

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 11 (2014)

Artikel: The Shift, ou le "déplacement" dans l'œuvre première d'Alison et Peter Smithson
Autor: Tapparelli, Cornelia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984495>

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: 02.02.2026

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



***The Shift*, ou le « déplacement » dans l'œuvre première d'Alison et Peter Smithson**

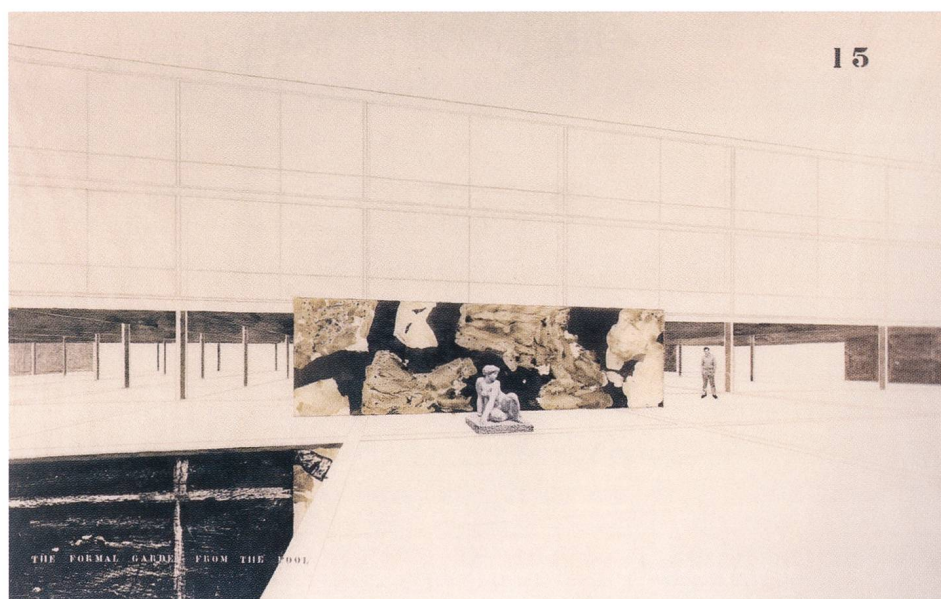
Cornelia Tapparelli

«*En regardant en arrière, il semblerait qu'un déplacement (shift) a eu lieu dans l'esthétique de notre architecture à la fin des années 1960*»: voici le constat dont font part Alison et Peter Smithson en ouverture de leur publication intitulée *The Shift*, parue en 1982¹. Dans cet ouvrage, les architectes retracent rétrospectivement le fil rouge reliant certains de leurs projets et réalisations, et surtout, explicitant le «déplacement» qui a eu lieu dans leur œuvre récente. On peut suggérer que ce «déplacement» se traduit principalement par une distanciation avec l'héritage miesien caractérisant encore leur premier bâtiment, l'école secondaire de Hunstanton. De là se pose la question de la direction prise au regard des préoccupations architecturales du couple, mais surtout de sa manifestation concrète dans leur œuvre bâtie. L'ouvrage *The Shift*, l'Economist Building à Londres et la résidence étudiante au St. Hilda's College à Oxford illustrent tous trois la direction entamée; dans ces œuvres se cristallise par ailleurs la recherche des Smithson pour une architecture qui «invite à l'appropriation».

Hommage d'une architecture « héroïque »

Très tôt dans leur carrière, les Smithson gagnent le concours pour l'école secondaire de Hunstanton (1949-1954) à Norfolk, ce qui leur permet d'établir une activité indépendante et leur assure une renommée internationale. L'article de Philip Johnson, publié dans *The Architectural Review* à l'achèvement de la construction, participe probablement à la notoriété de ce bâtiment². En tant qu'«adepte» de Mies van der Rohe, Johnson place le bâtiment dans le sillage du grand maître, le décrivant comme «*non seulement une application radicale mais judicieuse de Mies*»³. L'auteur fait le lien entre l'école de Hunstanton et l'œuvre miesienne, notamment par les matériaux employés pour cette construction d'acier et de verre, renforcée par des murs en brique⁴. Selon lui, «*Mies [...] a codifié (pour nous autres) la grammaire architecturale de la grille en acier apparent remplie de verre et de briques*»⁵.

Smithson, St. Hilda's College, résidence étudiante, Oxford, 1967-1970.

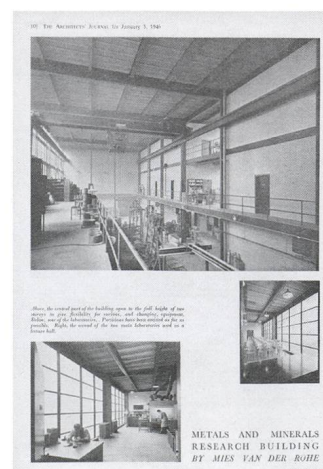


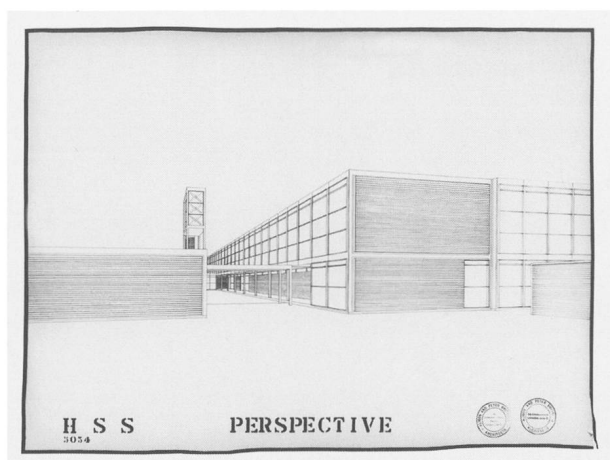
La relation établie par Johnson entre l'école de Hunstanton et l'architecture miesienne est aussi confirmée par les architectes, qui ajoutent que l'impact de Mies sur leur œuvre se fait sentir à l'origine dans un projet antérieur, précisément dans une proposition pour un nouveau musée Fitzwilliam à Cambridge dessinée par Peter Smithson, en 1948, pendant ses études à la Royal Academy School⁶. Lorsqu'il développe ce projet, celui-ci possède déjà la monographie dédiée à l'œuvre de Mies, publiée par Johnson en 1947⁷. En parallèle, Alison Smithson, qui réside encore à Newcastle, lui envoie des pages tirées du *Architects' Journal*, contenant des dessins de détails du Minerals and Metals Research Building construit par Mies entre 1942 et 1943 au Illinois Institute of Technology de Chicago⁸. C'est à travers ces publications, plutôt que par des visites de bâtiments *in situ*, que l'architecture miesienne influence la pensée de Peter Smithson⁹. L'architecte explique encore à propos de son projet d'étudiant : «*En regardant encore [...] mon projet pour le musée Fitzwilliam développé à la Royal Academy, la recherche des détails en acier a certainement permis de livrer ceux pour Hunstanton dans les délais imposés par le concours, et la disposition du volume principal de l'école – trois cours, dont une couverte, entourées de petites salles – a également été définie avec le Fitzwilliam.*»¹⁰ L'impact de l'œuvre miesienne se traduit ensuite dans l'école de Hunstanton et, en renvoi à l'argument de Johnson, dans la «*grammaire architecturale de la grille en acier apparent remplie de verre et de briques*» reprise par les architectes¹¹. En l'occurrence, le Minerals and Metal Research Building, dont la documentation a été envoyée à Peter par Alison Smithson, a servi de source spécifique au développement de Hunstanton¹². Dans les deux bâtiments, l'ensemble est ordonné par une combinaison poteau-poutre et des cadres de fenêtre en acier noir. Ces cadres de structure sont renforcés de murs en brique claire. En outre, les éléments en béton apparent aux plafonds et les lampes en émail sont communs aux intérieurs des deux bâtiments.

