces et confortables, capables de subdivisions extrêmement flexibles»³. Au niveau du plan, «chaque effort sera naturellement fait pour développer une surface de location maximum (maximum rental



area)»⁴, et «particulièrement importants pour l'ultime succès du bâtiment sont le nombre, le type et la position des ascenseurs»⁵. En règle générale, ces exigences se traduisent en trois éléments: la structure, le noyau et la façade. Ceux-ci coexistent en apparente indépendance, dans une surprenante diversité de configurations, selon des densités extrêmement variables, comme en témoigne le long catalogue anonyme des plans-types inhumés dans les revues américaines. Ces plans-types paraissent souvent accidentels, maladroits, avec des noyaux difformes, sans rapports évidents avec la structure ou avec l'enveloppe aux contours irrégulièrement pliés ou découpés. Ils donnent le sentiment qu'il ne s'y se joue rien d'autre qu'une négociation directe avec les prérogatives du cahier des charges, sans intentions de signification, sans formalisme. Nous savons qu'ils doivent être efficaces et ils le sont, mais ils ne s'ingénient pas à montrer l'image de l'efficacité. Leur maladresse n'est certainement pas intentionnelle, mais un fait en apparence brut, sans sophistication feinte, qui réaffirme que les notions abstraites d'efficacité et d'économie n'ont pas de formes en elles-mêmes.

SOM, Lever Building, New York, 1952, plan de l'étage du podium, dans lequel se dissout le plan-type de la tour.

Selon les objectifs d'exploitation, la grille de piliers permet, lorsque la profondeur du bâtiment l'exige, de venir discrètement porter les dalles, en évitant d'augmenter excessivement le poids propre du bâtiment, le poids mort (*the dead load*). Elle n'est pas contemplée comme un élément de projet spatial, mais comme une médiation entre intentions et réalité physique. Elle est une fatalité qui n'introduit pas de dialectique entre la structure et les galandages. Le plan-type n'est, en quelque sorte, qu'un support, un plateau ouvert en attente de contamination, indéterminé comme un milieu le moins polarisé possible. Une infinité de figures peuvent continuellement venir s'y faire et s'y défaire, se modifier: il est, comme le décrit Rem Koolhaas «à la population des bureaux ce que le papier millimétré est à la courbe mathématique. Sa neutralité enregistre les performances, événements, mouvements, changements, accumulations, soustractions, disparitions, mutations, fluctuations, échecs, oscillations, déformations»⁶. En soi, il n'a pas de programme, il est le lieu potentiel de programmes, passés, présents ou à venir, au fonctionnement, à

la distribution, à la sécurité, à l'hygiène et au climat desquels il se limite à garantir les conditions nécessaires. C'est donc un plan qui se définit par les qualités qu'il n'a pas, par ce qu'il permet et non par ce qu'il est; sa qualité est d'être sans qualité, générique, sans parcours, sans articulations, ni séquences spatiales.

Un partage absolu entre le gros œuvre et le second œuvre assure la flexibilité du plan-type. La hiérarchie entre ces deux éléments est la plus forte possible. Ils sont paradoxalement opposés: alors que le premier est permanent, mais mis en retrait, le second est versatile mais dominant lorsqu'il devient l'enjeu d'une planification marquée de traces "créatrices", de manifestations de virtuosité architecturale, de signatures.

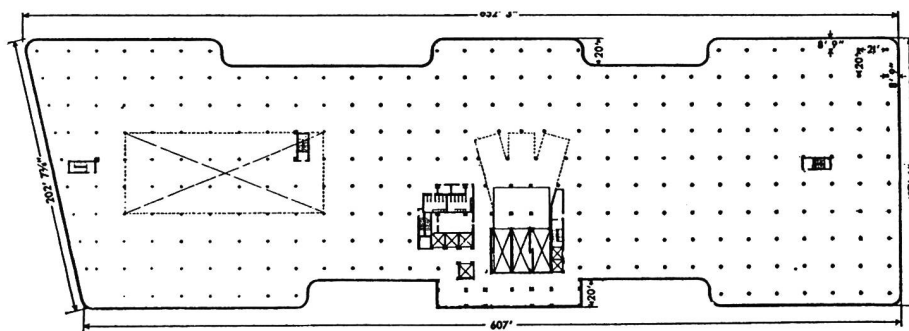
Alors qu'il est demandé au plan-type un maximum de flexibilité, on demande au noyau un maximum d'efficacité, dans un minimum d'espace. Il se place stratégiquement de la manière la plus dense possible, et il est le lieu d'une planification intense et minutieuse. Le résultat est une sorte de précipitation dont le contour n'est pas nécessairement descriptible. A l'opposé du reste du plan, il fait la démonstration d'une précision et d'un déterminisme total. Il apparaît comme la miniaturisation d'un plan, somme toute, compositionnel, qui souvent exhibe une grande habileté dans la maîtrise de ses composants.