Si la relation décrite entre les deux bâtiments semble évidente à première vue, elle reste toutefois relative¹³. Dans un premier temps, il faut mentionner une autre source non négligeable au développement du projet de Hunstanton : lorsqu'elle est en poste

Peter Smithson, musée Fitzwilliam, Cambridge, 1948-1949, projet d'étudiant.

Mies van der Rohe, Minerals and Metals Research Building, Chicago, 1942-1943, publié dans *The Architects' Journal*, n° 2658, 1946.





Smithson, école secondaire de Hunstanton, 1949-1954, perspective et vue intérieure d'une salle de cours.

au London County Council, Alison Smithson travaille avec le système Hills, un système de construction d'éléments en acier préfabriqués visant à réduire au minimum la quantité de matière utilisée¹⁴. Ce travail sert de «contribution secondaire» au projet pour Hunstanton et permet par ailleurs aux architectes de prévoir des profilés de section assez fine¹⁵. En second lieu, l'aspect initial du projet diffère nettement de l'allure du bâtiment construit¹⁶. Dans un premier temps, les architectes envisagent une peinture métallisée pour les éléments en acier et une teinte mauve foncée pour les briques : le choix des couleurs finalement employées, le noir et le blanc cassé, s'est fait uniquement pour des questions budgétaires¹⁷. En dépit de cette relation – peut-être relative – entre les deux bâtiments, à un niveau général, l'œuvre de Mies constitue un point de départ incontournable dans le développement de celle des Smithson – un fait déjà souvent documenté¹⁸.

«Je dois tant à Mies qu'il m'est difficile de reconnaître mes propres pensées», explique Peter Smithson dans un hommage à Mies publié en 1966¹⁹. L'admiration pour Mies (et pour d'autres protagonistes de l'architecture moderne) se traduit aussi de manière explicite dans les écrits des Smithson, notamment leur contribution en 1965 à un numéro d'*Architectural Design* intitulée «*The Heroic Period of Modern Architecture*»²⁰. Constituée d'une sélection d'images de projets et de réalisations pivots du mouvement moderne, cette collection doit principalement servir de document de travail²¹, et les architectes expliquent à ce propos : «*La période héroïque de l'architecture est la roche sur laquelle nous reposons.*»²² Si les Smithson se sentent certainement redevables de l'héritage moderne, ils accordent encore une attention particulière à Mies dans leur sélection.

Le temps de la critique

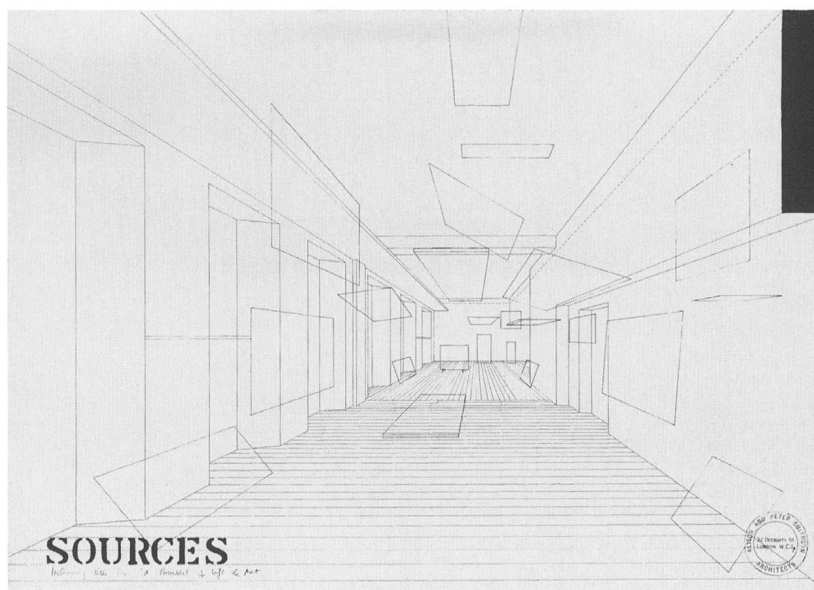
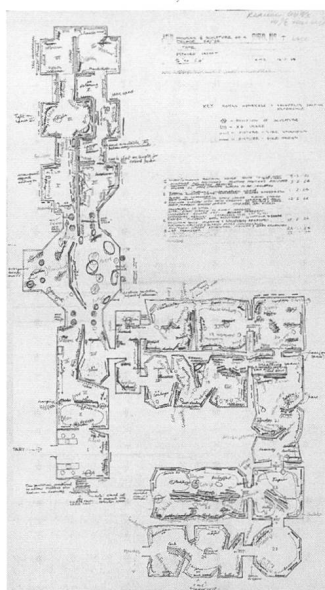
Si l'hommage des Smithson au travail de Mies témoigne de manière exemplaire de l'impact de cet architecte sur la production de l'immédiat après-guerre, Alison et