Le Lever Building: osmose

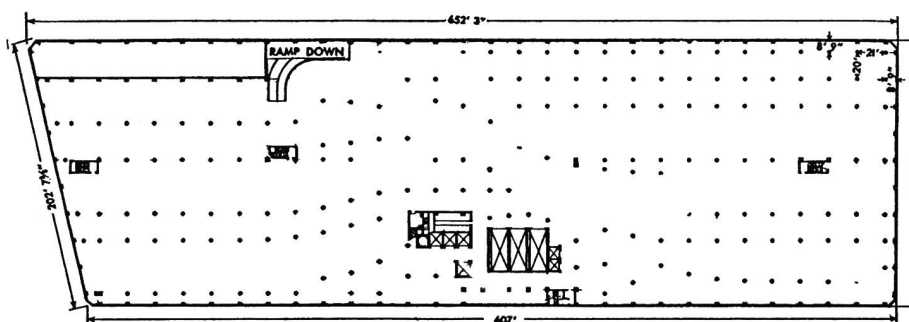
Le Lever Building fut construit à Manhattan en 1952 par SOM (souvent qualifié de "*corporate architects*"), relayé pour l'aménagement intérieur par le *designer* industriel Raymond Loewy. Il était destiné à un fabricant de produits de nettoyage, qui vit se réaliser un bâtiment littéralement immaculé. Il fut le premier gratte-ciel à exploiter la clause du règlement urbain de New York autorisant un bâtiment à se dresser verticalement sans *set-backs* s'il n'occupe qu'un quart de la parcelle.

Le bâtiment se compose d'un podium sur pilotis transpercé d'une cour, surplombé d'une tour de vingt-deux étages. La répartition du programme en épouse la volumétrie dans un ordre très fort: les fonctions spécifiques sont groupées dans la partie inférieure (surfaces d'exposition, réception avec zone d'attente, auditorium, infirmerie, etc.), alors que les étages de la tour regroupent le programme de bureau proprement dit. Le plan-type, exalté par la configuration du bâtiment, témoigne d'une désinvolture et d'une nonchalance surprenantes, et peut se lire comme la décomposition d'un schéma réglé, d'un paradigme ordonnateur. Il s'y opère une oscillation constante entre le noyau, la trame porteuse et la façade, prolongée par un éclatement interne de chacun d'eux, comme s'ils avaient implosé. Il en résulte un plan casuel, libre et sale, dans lequel aucune règle n'a le temps de se mettre en place; il n'est pas la superposition de trois systèmes aux logiques propres, mais le lieu d'une contamination de l'un par l'autre, par effet d'osmose ou d'agglutination.

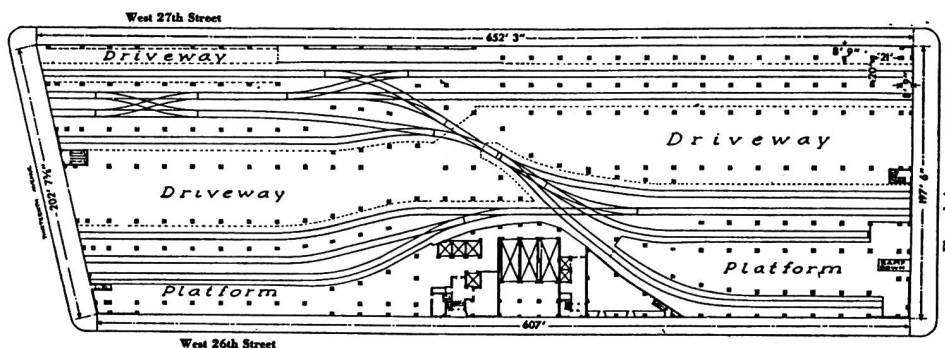
Le système structurel consiste en un squelette d'acier (piliers, poutres et planchers collaborants) qui se propage indifféremment et sans articulation au travers du podium et de la tour. Il ne suit pas une trame uniforme; il est au contraire irrégulier sur les deux axes du plan, et il engendre dix types différents de portées, un total de vingt-et-un piliers. La structure, qui accompagne la configuration des ascenseurs et des gaines techniques, n'est pas prolongée dans la partie ouverte du plan, où il n'y a plus qu'une rangée de piliers intermédiaires. Le passage d'une trame à l'autre correspond vraisemblablement à une optimisation/rationalisation des systèmes: mise en œuvre efficace des noyaux, désencombrement de l'espace en maintenant des portées économiques, décalage de la



EIGHTH FLOOR PLAN



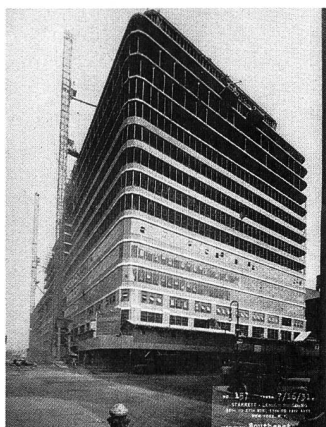
SECOND FLOOR PLAN



FIRST FLOOR PLAN

Russell & Walter Cory, Starrett-Lehigh Building, New York, 1931, plans.

trame de piliers hors de l'axe du bâtiment en anticipation de la circulation. Malgré les irrégularités systématiques du plan, nous avons affaire à un objet monolithique à l'image digne, composée grâce à une enveloppe paradoxalement fragile. Celle-ci l'emballe, le pacifie au moyen d'une grille d'acier inoxydable remplie, de manière affleurée, de verre et de verre émaillé devant les parties opaques (dalles, contrecœurs et faux-plafonds). Elle est clairement non gravitationnelle, abstraite et lisse. Elle ne comporte pas d'ouvrants, comme pour renforcer la césure entre programme et contexte, imposant un contrôle artificiel de l'environnement intérieur. Les deux types de verre, selon la luminosité extérieure, peuvent se confondre et n'être plus perçus comme un film en expansion, qui dématérialise la façade, gomme la lecture des étages et annule l'échelle du bâtiment.



En haut: Russell & Walter Cory, Starrett-Lehigh Building, New York, 1931, vue sud-ouest, publiée dans The Architectural Forum, octobre 1931.

Vue actuelle de la structure régulière d'un étage-type.

A droite: vue sud-est, publiée dans The Architectural Forum, octobre 1931.

Vue actuelle des poutres triangulées et de la structure hétérogène de l'étage de transfert.

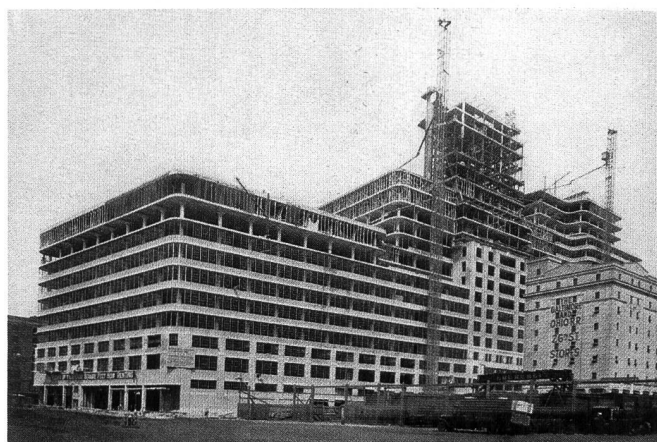
Le plan et la façade ne se dissocient qu'en apparence. Ils procèdent de la même raison, mais selon des registres distincts. Elle est invisible et intériorisée pour le plan qui est vraisemblablement rationnel dans sa mise en œuvre, mais qui ne projette pas l'image de la rationalité. Elle est visible et formelle pour la façade qui, elle, affiche clairement sa rationalité.