Peter Smithson n'hésitent pourtant pas à critiquer certains aspects de l'œuvre du grand maître moderniste. A ce propos, l'article intitulé «Footnote on the Seagram Building» (1958), traitant de cette icône de l'œuvre miesienne, est représentatif²³ : dans un premier temps, Peter Smithson soutient que Mies a porté plus loin la discipline «néo-classique», un fait manifeste dans ce gratte-ciel²⁴. Il ajoute cependant que ce «canon», qui mène souvent à une «existence abstraite», prend plutôt une forme «réelle» ou «touchable» dans le Seagram Building et cela grâce à la contribution de Philip Johnson²⁵. A propos de l'implantation du bâtiment, Peter Smithson estime la Park Avenue «sur-construite», tel un «corridor» plein de vie qui réclame des endroits calmes²⁶. Au vu de cette situation, il apprécie l'implantation du bâtiment en retrait, mais il déplore en revanche son orientation parallèle à la rue²⁷. En comparaison à la place sise devant le Seagram Building, il trouve celle du Rockefeller Center beaucoup plus réussie, centrale, plus «réelle» et remplie de «vie nouvelle»²⁸. La critique la plus ardue concerne cependant la disposition de la structure porteuse, de la façade et, enfin, des espaces de bureaux dans ce bâtiment : il décrit d'abord la relation entre les piliers porteurs et les meneaux du Seagram Building comme «arbitraire» et souligne ensuite la position «maladroite» de la structure dans les espaces de bureaux²⁹. De plus, il ne voit pas de relation entre l'enfilade de ces espaces et l'organisation générale du bâtiment³⁰. Peter Smithson clôt enfin son article comme suit : *«Il est possible qu'un bâtiment miesien ne puisse contenir réellement qu'un seul type d'espace intérieur ...»*³¹ A travers ce dernier commentaire, il se réfère probablement au Crown Hall (1950-56) de Chicago ou encore au bâtiment Bacardi de Santiago de Cuba (1957), réalisés tous deux à la même époque et marqués d'un espace intérieur continu et relativement «neutre».

Pour résumer l'article de Peter Smithson, ce dernier semble de manière générale encore apprécier l'idée qui est à la base des systèmes structurels miesiens³², mais il lui manque une mise en relation de cette idée abstraite à l'utilisation effective du bâtiment. La question est d'ailleurs légitime de savoir s'il aurait souhaité une approche plus «pragmatique», au prix éventuel d'une disposition moins «classique» ou strictement «rectangulaire», pour ne pas dire plus «libre»? Un second article, publié la même année et intitulé «Letter to America», le suggère du moins³³. Dans ce texte, Peter Smithson explique que la jeune génération européenne n'est plus dépourvue d'esprit critique ; il parle même de manière assez généraliste de «rejet» de l'architecture moderne³⁴. Il voit surgir une «nouvelle architecture moderne» qu'il circonscrit comme suit : *«Je pense qu'elle est pragmatique [...] plutôt que rationnelle selon le vieux style (c'est-à-dire schématique aux angles droits). Concernant son image, la magie du rectangle n'opère plus, elle est beaucoup plus libre dans son emploi de la forme, plus rude et prompte, mais aussi moins complète et classique.»*³⁵ L'ouvrage *The Shift* documente cet assouplissement de l'ordre rectangulaire, ainsi que d'autres préoccupations sensibles dans l'œuvre plus tardive des Smithson.

La théorisation du «déplacement»

Dans *The Shift*, les Smithson décrivent rétrospectivement les changements d'approche qui ont eu lieu pendant les premières décennies de leur production architecturale³⁶. Partant des années 1950 jusqu'à la parution de l'ouvrage en 1982, les architectes résument les développements et les expliquent, entre autres, à l'appui d'objets et

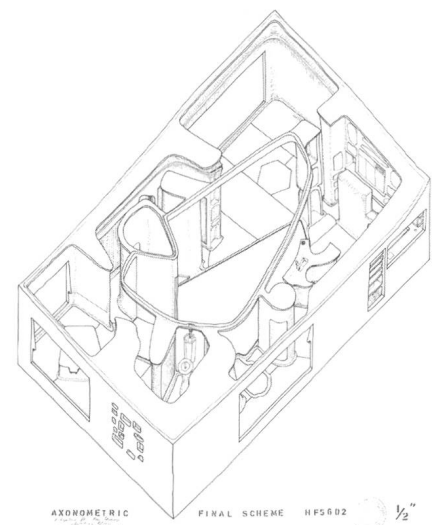
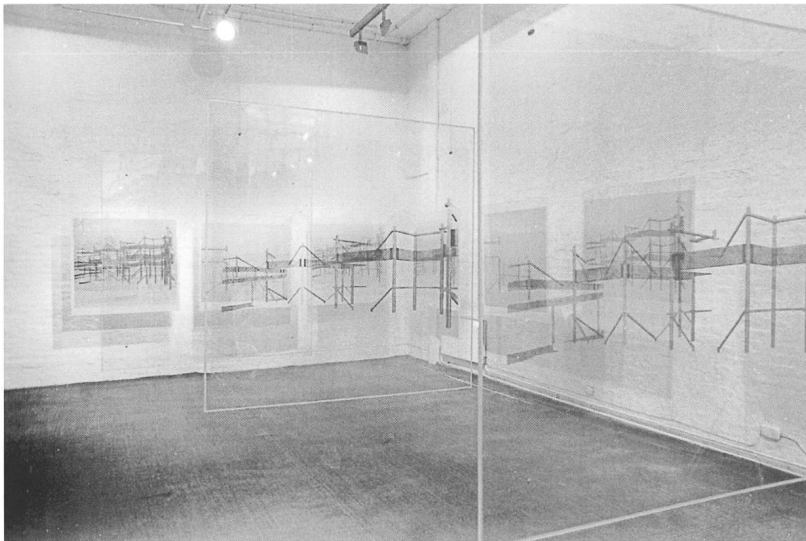


Painting and Sculpture of a Decade, 1954-1964 (1963-1964), exposition organisée par les Smithson à la Tate Gallery de Londres.

Smithson, Parallel of Life and Art, Institut d'art contemporain, Londres, 1953, exposition en collaboration avec Nigel Henderson et Eduardo Paolozzi (à droite).

d'installations éphémères, comme des cartes de Noël, des annonces de déménagement ou des expositions. «Les prémices de ce déplacement, les premiers indices de son déroulement [...] se manifestent dans la part éphémère de notre travail»³⁷, écrivent-ils. Si ces objets et installations aident d'une part à retracer le développement de leur œuvre, ils permettent aussi de «décorer la vie» et d'observer «ce que les autres font avec leurs espaces»³⁸. A un niveau plus général, les thèmes abordés dans *The Shift* sont, entre autres, les idées du «plan contra-ponctuel», des *layers*, de la forme arrondie et, enfin, du «sens de l'identité» toujours lié à l'appropriation de l'espace ou du bâtiment par les utilisateurs. Plusieurs de ces thèmes abordés par les architectes sont fondamentaux pour la compréhension de travaux plus tardifs présentés à la fin de *The Shift*³⁹, comme l'Economist Building à Londres ou la résidence étudiante au St. Hilda's College à Oxford.

Dans un premier temps, les architectes illustrent leur idée du «plan contra-ponctuel», dont l'emploi débute avec l'exposition *Parallel of Life and Art* (1953), organisée en collaboration avec les artistes Nigel Henderson et Eduardo Paolozzi à l'Institut d'art contemporain de Londres⁴⁰. Dans cette exposition, des photographies, des radiographies et des images microscopiques sont accrochées aux murs, au plafond ou alors directement posées au sol, en position verticale ou inclinée. L'acte d'incliner est réfléchi : les Smithson décrivent les plans obliques comme autant de «manœuvres spatiales», de «renversements» et «retournements de l'espace»⁴¹. Cet intérêt des architectes est nouveau ; du moins, il ne se manifestait pas dans l'édifice de Hunstanton où les murs et les éléments de structure suivent encore une logique de positionnement strictement rectangulaire⁴². Environ une décennie plus tard, les Smithson organisent une exposition à la Tate Gallery de Londres, intitulée *Painting and Sculpture of a Decade*, dans laquelle l'idée des plans inclinés ou «contra-ponctuels» se traduit par contre de manière radicale⁴³ : pour cette installation, les architectes noircissent complètement les surfaces des murs existants, les rendant ainsi invisibles, et introduisent ensuite des panneaux d'exposition blancs, dont



plusieurs en position inclinée. Les murs d'angle de l'Economist Building et les éléments de grille extérieurs du St. Hilda's College abordés plus loin peuvent être compris selon cette même logique, comme des «plans contra-ponctuels».

De cette idée de «plans contra-ponctuels» semble aussi découler la passion des Smithson pour les *layers*⁴⁴, un thème qui deviendra récurrent dans leur œuvre, comme le confirme notamment un des chapitres de leur monographie plus tardive *The Charged Void: Architecture* (2001)⁴⁵. Dans cet ouvrage, les architectes définissent le *layer* comme un «cadre intermédiaire appartenant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur»⁴⁶ d'un bâtiment. Dans *The Shift*, ils abordent le thème des *layers* en présentant de nouveau une exposition intitulée *A Line of Trees... A Steel Structure* (1975) qui eut lieu dans la galerie Art Net de Peter Cook à Londres⁴⁷. A cette occasion, les architectes disposent une série de panneaux transparents contenant les élévations du projet développé pour l'entreprise Lucas (1973-74)⁴⁸. Visant à transmettre ou à présenter l'«expérience» de ce projet, «les *layers* d'images [...] constituent un treillis magique et abstrait»⁴⁹ dans l'exposition. Le projet des Smithson pour l'entreprise Lucas ne sera pas réalisé, mais l'idée des *layers* alors développée et concrétisée aura déjà trouvé sa traduction dans la résidence étudiante à Oxford : dans ce bâtiment, le «cadre intermédiaire» entre extérieur et intérieur formera une préoccupation principale pour les architectes⁵⁰.

Outre l'idée des *layers*, les installations contenant des «plans contra-ponctuels» semblent aussi amener les architectes à réfléchir à la forme arrondie⁵¹. Ils y voient un intérêt particulier, notamment pour le traitement des parties d'un bâtiment amenées à être touchées par l'utilisateur ou pour les angles autour desquels il doit tourner⁵². Les Smithson apprécient particulièrement l'aspect «doux» des formes arrondies et ils proposent alors d'arrondir certains angles ou surfaces afin qu'on puisse confortablement les effleurer ou s'y appuyer⁵³. Le projet phare résultant de ces réflexions est encore un pavillon d'exposition, «House of the Future»⁵⁴, également présenté dans *The Shift*. Développée par les Smithson entre 1955 et 1956 pour l'*Ideal Home Exhibition* tenue à Londres, cette installation temporaire constitue un projet plutôt exceptionnel

Smithson, *A Line of Trees... A Steel Structure*, galerie Art Net de Peter Cook, Londres, 1975 et «House of the Future», *Ideal Home Exhibition*, Londres, 1955-1956 (à droite).

dans l'œuvre des architectes, par la radicalité de ses formes⁵⁵ : mis à part son périmètre rectangulaire, cette maison se constitue uniquement de pièces et de meubles aux formes arrondies. Ce nouvel engouement se traduira, de manière certes moins extrême, dans l'implantation de l'Economist Building et dans la disposition de sa place⁵⁶.

L'une des préoccupations principales des Smithson, qui émane au cours des années 1950 selon leurs propos, reste cependant celle du « sens de l'identité » d'un lieu ou d'un bâtiment ; une préoccupation toujours liée à leur volonté que ces derniers puissent être « appropriés » par les habitants⁵⁷. Afin de favoriser cette « appropriation », les Smithson présentent principalement deux mesures dans leur ouvrage *The Shift*. D'une part, ils proposent qu'une partie de l'espace extérieur soit « inviolée » et ils ajoutent : « [...] l'espace devant la propre porte d'entrée ne devrait pas donner l'impression d'être menacé par des personnes et du trafic en transit ; que cette extension spatiale [...] dans le domaine public puisse être émotionnellement ou physiquement appropriée par les habitants. »⁵⁸ Cette préoccupation d'un espace « inviolé » est d'ailleurs décrite comme « philosophie du seuil » et s'annonce déjà dans la grille présentée par les Smithson à la 9^e réunion des CIAM à Aix-en-Provence (1953)⁵⁹. Traduite par la suite dans leur article « Urban Reidentification » (1955)⁶⁰, elle se retrouve entre autres dans la place reliant l'Economist Building au centre-ville de Londres⁶¹. La deuxième mesure proposée par les Smithson afin de favoriser l'« appropriation » est de céder la place au « décor ». Ils écrivent dans ce sens : « Vers la fin des années 1960, notre conviction devenait toujours plus forte que la vie correspond [...] à la décoration [...], mais un langage formel sera trouvé seulement par un important changement d'attitude, qui peut activer, et pas seulement soutenir, l'habillage et l'interprétation des choses et des lieux. »⁶² Il s'agit alors, selon les architectes, de chercher ce « langage » qui permet d'inciter les utilisateurs à l'« habillage » des lieux ou des bâtiments. Dans *The Shift*, le thème est en partie abordé à l'aide d'une autre exposition intitulée *Wedding in the City*, contribution à la 14^e Triennale de Milan (1968)⁶³ : les drapeaux alors pendus au plafond sont certainement représentatifs de leur idée du « décor ». Sous forme plus concrète dans l'Economist Building et dans la résidence étudiante à Oxford, les architectes semblent trouver un « langage » incitant à l'« habillage » : les *layers* de ces édifices ou leurs façades en profondeur offrent certainement la possibilité, sinon d'un décor, du moins d'un aménagement très personnel.