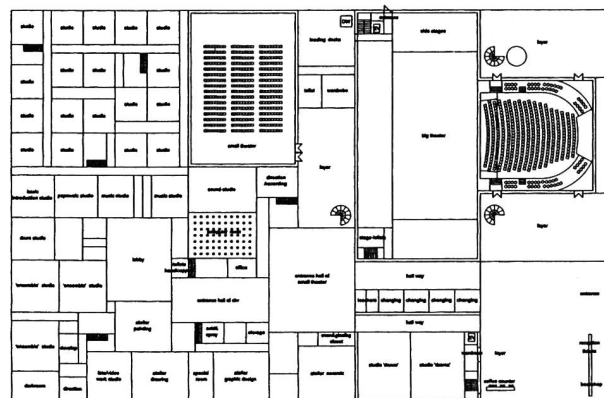
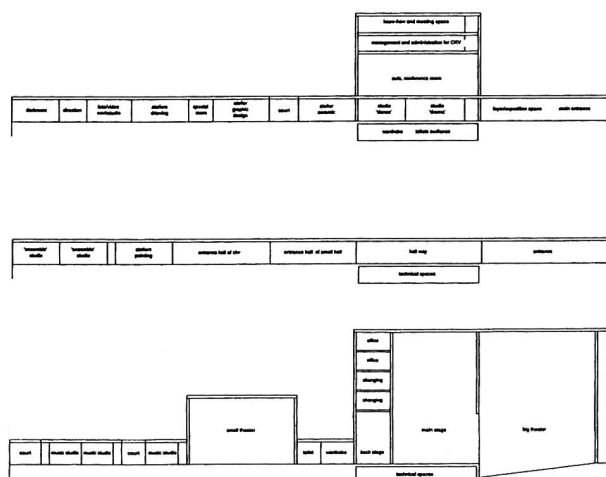
Ce partage s'annule dans le cas du Seagram Building de Mies van der Rohe, étonnamment construit en face du Lever Building, où plan et façade se confondent dans une même image de rationalité.

Le Starrett-Lehigh: milieu

Le Starrett-Lehigh Building, conçu par les architectes Russel et Walter Cory, a été construit en 1931, au-dessus de la gare de marchandise de la compagnie ferroviaire Lehigh Valley à New York. Destiné à recevoir des industries légères, il recouvre entièrement et sans cour une maille de la grille de Manhattan (60x190m). Initialement prévu de quinze étages uniformes, il a dû être divisé en trois sections de hauteur différente en raison d'une variation de l'assise géologique du site. Selon le slogan des auteurs: «Every Floor a First Floor»⁷, chaque étage devait fonctionner à la fois comme un étage principal et comme un rez-de-chaussée, participant ainsi à une sorte de ville verticale, à un pliage du territoire par superposition de dalles comme autant de bien-fonds, équipés de gaines techniques, de circulations verticales et de monte-charges pour les poids-lourds.

Aux étages supérieurs, les planchers sont soutenus par une résille uniforme de piliers champignons aux mailles proches du carré (6m15 dans la direction nord-sud et 6m45 dans la direction est-ouest). Par-contre, au rez-de-chaussée et au premier étage, la résille porteuse se déforme pour épouser les courbes des voies de la gare marchandise et accommoder les quais de déchargement: l'écart type est-ouest est maintenu alors que le rythme nord-sud subit les translations nécessaires, variant les portées de 1m50 à 18m70. Le transfert des charges d'une résille à l'autre s'opère entre les premier et deuxième étages par des poutres triangulées dont la hauteur statique nécessaire suffit pour la construction d'un plancher dans leur partie inférieure, créant ainsi un véritable étage. Cette sorte de dalle épaisse rompt la continuité verticale du système et laisse penser qu'il s'agit d'un empilement bidimensionnel et non pas d'un système en expansion tridimensionnelle.





Contrairement à ce qui est le cas au Lever Building, les éléments de grille, de noyau et de façade jouissent d'une certaine autonomie les uns par rapport aux autres. La structure se déploie de façon régulière et monotone sur une étendue suffisante pour que l'on ose parler d'une "forêt" de piliers. Elle forme un paysage fluide dans lequel le noyau fragmenté ne représente que quelques points de cristallisation/précipitation en suspension, presque résorbés. La grille donne l'impression qu'elle pourrait s'étendre à l'infini, si elle n'était interrompue par les limites du site, matérialisées par la façade libre. Elle ne s'y confond pas, comme pour affirmer qu'elle ne découle pas des dimensions du tout, mais fonctionne selon ses propres prérogatives.