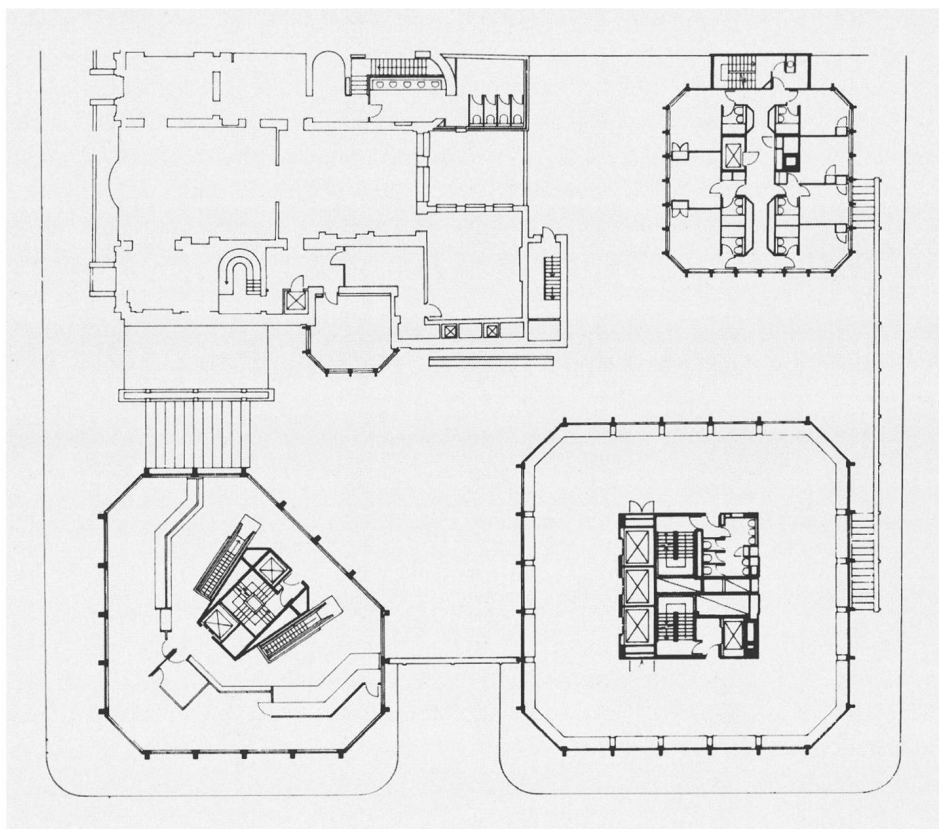


Smithson, *Wedding in the City*, contribution à la 14^e Triennale de Milan, 1968, détail.

Les différents thèmes abordés dans *The Shift* indiquent la direction du déplacement entamé par les Smithson depuis les débuts de leur œuvre. Si ce déplacement ne peut être strictement réduit à une distanciation explicite de l'héritage miesien ou «moderne», à un niveau plus général, une grande partie du travail des Smithson pendant ces années consiste cependant à aller au-delà, ou à porter plus loin les principes de cet héritage. Comme ils écrivent à la fin de leur ouvrage: «*Par chacune de ces préoccupations successives et imbriquées, [...] nous cherchions à porter plus loin l'esprit du mouvement moderne, au-delà de son puritanisme héroïque, exclusif et merveilleusement dégageant [...].*»⁶⁴

Au-delà du «puritanisme»

Avec le développement et la construction de l'Economist Building entre 1959 et 1964, Alison et Peter Smithson vont au-delà d'un «puritanisme exclusif». Mais ce fait n'est pas d'emblée évident car les façades et les plans rigoureusement composés de cet ensemble frappent, de prime abord, et annoncent en même temps la subtilité du «déplacement» entamé par les architectes. L'ensemble de trois bâtiments héberge une banque, une tour de bureaux (dont une partie est encore aujourd'hui occupée par le client d'origine, la rédaction de la revue *The Economist*) et un immeuble de logements⁶⁵. Les plans des trois bâtiments suivent une logique symétrique et leurs façades manifestent une disposition régulière de la structure porteuse extérieure. Un regard plus attentif sur les



Smithson, *Economist Building*, Londres, 1959-1964, plan et vues depuis St. James Street et depuis la place.

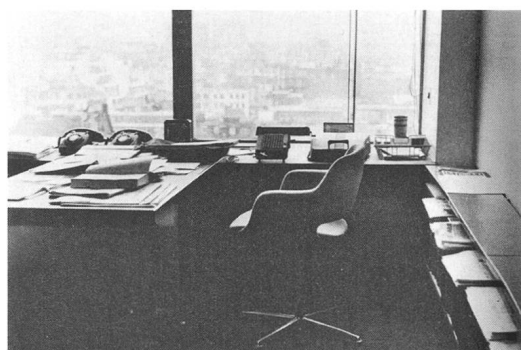
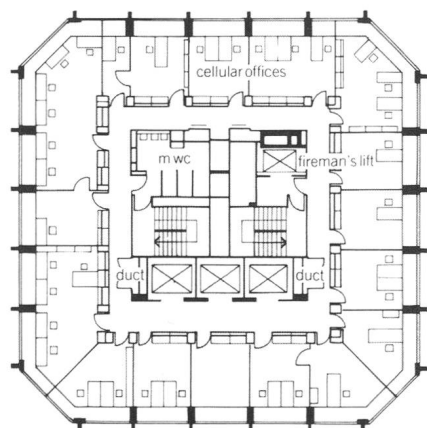


plans suggère cependant que la portée de cette structure est adaptée au programme et à son échelle : pour la banque et la tour de bureaux, les architectes ont employé un entre-axe de 3,25 mètres, et une échelle plus domestique ou un entre-axe de 1,6 mètre pour le bâtiment de logements⁶⁶. Par ce geste, les architectes semblent déjà se trouver au-delà du « puritanisme » : du moins, la disposition de la structure est plus « libre » que « rationnelle » – pour reprendre le propos déjà énoncé par les architectes⁶⁷.

Outre la disposition de la structure extérieure, les angles chanfreinés des trois bâtiments vont dans cette même direction : plutôt que rectangulaires, ces angles sont « biseautés »⁶⁸. Ce geste, certainement utile à l'illumination des pièces⁶⁹, rappelle en même temps l'idée des « plans contra-ponctuels » développée par les architectes autour de 1953⁷⁰. Selon cette idée, des plans inclinés agissent comme des « manœuvres spatiales », et on peut suggérer qu'en découpant les angles, les architectes ont consciemment manipulé l'espace de liaison entre les trois volumes de l'Economist Building : en les « adoucissant », ils ont facilité la circulation autour et entre les volumes. Dans la critique du bâtiment réalisée par Gordon Cullen dans *The Architectural Review*⁷¹ se trouve une interprétation similaire : si Cullen explique d'abord que chanfreiner les angles réduit la masse apparente et permet davantage de vues croisées entre les bâtiments, il souligne tout autant l'aspect « fluide » du plan d'ensemble⁷².

La disposition de cet espace de liaison entre les bâtiments, ou plutôt entre leurs halls d'entrée et les rues du centre-ville de Londres entourant l'îlot, ramène à une préoccupation chère aux Smithson, et notamment à la question de l'« appropriation » d'un lieu. Comme mentionné par les architectes, un espace extérieur « inviolé », à l'abri du « trafic en transit », favorise cette « appropriation » par les utilisateurs⁷³. La place surélevée de l'Economist Building répond certainement à ces critères, étant donné sa situation à l'abri du trafic intense qui distingue déjà à l'époque la rue adjacente St. James's. Il est en revanche plus difficile de confirmer que les utilisateurs s'approprient bel et bien cette place, qui semble aujourd'hui plutôt abandonnée. Cet aspect est certainement mieux réussi dans d'autres points du bâtiment.

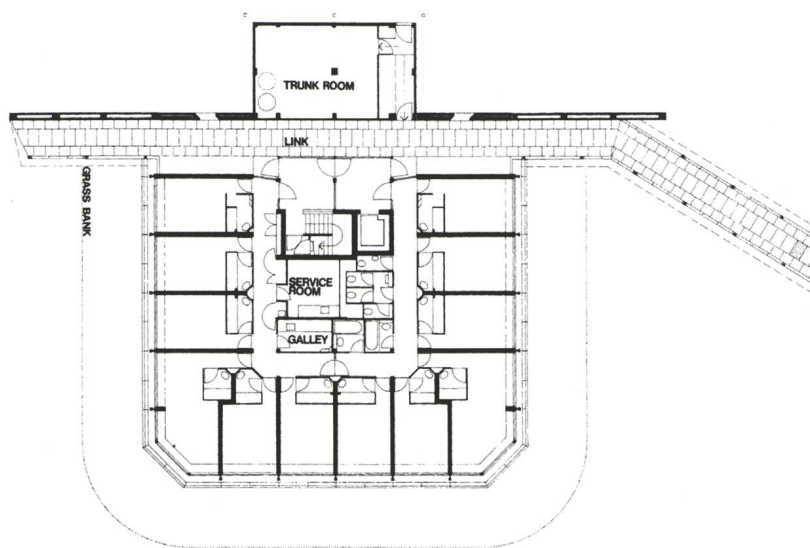
On pourrait ouvrir ici une parenthèse et, en reprenant la critique de Peter Smithson exprimée à propos du Seagram Building, voir ce qu'il en est par rapport à



l'Economist Building. En premier lieu, l'architecte déplore l'orientation de la place sise devant ce bâtiment le long de la Park Avenue ; il préfère la solution développée au Rockefeller Center et, dans ce sens peut-être, la place londonienne se développe à l'intérieur de l'îlot. Une question se pose : s'agit-il ici d'une prise de distance explicite du projet par le maître moderniste ? A ce propos, il convient de rappeler le fait que l'Economist Building commence à être développé l'année suivant l'achèvement du Seagram, ce qui donne aussi un nouveau regard sur la critique de Peter Smithson relative aux éléments porteurs et à leur disposition dans les espaces de bureaux⁷⁴. Dans le Seagram Building, un mur-rideau contenant les meneaux enveloppe les piliers porteurs en retrait, dont la disposition ne coïncide pas avec celle des éléments de division entre les bureaux. En revanche, dans l'Economist Building, les piliers porteurs sont disposés en façade, en cohérence avec les meneaux et les éléments de division. Plus précisément, il s'agit de piliers porteurs en béton armé, couverts à l'extérieur de pierre calcaire de Portland et de gouttières en aluminium entre lesquelles sont accrochés les fenêtres et les autres éléments de façade⁷⁵. Avec ce type de construction, les Smithson remettent en question les principes même du mur-rideau, à un moment où l'engouement pour ce dernier est très fort⁷⁶.

La façade de l'Economist Building ne suggère pas seulement une prise de distance explicite du travail miesien, mais elle indique encore la direction du développement d'un langage architectural propre aux Smithson. Avec sa profondeur relative, et plus précisément avec les banquettes des fenêtres disposées à l'intérieur des bureaux, elle semble « activer et pas seulement soutenir l'habillage et l'interprétation des choses et des lieux »⁷⁷. Cela est confirmé par certaines vues intérieures de l'époque : les membres de la rédaction de la revue *The Economist* se sont servis de cet espace pour y placer leurs machines à écrire, téléphones, etc. ; ils se sont « appropriés » l'espace.

Smithson, Economist Building, tour de bureaux, Londres, 1959-1964, plan des niveaux 9-13 (disposition originale) et vue intérieure.



Smithson, St. Hilda's College, résidence étudiante, Oxford, 1967-1970, plan du rez-de-chaussée et vue intérieure d'une chambre d'étudiante.

Pour une « appropriation » de l'espace

Avec la résidence étudiante que les Smithson conçoivent et construisent entre 1967 et 1970 au St. Hilda's College à Oxford, plusieurs thèmes abordés dans l'Economist Building sont repris⁷⁸. Ce fait se manifeste dans un premier temps par la ressemblance entre les plans des deux bâtiments, comme le prétend Robin Middleton dans son article paru dans *Architectural Design* l'année suivant l'achèvement des constructions : « La forme de la résidence pour étudiants est apparemment adoptée, sans beaucoup de minutie, de leurs tours Economist. »⁷⁹ Mis à part le plan carré, les angles chanfreinés sont repris pour la façade sud-ouest de la résidence. En outre, les deux bâtiments se composent d'un noyau de service central entouré d'un couloir desservant les espaces de bureaux ou les chambres d'étudiants. Comme pour l'édifice londonien, les piliers et les planchers employés à Oxford sont en béton armé ; les murs de division et ceux de la façade nord-est sont par contre construits en brique. Par ailleurs, une grande partie du bâtiment est enveloppée d'un treillis en chêne⁸⁰.

Au-delà de la disposition et de la construction, le thème de l'« appropriation » de l'espace ou du bâtiment devient central dans le projet d'Oxford. Dans un premier temps, l'idée d'un espace extérieur « inviolé », ou d'une « extension spatiale [...] dans le domaine public », se traduit dans l'accès couvert reliant la résidence aux bâtiments adjacents⁸¹. Il faut souligner que cet accès, qui se transforme par ailleurs en rue intérieure au niveau du rez-de-chaussée, coupe assez brusquement le plan carré du bâtiment – une « coupure » trouvant ensuite son expression dans le mur pignon en brique : à l'instar des Smithson, on peut affirmer que la syntaxe employée est « plus rude et prompte, et moins complète et classique »⁸².