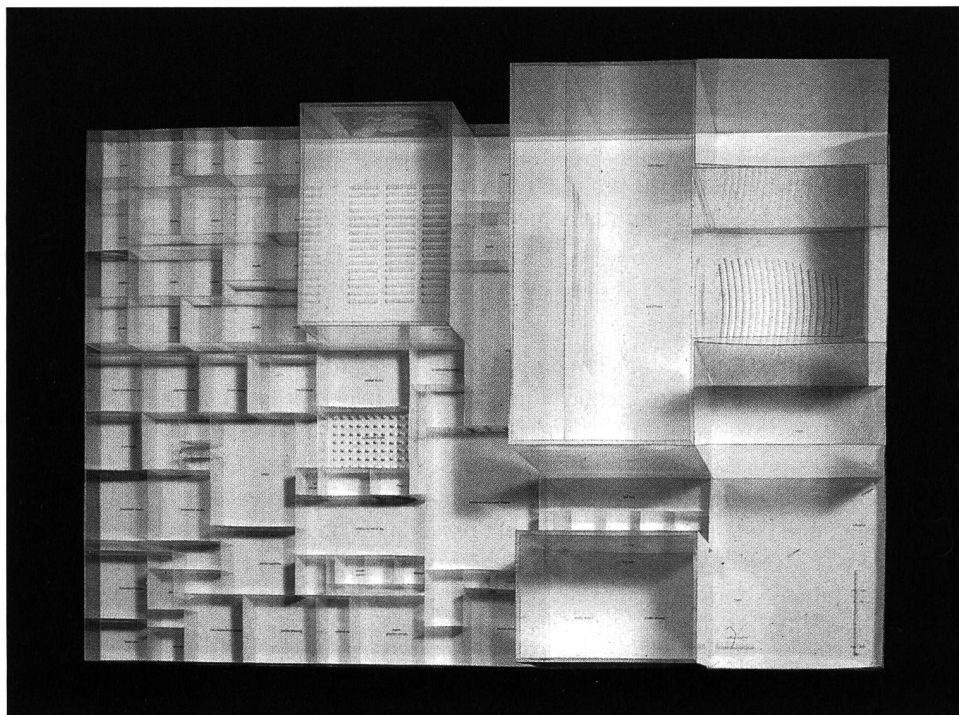
Le noyau est fragmenté et disséminé en éclats inégaux sur l'importante assise du bâtiment, sans faire apparaître de relations formelles; on peut penser que les positions des éclats se négocient en termes de distances admissibles des issues de secours et de rationalité technique. L'image du plan reste incertaine et n'explique pas sa composition, ni les règles qui ont présidé à son élaboration.

Le Stadttheater: plan suspendu

Le projet pour le Stadttheater à Almere (Pays-Bas), de l'architecte japonaise Kazuyo Sejima en collaboration avec Ryue Nishizawa, procède du plan neutre en retournant le plan-type. Il ne s'agit pas d'un objet ou d'une forme plastique, mais d'une plaque épaisse de large dimension ponctuée de courettes et de parties émergentes organisées sur un niveau. Son plan est inscrit dans une forme banale: un rectangle. Son tracé ne procède pas de la division de la figure totale, mais il est reconstitué presque naïvement en un tout par conglomération de parties simples combinées de façon à remplir le périmètre, à la manière d'un puzzle/origami. Les éléments du programme, y compris les circulations, se limitent à des pièces rigoureusement orthogonales, de tailles et de proportions variées, inexpressives, pratiquement réduites à des contenants. Ce qui compte, c'est que chaque partie corresponde à une pièce, mais les pièces sont dissemblables afin de ne pas laisser une proportion s'imposer et prendre une signification particulière. Les hiérarchies programmatiques sont effacées par le refus systématique du partage entre les espaces majeurs et les espaces secondaires, servis et servants, entre les pièces et les distributions. Ainsi, le rapport entre les espaces ne

Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa,
Stadttheater, Almere, 1998, coupes
et plan.

Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa,
Stadttheater, Almere, 1998, vue verti-
 cale de la maquette.



pourra être que d'un seul ordre, brut: la contiguïté d'une pièce à une autre pièce, sans articulation. Sejima précise: *«mais qu'est-ce qui se place à côté de quoi est impossible à décider. Il y a beaucoup de possibilités, et d'une certaine manière nous en avons choisi une»*⁸. Ce choix est l'état suspendu d'un plan, susceptible d'être défait et refait autrement. Ce plan est neutralisé par la présence virtuelle et multiple des plans possibles que "contient" le principe générateur. Il se déploie uniformément, comme un tissu cellulaire diaphane, sans orientation, origine ni noyau. Structurée mais amorphe, chaque partie du plan est autonome jusqu'à la cellule, permettant, par un phénomène fractal ou de pixellisation, de produire de nouveaux plans par cadrages successifs.

Les espaces du Stadttheater sont ordinaires, malgré un thème exceptionnel. Dans une esquisse active du *form follows function*, pour tendre vers une non-spécificité, il leur est intentionnellement retranché toute possibilité de se singulariser. Cette attitude, que Sejima définit comme refus d'ingérence dans son interprétation du programme, lui permet d'introduire une forme interne de flexibilité du plan. Les fonctions peuvent s'intervertir, disparaître, se renouveler, un couloir devenir salle, une salle distribution. Elles peuvent recomposer un usage et une expérience complètement autres du bâtiment, selon un mode qui rappelle la neutralité fréquente des immeubles d'habitation des années 1910 ou 1920, où les pièces de dimensions semblables pouvaient être investies différemment.