Mais pour revenir à la question de l'« appropriation », elle trouve son expression encore plus explicite dans la façade en profondeur ou dans les *layers* du bâtiment :



Smithson, St. Hilda's College, résidence étudiante, Oxford, 1967-1970, photo de façade.

comme le soulignent les architectes, ils ont réalisé vers 1970 quelques bâtiments dont la disposition des façades pousse à l'«appropriation»⁸³. La façade en profondeur du St. Hilda's College se constitue principalement du treillis en chêne et des piliers en béton déjà mentionnés, de fenêtres et de banquettes disposées à l'intérieur. Les Smithson expliquent la raison d'être du treillis comme suit : «*Partant du problème fondamental d'un important besoin de lumière en Angleterre, nous avons opté pour de grandes fenêtres. Mais afin d'éviter que les filles soient trop "exposées" [...], nous avons disposé un écran séparé et extérieur d'éléments en bois qui pourra, nous l'espérons, éviter les regards et tout sentiment d'insécurité [...].*»⁸⁴ Ce treillis répond probablement à un réel besoin et permet, notamment aux utilisatrices, de se sentir plus à l'aise – ou de mieux s'approprier leurs espaces. Concernant les banquettes «*pour s'asseoir ou pour disposer des objets*»⁸⁵, cet aménagement semble aussi bien apprécié par les étudiantes, comme l'illustre de nouveau une vue intérieure : en disposant leurs sacs, livres, etc., elles s'y sont confortablement installées. On peut conclure que, de par sa disposition, la résidence étudiante d'Oxford «invite à l'appropriation» – mais elle livre surtout une confirmation explicite du *Shift* qui a lieu dans l'œuvre des Smithson, raison pour laquelle ils abordent ce bâtiment en clôture de l'ouvrage et soulignent alors : «*Toutes nos expériences passées et leurs compréhensions [...] sont reprises dans ses façades silencieuses.*»⁸⁶

Notes

¹ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, Academy Editions, Londres, 1982, p. 9. Par rapport à cet ouvrage voir aussi Max Risselada, «Another Shift», in *id.* et Dirk van den Heuvel (éd.), *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam, 2004, pp. 50-58.

² Philip Johnson, «School at Hunstanton: Comment by Philip Johnson as an American Follower of Mies van der Rohe», *The Architectural Review*, n° 116, 1954, pp. 148-152. La critique relative à cette école, en tant qu'édifice «brutaliste», contribue certainement aussi à sa notoriété. Voir à ce propos, entre autres, les textes clés de Reyner Banham, «The New Brutalism», *The Architectural Review*, n° 708, 1955, pp. 355-361; et *id.*, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, Dunod, Paris, 1970.

³ «[...] not only radical but good Mies», Philip Johnson, «School at Hunstanton: Comment by Philip Johnson as an American Follower of Mies van der Rohe», *The Architectural Review*, op. cit., p. 152. Par rapport au lien entre l'école de Hunstanton et l'œuvre des Smithson à un niveau plus général, et l'architecture de Mies, voir aussi Martino Stierli, «Taking on Mies: Mimicry and Parody of Modernism in the Architecture of Alison and Peter Smithson and Venturi/Scott Brown», in Mark Crinson, Claire Zimmerman (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture in Britain and Beyond*, Yale University Press, New Haven, 2010, pp. 151-173.

⁴ Philip Johnson, «School at Hunstanton: Comment by Philip Johnson as an American Follower of Mies van der Rohe», *Architectural Review*, op. cit., p. 152.

⁵ «Mies [...] has codified the exposed steel-glass-and-brick-filled-frame grammar for the rest of us.» *Ibidem*.

⁶ Voir à ce propos Peter Smithson, «Reflections on Hunstanton», *Arq: architectural research quarterly*, n° 4, 1997, p. 34.

⁷ *Ibidem*, p.35. Voir aussi Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art, New York, 1947.

⁸ Peter Smithson, «Reflections on Hunstanton», *Arq: architectural research quarterly*, op. cit., p. 34. Voir aussi «Metals and Minerals Research Building, Illinois Institute of Technology», *The Architects' Journal*, n° 107, 1946, pp. 7-15.

⁹ Le fait que les Smithson aient connu l'architecture de Mies en premier lieu par des publications est relevé par Claire Zimmerman dans son article «Photographic Images from Chicago to Hunstanton», in *eadem* et Mark Crinson (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture in Britain and Beyond*, op. cit., pp. 203-228.

¹⁰ «Looking again [...] at my Royal Academy project for the Fitzwilliam Museum, its steel detailing explorations certainly allowed those for Hunstanton to be arrived at within the time allowed for the competition and the basic arrangement of the Hunstanton main block – three "courtyards", one covered – with small rooms around was established in the Fitzwilliam main block.» *Ibidem*, p. 41

¹¹ Voir supra, note 5.

¹² Voir supra, note 8 et Claire Zimmerman, «Photographic Images from Chicago to Hunstanton», in *eadem* et Mark Crinson (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture*

in *Britain and Beyond*, op. cit., p. 209.

¹³ Par rapport à la relation relative entre l'école de Hunstanton et le modèle miesien, voir *ibidem*; et Laurent Stalder, «"New Brutalism", "Topology" and "Image": Some Remarks on the Architectural Debates in England around 1950», *The Journal of Architecture*, n° 3, 2008, pp. 263-281, en particulier pp. 273-275.

¹⁴ Peter Smithson, «Reflections on Hunstanton», *Arq: architectural research quarterly*, op. cit., p. 36.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir à ce propos, entre autres, l'analyse différenciée de Martino Stierli, «Taking on Mies: Mimicry and Parody of Modernism in the Architecture of Alison and Peter Smithson and Venturi/Scott Brown», in Mark Crinson, Claire Zimmerman (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture in Britain and Beyond*, op. cit.

¹⁹ Peter Smithson, «Mies Homage: 80th birthday», *Bauen und Wohnen*, n° 5, 1966, p. 206.

²⁰ Alison et Peter Smithson, «The Heroic Period of Modern Architecture 1917-1937», *Architectural Design*, n° 12, 1965, pp. 590-643.

²¹ *Ibidem*, p. 590.

²² «The Heroic Period of Modern Architecture is the rock on which we stand. Through it we feel the continuity of history and the necessity of achieving our own idea of order.» *Ibid.*

²³ Peter Smithson, «Footnote on the Seagram Building», *Architectural Review*, n° 743, 1958, p. 382.

²⁴ «But Mies has in the past extended neo-classical disciplines far beyond what seemed possible: and of course he has done it again.» Ibidem.

²⁵ «How much of the successful accomplishments of this particular piece of sleight of mind was due to the collaboration of Philip Johnson is a little difficult to assess. [...] his own house at New Canaan shows that the canon can be [...] dimensionalized, that is, given a feeling of actual rather than abstract existence. One wants to touch it. And this quality 375 Park Avenue certainly has.» Ibid.

²⁶ «[...] one cannot deny the fact that Park Avenue is so overbuilt that it has ceased to have any validity as a street and screams out for "pools of calm"», Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ «[...] Rockefeller Center which maintains the Avenue frontage, and at the same time builds up a new life space behind, is a more real, even more a more poetic ideal.» Ibid.

²⁹ «One is worried by an arbitrariness in the relationship between the supporting columns and the mullions seen from the outside, and on the inside they are clumsy in the office spaces.» Ibid.

³⁰ «[...] none of the suites of rooms [...] seem to have any relationship with the fundamental organization of the building [...]» Ibid.

³¹ «It may be that a Mies building can only really have one sort of internal space ...» Ibid.

³² Ibid.