Il y a chez Sejima une itération courte et rapide entre le plan et la construction, selon une apparente facilité. La matérialisation fait souvent penser à une extrusion linéaire du plan. Alors lorsqu'elle représente d'un trait unique les limites spatiales, qu'elle réduit l'assise des matériaux à des vecteurs, elle cherche à dissoudre les éléments constructifs en surfaces. Ainsi ne subsiste plus que la limite, la définition des espaces, comme si elle en avait coulé/

solidifié le contenu (un peu comme certaines sculptures de Rachel Whiteread). Dans ce processus s'opère une complète fusion entre structure principale, structure secondaire, galandages non porteurs, vitrages. La hiérarchie, qui habituellement s'installe entre ces éléments, s'efface pour faire place à une sorte de membrane lisse et complexe qui, non seulement porte, mais aussi négocie les rapports avec l'extérieur, protège du bruit, etc. Elle assume toutes les exigences du projet en suivant les espaces et devient l'élément unique et abstrait de mise en forme, indistinctement, sans expressivité gravitationnelle, structurelle ou matérielle.

Neutralisation des auteurs

S'ils prétendent déjouer le paradigme du plan comme figure, les plans neutres analysés ici ne peuvent revendiquer d'être archétypiques ni d'être reliés par une continuité historique ou géographique. Ils existent hors d'une perspective déterministe qui passerait de l'un à l'autre selon un processus continu d'affinements ou de ruptures. Qu'ils soient produits fortuitement ou intentionnellement, ils sont comme des états parallèles, entre lesquels, discrètement, une certaine résonance s'établit par affinités ou antagonismes. Entre lesquels miroite aussi la présence de Mies van der Rohe, dans la mesure où celui-ci fait basculer le plan neutre profane dans le champ du plan neutre comme fin architecturale, c'est-à-dire en le chargeant de signification: *«J'essaie de faire des édifices un cadre structurel neutre où les êtres humains et les œuvres d'art puissent vivre leur vie propre.»*⁹ La poursuite du plan neutre enclenche un mécanisme de mise en retrait de l'auteur et de sa signature. Elle efface systématiquement les traces des gestes des architectes, dans un mouvement "naturel" dans le cas des bâtiments de bureau, dans un mouvement intentionnel chez Mies van der Rohe ou Sejima. L'attention soutenue de ces derniers extrait paradoxalement le plan neutre de l'anonymat, au risque de le faire basculer dans un domaine stylistique, exacerbant la figure du demiurge. Toutefois, ce plan neutre permet un déplacement du point de vue qui esquive les modes de composition usuels, les équilibres et les harmonies de plan. Il introduit dans le champ du projet les termes de nécessité, répétition, indétermination, indécision, défaut, implosion, ordre combinatoire, instabilité, effacement, gommage, systématique, schématisme, pragmatisme, détachement, maladresse, naïveté, générique. Par conséquent, il autorise des modes opératoires aux résonances négatives qui s'entendent comme des actes de résistance (en particulier pour Koolhaas) et embrassent la réalité dans sa part de saleté, au-delà de la fascination du laid, dans un processus capable d'autres possibles.

Notes

¹ Richmond Harold Shreve, «The Empire State Building Organization», *The Architectural Forum*, Vol. LII, juin 1930, p. 772.

² Colin Rowe, *Mathématique de la villa idéale et autres essais*, Editions Hazan, Paris, 2000 («Chicago Frame», *The Architectural Review*, 1956), p. 119.

³ Albert Kahn, «Designing Modern

Office Building», *The Architectural Forum*, Vol. LII, juin 1930, p. 775.

⁴ Albert Kahn, *ibid.*, p. 775.

⁵ Albert Kahn, *ibid.*, p. 776.

⁶ Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press Inc, New York, 1995, p. 341.

⁷ Yasuo Matsui, «The Starrett-Lehigh Building», *The Architectural*

Forum, Vol. LV, octobre 1931, p. 484.

⁸ Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, «Making the boundary», *El Croquis*, Madrid, 2000, p. 18.

⁹ Ludwig Mies van der Rohe, cité par Christian Norberg-Schulz, «Mies van der Rohe», *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 79, septembre 1958, p. 41.