³³ Peter Smithson, «Letter to America», *Architectural Design*, n° 3, 1958, pp. 93-102.

³⁴ Ibidem, p. 93.

³⁵ «I think that it is pragmatic [...] rather than old style rational (i. e. diagrammatic with right angles). As to its imagery, the magic having flown from the rectangle it is much freer in its use of form, more rough and ready, and less complete and classical.» Ibid.

³⁶ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit.

³⁷ «The preparation for this shift and the first evidence of it happening [...] can be found in the ephemera of our work», Ibidem, p. 9.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., pp. 90-95 et p. 97.

⁴⁰ Ibid., p. 10; voir aussi Alison et Peter Smithson, et al., *Parallel of Life & Art*, cat. ex., Institute of Contemporary Art, Londres, 1953.

⁴¹ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 12.

⁴² La disposition rectangulaire se manifeste explicitement dans les plans, coupes et élévations de ce bâtiment. Voir Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, New York, 2001, pp. 43-45.

⁴³ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 14. Par rapport à cette exposition, voir aussi id., *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 316-319.

⁴⁴ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 14.

⁴⁵ Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 320-375.

⁴⁶ «[...] intermediate framework that belongs both to the outside and to the inside», Ibidem, p. 323.

⁴⁷ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 22.

⁴⁸ Voir aussi Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 386-387.

⁴⁹ «[...] the layers of images [...] built up into a magical abstracted lattice», Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 22.

⁵⁰ Voir infra, note 85.

⁵¹ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 44.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., pp. 44-46.

⁵⁵ D'autres projets et réalisations des architectes manifestent des caractéristiques similaires: notamment la Iraqi House (1960-61) ou encore les Appliances Houses (1956-58). Par rapport à la «House of the Future», voir Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 162-177; Beatriz Colomina, «Unbreathed Air 1956», in Dirk van den Heuvel, Max Risselada (éd.), *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*, op. cit., pp. 30-49; et Sarah Williams Goldhagen, «Freedom's Domiciles: Three Projects by Alison and Peter Smithson», in eadem et Réjean Legault, *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge Mass., Centre Canadien d'Architecture, MIT Press, Montréal, 2000, pp. 75-95.

⁵⁶ Voir infra, note 69.

⁵⁷ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 28.

⁵⁸ «[...] the space outside one's front door should not feel threatened by people and traffic in transit; that this spatial extension [...] into the public domain should be able to be possessed emotionally, or physically taken over by the

occupants of the dwelling; the so-called doorstep philosophy.» *Ibidem*.

⁵⁹ Par rapport à la «doorstep philosophy» voir entre autres Max Risselada, Dirk van den Heuvel (éd.), *Team 10 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present*, op. cit., pp. 30-33; Ben Highmore, «Streets in the Air: Alison and Peter Smithson's Doorstep Philosophy», in Claire Zimmermann et Mark Crinson (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture in Britain and Beyond*, op. cit., pp. 97-100.

⁶⁰ Alison et Peter Smithson, «The Built World: Urban Reidentification», *Architectural Design*, n° 6, 1955, pp. 185-188.

⁶¹ Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 32.

⁶² «By the end of the "sixties the conviction began to bear in more strongly that life was indeed [...] decoration [...] but that a very great shift of mind was required if a formal language was to be found that could activate, not merely support, the dressings and interpretation of things and places.» *Ibidem*, p. 61.

⁶³ *Ibid.*, pp. 60-61. Par rapport à cette installation, voir aussi *id.*, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 352-355.

⁶⁴ «With each of these successive and overlapping concerns, [...] we tried to extend the spirit of the Modern Movement beyond its heroic (and wonderfully head-clearing) exclusive Puritanism [...].» *Ibid.*, p. 22.

⁶⁵ Par rapport à ce bâtiment, voir Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 248-279; et *id.*, *The Charged Void: Urbanism*, éd. posthume par Chuihua Judy Chung, Monacelli Press, New York, 2005, pp. 73-75.

⁶⁶ John Carter, «Building Revisited: The Economist Building», *The Architects' Journal*, n° 36, 1969, p. 553.

⁶⁷ Voir supra, note 35.

⁶⁸ Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, op. cit., p. 72.

⁶⁹ Kenneth Frampton, «The Economist and the Hauptstadt», *Architectural Design*, n° 2, 1965, p. 61.

⁷⁰ Voir supra, notes 40 et 41.

⁷¹ Gordon Cullen, «The Economist' Buildings, St. James's», *The Architectural Review*, n° 816, 1965, p. 119.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Voir supra, note 59.

⁷⁴ Voir supra, note 29.

⁷⁵ De par la disposition de la structure en façade, l'Economist Building pourrait encore s'appuyer sur les Promontory Apartments (1946-1949) construits par Mies à Chicago. Toutefois, au vu de la différence temporelle qui sépare ces projets, une influence directe semble peu probable.

⁷⁶ «While architects everywhere reproduced each refinement of a Miesian curtain wall, the Smithson in the Economist were swiftly questioning its very precepts [...].» Stephen Greenberg, «The Economist Building: Modernism in the Making», *The Architects' Journal*, n° 21, 1990, pp. 55-56.

⁷⁷ Voir supra, note 63.

⁷⁸ Par rapport à cet édifice, voir Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, op. cit., pp. 340-351.

⁷⁹ «The form of the Garden Building was apparently adopted, without

much painstaking consideration, from their Economist towers.» Robin Middleton, «The Pursuit of Ordinariness: Garden Building, St. Hilda's, Oxford», *Architectural Design*, n° 2, 1971, p. 84.

⁸⁰ Alison et Peter Smithson, «St. Hilda's», *Architectural Design*, n° 10, 1968, p. 480.

⁸¹ Les architectes écrivent à ce propos: «It [the building] is entered from a covered link along the wall screening the noisy service yard.» *Ibidem*, pp. 479-480.

⁸² Voir supra, note 35.

⁸³ Les architectes expliquent que, autour de 1970, «we were able to realise real-life buildings which in their gentle skin modulation seemed to offer themselves [...] to the arts of inhabitation»; et plus précisément par rapport à ce bâtiment: «With St. Hilda's – the natural concluding work in this section of working drawings – the messages carried by the skin become a first concern.» Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., pages 66 et 73.

⁸⁴ «Starting from the fundamental English problem of needing a lot of light, we have provided big windows. But to prevent the girls being too "exposed" [...] there is a separate external screen of timber members, which we hope will cut down glare, obviate any sense of insecurity [...].» Alison et Peter Smithson, «St. Hilda's», *Architectural Design*, op. cit.

⁸⁵ «[...] For sitting on or displaying possessions», Robin Middleton, «The Pursuit of Ordinariness: Garden Building, St. Hilda's, Oxford», *Architectural Design*, op. cit., p. 85.

⁸⁶ «All of our previous experiences, and understandings [...] were thought into its quiet facades.» Alison et Peter Smithson, *The Shift*, op. cit., p. 73.